



Francesco

Comitato Nazionale per le
Celebrazioni del VII centenario
della nascita di Francesco Petrarca



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



PETRARCA

Y EL PETRARQUISMO EN EUROPA Y AMÉRICA

Volumen publicado con la contribución del
Volume pubblicato con il contributo del

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari
Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali



Comitato Nazionale per le
celebrazioni del VII centenario
nascita di Francesco Petrarca



Cátedra Extraordinaria Italo Calvino



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

PETRARCA Y EL PETRARQUISMO EN EUROPA Y AMÉRICA

Actas del Congreso
(México, 18–23 de noviembre de 2004)

EDICIÓN DE
Mariapia Lamberti

Cuidado de la edición: Mariapia Lamberti
Diseño de la cubierta: Gustavo Amézaga

Primera edición: 2006

DR © Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.

Impreso y hecho en México

ISBN 978-970-30-0000-5

PRESENTACIÓN

En el ámbito de las celebraciones que se desarrollaron en cuatro continentes en el 2004, para conmemorar el séptimo centenario del nacimiento de Francesco Petrarca (1304-1374), tuvo merecida relevancia el Congreso que fue convocado en la Universidad Nacional Autónoma de México del 18 al 23 de octubre. El Congreso Internacional organizado por la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, dejó un amplio margen temático, tomando como título “Petrarca y el Petrarquismo en Europa y América”, para poder presentar un panorama de estudios originales sobre la figura del Poeta y sobre la estela prodigiosa que ha dejado en ambos lados del Atlántico, sin ceñirse a ningún tema preestablecido.

Los resultados fueron halagadores. El Congreso se desarrolló a la insignia de la calidad académica y el plurilingüismo: los participantes, de 25 instituciones de México, Estados Unidos, Canadá y Argentina en América, e Italia, España, Bélgica y Alemania en Europa, presentaron un abanico temático de lo más variado e interesante; los idiomas fueron italiano, español y francés: pero hubo comentarios a poemas en inglés, valenciano, catalán y siciliano. Convivieron en las sesiones del Congreso, y se alternan ahora en los apartados de este libro, figuras destacadas del petrarquismo internacional, profesores eméritos de trayectoria reconocida e innumerables publicaciones, con jóvenes investigadores que dan prueba de su talento y entusiasmo, y del rigor de su preparación académica; y no faltan estudiosos ajenos al mundo universitario, o universitarios heterodoxos que han cultivado estudios peculiares y novedosos, movidos por la pasión que este universal poeta y su estela de seguidores ha determinado y sigue determinando.

La primera parte del libro está dedicada a Francesco Petrarca, su figura y su obra, empezando por el *Canzoniere*, y siguiendo con la obra latina y la vertiente propiamente filosófica de su pensamiento. Abre la colección de textos, como abrió el congreso, el análisis revolucionario que Marco SANTAGATA, el máximo petrarquista de Italia, hace de uno de los más famosos sonetos de los *Rerum vulgarium fragmenta*. Le siguen estudios sobre la calculada estructura del *Canzoniere* (LANDONI); sobre aspectos peculiares del poemario más celebrado del mundo: la vejez y lozanía (IBARRA), las lágrimas (CARRILLO), el uso de los pronombres del amor: tú y yo (SOLANAS), los sueños (GODINAS).

Singularmente, el Petrarca latino ha determinado un mayor número de participaciones: después de la magistral exposición de Giuseppe MAZZOTTA sobre la *Collatio Laureationis* y el significado que tiene en el programa cultural de Petrarca, conferencia dictada en cierre del Congreso, el renombrado historiador Marcello SIMONETTA expone sus hallazgos sobre un episodio oscuro de la vida del Poeta. Siguen

estudios sobre el *Secretum*: la dimensión autobiográfica (BARBALATO), el concepto de *dignitas hominis* (SOL MORA), el de *ingenium* (HIGASHI); después dos estudios sobre escritos poco explorados, el *Itinerarium* (TORRES) y la epístola a Cicerón (PONCE); y una visión del Héroe en el poema *Africa* (MORALES). Finalmente, una consideración general sobre la renovación del latín operada por Petrarca (LÓPEZ), da paso a los últimos tres trabajos del apartado conciernen el pensamiento de Petrarca: su filosofía (ARMIJO), su agustinismo (BERNAL), y finalmente una lectura moderna y atrevida de la enseñanza filosófica de Petrarca (PRIANI-LIRA).

La segunda parte del libro, la más amplia, está dedicada a las manifestaciones del petrarquismo en diferentes ámbitos lingüísticos a través de los siglos. Petrarquismo poético, petrarquismo ideológico y anti-petrarquismo se examinan en sus manifestaciones en lengua italiana, española, francesa e inglesa.

El apartado del petrarquismo italiano comprende tres trabajos sobre tres singulares autores del Renacimiento: Luigi Alamanni (PERRI), devoto seguidor del Poeta, Pietro Aretino (LONGHITANO), desacralizador del petrarquismo, y Antonio Veneziano (VERDIRAME), poeta de la tradición siciliana, que recibiera de Cervantes, su compañero de cautiverio en Argel, una dedicatoria a sus exquisitos poemas vernáculos.

El apartado dedicado al petrarquismo español y novohispano es el más amplio: los primeros cuatro trabajos corresponden a sendas magistrales, dictadas por cuatro especialistas de fama internacional: José María MICÓ expone la influencia del *Canzoniere* de Petrarca en la literatura poética española, como modelo de poemario orgánico, partiendo de Quevedo hasta nuestros días; Alicia COLOMBÍ revela con ilustrativos ejemplos la difusión del petrarquismo en el virreinato del Perú, y José PASCUAL BUXÓ dedica un estudio a los frescos petrarquistas de Puebla, que todavía esperan una difusión apropiada; finalmente el trabajo conjunto del renombrado petrarquista Furio BRUGNOLO y de la hispanista Aviva GARIBBA toma en consideración la primera traducción del *Canzoniere*, por obra del lusitano-peruano Enrique Garcés. Siguen análisis de diferentes momentos del petrarquismo en la literatura española: en los libros de caballería (CAMPOS), en *La Celestina* (MIAJA), en la poesía del “divino” Capitán Aldana (ROJAS LOA), en los poetas mexicanos de las *Flores de baria poesía*, el primer poemario colectivo novohispano (PEÑA), y finalmente en el teatro áureo, principalmente en Lope de Vega: las damas (GONZÁLEZ), y los elementos poéticos petrarquistas en los textos de Lope (FERNÁNDEZ).

El petrarquismo (y antipetrarquismo) francés está presente con tres interesantes ensayos: sobre la difusión de la traducción de los *Triumphs* previamente al *Canzoniere* en ámbito francés, contrariamente a lo que la tradición crítica afirma (LA CHARITÉ); sobre el anti-petrarquismo de Théophile de Viaux (RUIZ); y finalmente un excursus sobre la corriente petrarquizante en la interpretación espiritual del amor en Francia hasta la época romántica (BRIX), con sus momentos de radical antítesis.

El petrarquismo (y antipetrarquismo) inglés se examina en tres figuras capitales en la historia literaria inglesa: Chaucer (LUCOTTI), Shakespeare (MICHEL) y John Donne (ALCÁZAR), en tres ensayos profundos y originales.

Y finalmente, el libro se cierra con el aspecto más importante, a nuestro parecer, del petrarquismo: su pervivencia, su falta de confines. Seis ensayos se han presentado durante el Congreso sobre fenómenos contemporáneos de petrarquismo, que se encuentran aquí reunidos en su significativa heterogeneidad.

Abre el conjunto el análisis minucioso de una traducción moderna de un soneto de Petrarca al catalán (CAMPS); sigue el análisis de influencias de Petrarca en poetas de hoy día, reconocibles en un autor argentino del siglo XX, Enrique Banchs (SALATINO); en un poeta-campesino de Sicilia, Nicolosi Scandurra (PATTI), autor de un cancionero de amor en vida y muerte de su amada; en el poeta-pastor más famoso de España, Miguel Hernández (LAMBERTI); finalmente, un análisis de los rastros petrarquistas en el más entrañable de los estilos poéticos-musicales populares de Latinoamérica, el bolero (BAZÁN). El libro se cierra con un recorrido por las relaciones literarias con Petrarca (CROLLA) de dos autores igualmente significativos: el universal Borges, y Marco Santagata, que de crítico se volvió escritor para exorcizar en una novela su relación insoslayable con Petrarca.

Éste es el legado imperecedero de Francesco Petrarca, que tiene en Puebla el primer y mayor homenaje artístico de América, los frecos de la Casa del Deán que fueron la meta del último día del Congreso. Patrimonio de Italia y de la humanidad, Francesco Petrarca, a distancia de siete siglos, vive: en la palabra de sus epígonos y de sus devotos lectores.

MARIAPIA LAMBERTI

Un agradecimiento especial al Presidente del Comité por las celebraciones del VII Centenario, Prof. Michele Feo, que incluyó la iniciativa de la Cátedra Italo Calvino en las manifestaciones petrarquianas mundiales; al Ministero per i Beni Culturali de Italia que contribuyó a la publicación de estas memorias; a Franca Bizzoni que compartió todas las cargas organizativas del Congreso; a Aurelio González, Alfredo Michel, Claudia Ruiz y Gloria Galli que se ocuparon de la difusión de este evento en las áreas geográficas de su competencia; a María Carrillo que ayudó en la edición de este libro.

PRESENTAZIONE

Nell'ambito delle celebrazioni che si sono svolte in quattro continenti nel 2004 per commemorare il settimo centenario della nascita di Francesco Petrarca (1304-1374), ha riscosso il dovuto riconoscimento il Congresso che ha avuto luogo nell'Università Nazionale Autonoma del Messico dal 18 al 23 di ottobre. Il Congresso Internazionale organizzato dalla Cattedra Straordinaria Italo Calvino della facoltà di Filosofia e Lettere dell'UNAM, ha lasciato un ampio margine tematico, assumendo come denominazione "Petrarca e il petrarchismo in Europa e America", per poter offrire un panorama di studi originali sulla figura del Poeta e sulla scia prodigiosa che ha lasciato sulle due rive dell'Atlantico, senza circoscriversi a nessun tema prestabilito.

I risultati sono stati lusinghieri. Il Congresso si è svolto all'insegna della qualità accademica e il multilinguismo: i partecipanti, di 25 istituzioni appartenenti a Messico, Stati Uniti, Canada e Argentina, per l'America, e Italia, Spagna, Belgio e Germania per l'Europa, hanno presentato un ventaglio di temi vario e interessante; le lingue sono state l'italiano, lo spagnolo e il francese; ma, come si rispecchia in questi Atti, si sono esaminati anche testi scritti in inglese, catalano, valenziano e siciliano. Hanno convissuto durante le sessioni del Congresso, e si alternano ora nelle pagine di questo libro, figure di tutto rilievo del petrarchismo internazionale, professori emeriti di riconosciuto prestigio e dalle innumerevoli pubblicazioni, con giovani studiosi che danno prova del loro talento e il loro entusiasmo, e del rigore della loro preparazione accademica; non manca la presenza di studiosi estranei alle aule universitarie, o quella di universitari eterodossi che hanno coltivato studi singolari e sorprendenti, mossi solo dalla passione che questo poeta universale, e la sua schiera di cultori e imitatori, ha determinato e continua a determinare.

La prima parte degli Atti è dedicata a Francesco Petrarca, la sua figura e la sua opera, cominciando dal Canzoniere, e proseguendo con la sua produzione latina e la vertente propriamente filosofica del suo pensiero. Apre la collezione dei testi, così come ha inaugurato il Congresso, l'analisi rivoluzionaria che Marco SANTAGATA, il petrarchista di maggior fama d'Italia, fa di uno dei più celebri sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta. Fanno seguito studi sulla calcolata struttura del Canzoniere (LANDONI), su aspetti specifici del poemario più celebrato del mondo: la vecchiaia e la freschezza giovanile (IBARRA), le lacrime (CARRILLO), i pronomi dell'amore: io e tu (SOLANAS), e i sogni (GODINAS).

È notevole che il Petrarca latino sia stato il soggetto di un numero maggiore di comunicazioni: dopo la magistrale esposizione di Giuseppe MAZZOTTA sulla Colatio Laureationis e il significato che riveste nel programma culturale di Petrarca, conferenza che fu dettata a chiusura del Congresso, Marcello SIMONETTA, storico di riconosciuto prestigio, espone le sue scoperte su un oscuro episodio della vita del

Poeta. Seguono Tre studi sul Secretum: la dimensione autobiografica (BARBALATO), il concetto di dignitas hominis (SOL MORA), quello di ingenium (HIGASHI); poi due studi su scritti poco esplorati, l'Itinerarium (TORRES) e l'epistola a Cicerone (PONCE); e una visione dell'eroe nell'Africa (MORALES). Infine, una considerazione generale sul rinnovamento della lingua latina operato da Petrarca (LÓPEZ) cede il passo agli ultimi lavori di questo settore che riguardano il pensiero di Petrarca: la sua filosofia (ARMUJO), l'agostinismo (BERNAL), e finalmente un'audace e moderna lettura dell'insegnamento filosofico di Petrarca (PRIANI-LIRA).

La seconda parte del libro, la piú ampia, è dedicata alle manifestazioni del petrarchismo in differenti ambiti linguistici attraverso i secoli. Petrarchismo poetico, petrarchismo ideologico e anti-petrarchismo vengono esaminati nelle loro manifestazioni in lingua italiana, spagnola, francese e inglese.

Il settore del petrarchismo italiano comprende tre lavori su tre singolari autori del Rinascimento: Luigi Alamanni (PERRI), devoto seguace del Poeta, Pietro Aretino (LONGHITANO), dissacratore del petrarchismo, e Antonio Veneziano (VERDIRAME), poeta della tradizione siciliana, che da Cervantes, suo compagno di prigionia in Algeri, ricevette una dedica per le sue squisite poesie vernacole.

Il settore dedicato al petrarchismo spagnolo e novoispano è il piú nutrito: i primi quattro lavori corrispondono ad altrettante conferenze plenarie, dettate da quattro specialisti di fama internazionale: José Maria MICÓ espone l'influenza del Canzoniere di Petrarca nella letteratura poetica spagnola, come modello di poemario organico, partendo da Quevedo fino ai nostri giorni; Alicia COLOMBI rivela con significativi esempi la diffusione del petrarchismo nel vicereame del Perú, e José PASCUAL BUXÓ dedica uno studio agli affreschi di Puebla che raffigurano i Trionfi, e che aspettano ancora di essere conosciuti come meritano; infine, il lavoro congiunto del rinomato petrarchista Furio BRUGNOLO e dell'ispanista Aviva GARIBBA esamina la prima traduzione allo spagnolo del Canzoniere, opera del lusitano-peruviano Enrique Garcés. Fanno seguito analisi di differenti momenti del petrarchismo nella letteratura spagnola: nei libri di cavalleria (CAMPOS), nel Cancionero (MARTIN), ne La Celestina (MIAJA), nella poesia di Aldana (ROJAS LOA), nei poeti della raccolta Flores de baria poesía (PEÑA), la prima raccolta di poesia della Nuova Spagna, e finalmente nel teatro del Secolo d'Oro, principalmente in quello di Lope de Vega: le dame petrarchizzanti (GONZÁLEZ), e gli elementi poetici petrarchisti nei testi di Lope (FERNÁNDEZ).

Il petrarchismo (e anti-petrarchismo) francese è presente con tre interessanti saggi: sulla diffusione della traduzione dei Trionfi previa a quella del Canzoniere, nell'ambito di lingua francese, contrariamente a quanto affermato nella tradizione critica (LA CHARITÉ); sull'anti-petrarchismo di Théophile de Viaux (RUIZ); e infine un excursus sulla corrente petrarchizzante nell'interpretazione spirituale dell'amore in Francia fino all'epoca romantica (BRUX), con i suoi momenti di antitesi radicale.

Il petrarchismo (e anti-petrarchismo) inglese viene esaminato in tre figure capitali nella storia letteraria inglese: Chaucer (LUCOTTI), Shakespeare (MICHEL) y John Donne (ALCÁZAR), in tre studi profondi e originali.

E finalmente il libro si chiude con l'aspetto piú importante, a nostro avviso, del petrarchismo: la sua persistenza, vitalità, assenza di confini. Sei saggi presentati durante il Congresso su fenomeni contemporanei di petrarchismo sono ora riuniti qui nella loro significativa eterogeneità.

Apri il gruppo l'analisi minuziosa di una moderna traduzione al catalano di un sonetto di Petrarca (CAMPS); segue l'analisi di influenze petrarchesche su poeti del Novecento, riconoscibili in un poeta argentino, Enrique Banchs (SALATINO); in un poeta-contadino di Sicilia, Nicolosi Scandurra (PATTI) autore di un canzoniere in vita e in morte della sua amata; nel poeta-pastore piú famoso di Spagna, Miguel Hernández (LAMBERTI); e per ultimo un'analisi delle tracce petrarchiste nel piú popolare e amato genere poetico-musicale dell'America Latina: il bolero (BAZÁN). Il libro si chiude con un percorso attraverso la relazione con Petrarca (CROLLA) di due autori ugualmente significativi: l'universale Borges e Marco Santagata, che da critico si è fatto scrittore per esorcizzare in un polemico romanzo la sua irrinunciabile relazione con Petrarca.

Questa è l'eredità imperitura di Francesco Petrarca, che ha nella città di Puebla il primo e piú grande omaggio artistico d'America, gli affreschi della casa del Deán che furono la meta dell'ultima giornata del Congresso. Patrimonio d'Italia e dell'umanità, Petrarca vive: a distanza di secoli, vive nella parola dei suoi epigoni e dei suoi devoti lettori.

MARIAPIA LAMBERTI

Un ringraziamento speciale al Presidente del Comitato per le Celebrazioni del VII Centenario, Prof. Michele Feo, che ha dato spazio all'iniziativa della Cattedra *Italo Calvino* nelle manifestazioni petrarchiane mondiali; al Ministero per i Beni Culturali d'Italia che ha contribuito alla pubblicazione di queste memorie; a Franca Bizzoni che ha condiviso gli oneri dell'organizzazione del Congresso; a Aurelio González, Alfredo Michel, Claudia Ruiz y Gloria Galli che si sono occupati della diffusione di questo Congresso nelle aree geografiche di loro competenza; a María Carrillo che ha prestato il suo aiuto all'edizione di questo libro.

Francesco Petrarca: modernità di un poeta medievale

MARCO SANTAGATA
Università degli Studi di Pisa

In tutto il mondo, da Città del Messico a Calcutta, si stanno svolgendo, qualcuno potrebbe persino dire imperversano, le celebrazioni del VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca. Mi pare che se un filo rosso lega fra loro gli innumerevoli discorsi che l'occasione sollecita, questo filo possa essere individuato nella modernità, nel senso di persistente attualità, della poesia petrarchesca. Ovviamente, ogni cultura e ogni ambiente declineranno a loro modo il concetto di modernità di Petrarca, a seconda delle specifiche tradizioni di studio e della reale incidenza che la poesia petrarchesca può avere esercitato sulla loro cultura letteraria.

In Italia molto spesso Petrarca è stato un ingrediente del dibattito letterario, uno di quei punti di riferimento invocati per orientare o distinguere la produzione poetica in atto. Direi che l'ultimo episodio di grande rilievo di un uso nobilmente strumentale della poesia petrarchesca risale all'immediato dopoguerra.

In una celebre pagina del classico saggio sulla lingua di Petrarca, pubblicato nel 1951, Gianfranco Contini scriveva: "È un fatto che noi moderni ci sentiamo più solidali col temperamento, dico il temperamento linguistico, di Dante; ma è altrettanto un fatto che la sostanza della nostra tradizione è più prossima alla cultura petrarchesca". L'opposizione così motivata poteva anche apparire equanime, ma in realtà nascondeva un chiaro giudizio di valore: la familiarità delle lettere italiane con Petrarca, quasi un rapporto genetico iscritto nel DNA, non comporta infatti che egli sia sentito come attuale, a differenza di Dante che, pur dalla sua lontananza, riesce a far scattare processi di identificazione. Insomma, a Petrarca non basta essere presente per essere anche attuale. E non vale la limitazione al "temperamento linguistico", dal momento che Contini attraverso la lingua ha sempre mirato al ritratto a tutto tondo. Contini scriveva quella frase nei primi anni del secondo dopoguerra. Ciò significa che quella sua opposizione è anche percorsa da una forte tensione militante. Il "secondo dopoguerra", infatti –scriverà non molti anni dopo, nel 1961, nel prefare la *Cognizione del dolore* di Gadda, cioè nel saggio in cui abbozza i percorsi della componente espressionista della letteratura italiana–, è "largamente connotato da sollecitazioni della norma, da violenza di escursioni fuori della media", in una parola, da "espressionismo": e "l'espressività –ricorda sempre Contini in quella prefazione– è "l'equivalente d'una realtà non pacifica, al metafisico e al sociale". Che in quegli anni, dunque, il 'comico' dantesco potesse apparire più attuale del classicismo petrarchesco non sorprende. Addirittura, nel saggio sulla lingua di Petrarca Contini poteva spingersi a sostenere che "il lungo tirocinio esercitato dai moderni sulle violenze verbali,

dal romanticismo all'espressionismo, e mettiamoci pure il noviziato, secondo quei lumi, dell'apprendimento dantesco, permettono finalmente di valutare, al limite, le esperienze verbali *senza* violenza, con esclusione di violenza, cioè di conseguire una comprensione degli ideali classici di equilibrio, alla quale male si può giungere dall'interno". Quanto a dire che Dante aiuta a capire Petrarca.

In suo recente intervento Edoardo Sanguineti, parlando dei libri che lo hanno formato, arrivato all'immediato dopoguerra ricorda la "spiritosa invenzione" di Contini, cioè l'opposizione "plurilinguismo-monolinguisimo", che equivaleva, secondo Sanguineti, a chiedere: "state dalla parte di Dante o state dalla parte di Petrarca?". La ricorda per affermare che "accantonare Petrarca" e —aggiunge lui in riferimento a Ungaretti— Leopardi, "era accantonare in realtà [...] il cuore del '900, l'ermetismo, la tradizione, in fin dei conti". In somma, non per caso Pavese chiudeva nel '45 l'edizione di *Lavorare stanca* con un esplicito ritorno a Dante. Erano, quelle, scelte militanti, antiermetiche. Ancora di recente, un grande poeta di formazione ermetica, Mario Luzi, raccontando dei suoi maestri in poesia, arrivato al 1945, "di fronte a un mondo tutto da rifare", ricorda la sua scoperta di Dante. E afferma che quella scoperta per lui significò "uscire da un sistema e entrare forse in un altro. Lasciare il sistema del tempo circolare, del petrarchismo vincente in tutta l'Europa, vincente in tutto il nostro passato occidentale, e riprendere il confronto con il tempo istantaneo in rapporto possibilmente [...] con l'eterno". Petrarca, la tradizione vincente, continua Luzi, aveva significato "l'arte in sé", un sistema poetico "consolatorio".

A più di mezzo secolo di distanza, una volta istituzionalizzatesi le istanze di rottura espressiva, assorbite e neutralizzate come normale ingrediente della moderna letteratura, e interrottosi una volta per sempre il filo genetico che allaccia con il classicismo petrarchesco, non si individuano proprio ragioni che possano giustificare un paragone 'militante' fra Dante e Petrarca. Preso atto che Petrarca non è responsabile del petrarchismo più di quanto Dante lo sia del mancato dantismo, non è con l'occhio alla tradizione o alla condizione presente della letteratura che possono risaltare le ragioni della loro modernità. Per comprendere la modernità del Petrarca lirico non è necessario farne una lettura attualizzante, che non può non essere prevaricante. Anzi, uno sguardo filologico, che si volga alla sua poesia sorvolando su quanto da essa nei secoli è scaturito e che miri a far luce sulle motivazioni che allora guidarono l'autore, sembra assai più adatto a evidenziare la modernità. Sono convinto, infatti, che le vere ragioni per cui noi oggi possiamo sentire ancora nostra e coinvolgente la sua poesia coincidano in gran parte con quelle che, in pieno Trecento, ne caratterizzarono la novità rivoluzionaria.

Questa novità va misurata sulla tradizione di lirica amorosa che, generalizzando, possiamo chiamare 'cortese'. Ancora semplificando, possiamo dire che quella tradizione, che dalla Provenza del XII secolo ha impregnato di sé quasi tutto il lirismo europeo, e non solo di lingua romanza, aveva come caratteristica principale il concepire e il praticare la poesia come fenomeno eminentemente sociale. La lirica d'amore non era solo un prodotto da consumare in pubblico, attraverso *performances* e recitazioni, era intimamente strutturata in funzione del pubblico:

presupponeva e richiedeva un “tu” o un “voi” ai quali rivolgere il discorso; era dialogica per natura. Dialogico significa anche aperto verso l'esterno: alla cronaca e al quotidiano, al teatro della vita associata e ai rituali di classe; significa, soprattutto, che lo stesso pubblico a cui la poesia si rivolge come destinatario empirico in grande misura è anche il vero soggetto del discorso. È noto come attraverso questo dialogo la poesia lirico-amorosa abbia diffuso nella società feudale un codice letterario e, nello stesso tempo, comportamentale, e lo abbia fatto in modo tanto capillare e pervasivo da diventare la principale forma di autocoscienza della classe nobiliare. In sostanza, la lirica, insieme al romanzo, è stato uno dei grandi fattori di formazione dell'ideologia nobiliare europea.

Ebbene, la poesia di Petrarca rompe con la dimensione sociale. È solitaria, isolata; non cerca il dialogo con i lettori, rifugge dalla cronaca, dagli eventi esterni. Si chiude dentro al rapporto tra l'io e l'oggetto del suo desiderio. Rispetto a quella contemporanea e precedente, questa poesia, che seleziona, recide, allontana da sé la storia e la realtà esterna, sembrerebbe perdere in ricchezza e vastità di sguardo, se non fosse che essa recupera in verticale tutto lo spazio orizzontale a cui ha rinunciato. A quella sociale, infatti, essa sostituisce una dimensione interiore, ai territori della vita di relazione quelli della soggettività. Questa di Petrarca è una vera rivoluzione copernicana. Se la poesia medievale aveva al suo centro l'amata, tanto che il soggetto altro non era che il destinatario degli effetti, negativi o positivi che fossero, da essa prodotti, il motore della lirica petrarchesca è l'io del poeta.

La specola soggettiva fa sì che i temi di fondo della tradizione cortese vengano tradotti da Petrarca in un diverso linguaggio concettuale. Per esempio, il motivo capitale della frustrazione del desiderio, legato nella lirica cortese al rifiuto da parte della dama, e quindi in ultima analisi a motivazioni di ordine sociale, è da lui interiorizzato nel dissidio fra incoercibilità del desiderio e consapevolezza della sua peccaminosità. Insomma, una dinamica interpersonale è trasformata in una dialettica interna alla coscienza. La traduzione che dicevo avviene, dunque, in termini etici. Ed è proprio la componente morale, estranea al laicismo della lirica medievale, a dare spessore all'io, a costruirlo come personaggio. E a sua volta, il personaggio articola, arricchisce, potremmo dire, modernizza, la psicologia dell'io.

Il dialogo che non cerca con i lettori —e con ciò che trascende il testo—, la poesia di Petrarca lo cerca con altri testi. A differenza della lirica cortese, che proprio in quanto prodotto sociale si esprimeva in testi autonomi e autosufficienti, trasmessi e usufruiti singolarmente, la poesia di Petrarca richiede un contesto letterario, richiede cioè che i singoli componimenti siano messi in relazione con altri del suo autore, che certi dati di fatto e, più ancora, certe costanti tematiche e psicologiche siano presenti alla memoria del lettore. Fino a quando Petrarca non ha provveduto a raccogliere le “rime sparse” e a ordinarle in un libro, il *Canzoniere*, si è trattato di un contesto virtuale: semplicemente, della conoscenza sporadica e rapsodica di altre poesie. Una volta che il *Canzoniere* ha conferito loro una chiave di lettura, un significato complessivo e i parametri per una corretta interpretazione dell'insieme, dunque un concreto contesto sotto forma di libro, il lettore è stato messo in grado di apprezzare tutte le sfumature di senso dei singoli componimen-

ti. Senza il libro l'Io non avrebbe potuto costruirsi in personaggio: le dinamiche dell'introspezione psicologica avevano bisogno di uno spazio letterario per potersi esplicare. Il *Canzoniere* ricrea sotto forma di mondo virtuale quel mondo reale che la poesia di Petrarca nega.

Il sonetto che segue (*Rerum vulgarium fragmenta*, 272) è uno dei più famosi. La sua lettura potrà documentare, testo alla mano, come si eserciti l'autoanalisi petrarchesca e, nello stesso tempo, come il *Canzoniere* possa interferire, sino a modificarlo, sul senso di singoli componimenti.

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
 et la morte vien dietro a gran giornate,
 et le cose presenti et le passate
 mi danno guerra, et le future anchora;
 e 'l rimembrar et l'aspettar m'accora,
 or quinci or quindi, sí che 'n veritate,
 se non ch'ì' ò di me stesso pietate,
 ì' sarei già di questi pensier' fora.
 Tornami avanti, s'alcun dolce mai
 ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
 veggio al mio navigar turbati i vènti;
 veggio fortuna in porto, et stanco omai
 il mio nocchier, et rotte àrbore et sarte,
 e i lumi bei, che mirar soglio, spenti.

È improbabile che il lettore a cui, poco dopo la metà del Trecento, fosse capitato tra mani questo sonetto non sapesse chi era Francesco Petrarca. Se non altro, perché Petrarca era il più celebre letterato d'Europa. Doveva sapere, dunque, che, benché fosse soprattutto conosciuto come studioso della classicità e autore di poemi, opere storiche, trattati morali, epistole (in verso e in prosa) in latino, Petrarca scriveva anche poesie in volgare, che queste poesie parlavano, con pochissime eccezioni, del suo amore per una donna, che questa poi era defunta, ma che lui, fatto insolito per quell'epoca, aveva seguito a celebrare anche dopo morta. Se per caso non avesse avuto una qualche conoscenza, anche parziale, di altre poesie di Petrarca, ben difficilmente quel lettore avrebbe potuto capire sino in fondo il significato del sonetto, del quale avrebbero potuto sfuggirgli persino alcuni passaggi della lettera: a chi appartengono i begli occhi che il poeta era solito ammirare? perché ora sono spenti?

I "lumi bei ... spenti" dell'ultimo verso sono, ovviamente, gli occhi di Laura defunta. Questo, però, è l'unico luogo del sonetto ove si alluda alla donna amata; di più, è l'unico luogo dove, per quanto indirettamente, si alluda al sentimento amoroso. Di fronte a tanta reticenza, ci si può persino chiedere se sia effettivamente un sonetto d'amore. La risposta è sí, è anche un sonetto d'amore, ma la motivazione richiede un'analisi attenta.

Se nel testo la donna amata è assente e latitano i segni dell'affettività e del desiderio, in compenso, per tutta la sua estensione campeggia l'Io del poeta. L'Io

si presenta affetto da una crisi profonda, talmente angosciosa e insopportabile che, se non avesse paura della pena eterna a cui sarebbe destinato (“se non ch’i’ ò di me stesso pietate”, v. 7), il poeta sarebbe persino disposto a mettere fine alla vita con le sue stesse mani (“i’ sarei già di questi pensier’ fora”, v. 8). La tentazione del suicidio –motivo assai raro nella lirica anteriore a Petrarca– ritorna con una certa frequenza nel *Canzoniere*, e sempre in relazione a Laura: per sottrarsi al tormento dell’amore frustrato:

Ma se maggior paura
non m’affrenasse, via corta et spedita
trarrebbe a fin questa aspra pena et dura (71, 42-44)

(è la stessa argomentazione del nostro sonetto: “se non ch’i’ ò di me stesso pietate”); o per accelerare il ricongiungimento con l’amata defunta:

Madonna è morta, et à seco il mio core;
et volendol seguire,
interromper convien quest’anni rei
[...]
di me vi doglia, et vincavi pietate,
non di lei, ch’è salita
a tanta pace et m’à lassato in guerra:
tal che, s’altri mi serra
lungo tempo il cammin da seguitarla,
quel ch’amor meco parla
sol mi riten ch’io non recida il nodo. (268, 4-6, 59-65)

In ogni caso, il motivo della morte procurata si iscrive dentro la tematica amorosa e ciò basta a disinnescare la carica eversiva di quella ventilata soluzione. L’amore è *folia*, follia. Dunque un suicidio per amore, per di più, poi, nemmeno messo in pratica, poteva rientrare nelle estreme, ma attestate, manifestazioni patologiche della malattia amorosa. E poi, ad arrotondare ulteriormente le punte troppo aguzze c’era il fatto che il suicidio per amore trovava legittimazione nella tradizione classica. A giustificare l’innamorato-poeta del Medioevo provvedeva Didone, che si era data la morte con la spada di Enea. Era tanto potente questo sigillo, che bastava pronunciare la parola “spada” perché al lettore tornasse in mente il poema virgiliano. Un attardato stilnovista come Dino Frescobaldi nella canzone *Morte avversara, poich’io son contento*, vv. 68-72, accenna lui pure a un suicidio amoroso, in questi termini: “io sarò piú possente d’ella [la natura], in tanto / ch’un’ora, nel mio pianto, / mi manderò diritto al cor la spada: / ov’io soggiacerò una volta morto, / poiché vivendo ne fo mille a torto” (tanto che, una buona volta, mi trafiggerò con la spada, cosicché morirò una volta per tutte, mentre ora muoio mille volte al giorno). E lo stesso Petrarca non si esime dal ricordare che una donna, sofferente per amore quanto lui, “l’amata spada in se stessa contorse” (155, 38). Insomma, nell’esile tradizione che lo contempla, il suicidio amoroso non solo non nasce dall’impossibilità di vivere, ma può persino presentarsi come un modo per continuare a vivere.

Il nostro sonetto, però, almeno a prima vista, non si presenta come un testo amoroso. C'è da chiedersi allora da cosa sia scatenata una crisi esistenziale talmente profonda da far meditare persino il suicidio.

I primi versi sembrerebbe fornire subito la risposta: la labilità della vita, la fuga inarrestabile del tempo e l'incombere della morte ("La vita fugge, et non s'arresta una hora, / et la morte vien dietro a gran giornate", vv. 1-2), in una parola, la paura della fine e dell'annullamento, sono causa di tanta angoscia. Siamo ben lontani, dunque, da un suicidio tra il metaforico e il galante. Se a suscitare tanta disperazione fosse effettivamente la paura della morte incombente, ebbene ciò, in un'età nella quale per un autore cristiano la morte non può essere che il passaggio da una vita transitoria a un'altra eterna, sarebbe un fatto quasi sconvolgente. L'ortodossia morale, infatti, richiede che non sia la paura della morte, ma quella della dannazione a suscitare angoscia. Se proseguiamo nella lettura, questa prima impressione si precisa e nello stesso tempo si complica. Già i due versi successivi presentano quella vita della quale i primi due sembrano lamentare la brevità e la fugacità non come valore di cui si teme la perdita, ma come una fonte di affanni e di dolori, sia al presente che nel passato e, addirittura, nel futuro ("e le cose presenti et le passate / mi danno guerra, et le future anchora", vv. 3-4). La seconda quartina ribadisce la negatività della vita: i ricordi generano pena così come le aspettative. I ricordi –specifica la prima terzina– sono dolorosi perché riportano alla memoria eventuali dolcezze perdute (ma eventuali, tutt'altro che certe: "s'alcun dolce mai / ebbe 'l cor tristo", vv. 9-10), le aspettative perché preannunciano un futuro privo di speranze. Attraverso una prolungata e tradizionale metafora della vita come nave in viaggio, il futuro è presentato come irto di pericoli esterni (i venti sono agitati, la tempesta ["fortuna"] imperversa persino nel porto) e il poeta come privo degli strumenti necessari per fronteggiarli (il nocchiero che dovrebbe guidarlo, cioè la ragione, è stanco; le virtù che dovrebbero sorreggerlo, l'albero e i cordami, addirittura spezzate). L'impostazione da sonetto 'morale' che il testo sembrerebbe suggerire in partenza si rivela ingannevole: la desolata descrizione di una vita senza speranza non cede in alcun punto al senso di colpa, non accenna a moti di pentimento. Persino la paura dell'aldilà opera solamente in negativo: non come stimolo per conseguire la vita futura, ma come deterrente per conservare quella attuale.

Tra i motivi che rendono così incerto e disperato l'esito della navigazione, l'ultimo verso del sonetto elenca anche la circostanza che gli occhi dell'amata, i quali solevano guidarlo, come le stelle i naviganti, sono stati spenti dalla morte. L'accenno agli occhi-stelle basta per farne un sonetto amoroso? Secondo i dettami della retorica la posizione in clausola dovrebbe conferire una particolare evidenza all'enunciato; ora, non mi spingo fino a dire che l'enumerazione polisindetica delle terzine disegni una anti-climax, ma che non ci sia progressione a incremento di intensità, questo credo di poterlo affermare. La morte della donna amata è uno dei pericoli e degli ostacoli che fanno disperare il poeta di salvarsi, niente lascia presagire che sia il più grave. E poi, salvare da cosa? Ripetiamo dunque la domanda che prima ci siamo posti: qual è la causa di tanta disperazione? Quale evento, quale sentimento, quale

trauma l'hanno generata? Abbiamo visto che la lettera del testo non individua una causa specifica, un evento o una perdita scatenanti. Neppure la morte dell'amata sembra caricarsi di tanta responsabilità. Il sonetto ci dice che una cappa di negatività incombe sulla vita del locutore, su quella presente come sulla passata, e rende nera, cupa la sua visione del futuro. Ma è una negatività che non si specifica e che non è giustificata: anzi, essa appare quasi come la normale condizione della vita di questo soggetto.

Prima ancora che i temi e i contenuti, è l'andamento stilistico e sintattico del testo a dare corpo alla sensazione di ineluttabilità, quasi di quotidiana consuetudine, di un male di vivere che il poeta non sa definire. Figure iterative imperniate sulla coordinazione polisindetica ("et non s'arresta ... et la morte ... et le cose ... et le passate ... et le future ... e 'l rimembrare et l'aspettar"; "et poi ... et stanco omai ... et rotte ... e i lumi bei"); susseguirsi in giaciture contigue di elementi lessicali semanticamente opposti ("fugge, et non s'arresta"; "presenti et le passate"; "[i] rimembrare e l'aspettar"; "or quinci or quindi"); anafore insistenti ("et la morte", "et le cose", "e 'l rimembrare", "e i lumi") o esaltate dal collocarsi a cavallo di partizioni strofiche ("veggiò ... veggiò"); costruzione parattatica, per giustapposizione di brevi periodi, tenuta, con la sola eccezione dei versi centrali, là dove emerge l'idea del suicidio, per l'intera estensione del testo; fitto reticolo di assonanze, regolari (-ate; -arte) e parziali (-ate, -ai, -arte; -ora, -arte; ate, -arte, -enti), a racchiudere entro una gamma limitata di suoni l'intero giro delle rime: tutto ciò produce un ritmo lento e ribattuto, una musicalità monotona, come se una idea fissa, una coazione a ripetersi, guidasse la voce del locutore. Sulle cadenze di questo passo regolare e un poco coatto prendono forma i contorni di una patologia. Noi oggi la chiamiamo depressione; Petrarca usava categorie filosofico-morali e, pertanto, riteneva che quello stato malinconico della coscienza, quell'incapacità di operare e di guardare alla vita con la fiducia del credente fosse, sí, un male, un morbo, ma un morbo moralmente peccaminoso: l'accidia, una "tristitia –scriverà in una delle sue epistole senili (*Sen.* xvi 9)– nullis certis ex causis orta", della quale, cioè, non è possibile indicare con sicurezza le cause.

Noto qui, di sfuggita e senza volerne trarre troppe implicazioni, ma tenendo presente che Petrarca aveva pur fatto studi giuridici, che nel diritto romano il *taedium vitae* era una delle cause che legittimavano il suicidio.

Nel dialogo latino, il *Secretum*, nel quale Franciscus, controfigura dello stesso Petrarca, compie un profondo esame di coscienza sotto la guida di S. Agostino, l'accidia è oggetto di una attenta analisi all'interno del libro II. Provocato da Agostino: "Sei in preda di una tremenda malattia dello spirito, che i moderni chiamano *accidia* e gli antichi *aegritudo*",¹ Francesco non ha difficoltà a riconoscere: "È vero" [*Fateor*]", e a dipingere un quadro a lui ben noto: "in questa tristezza tutto è aspro e misero e orribile e la via della disperazione è sempre aperta, e tutto fa sí che le anime infelici ne siano sospinte verso la morte [...] questo flagello mi ghermisce a volte così tenacemente da tormentarmi nella sua stretta per giorni e

¹ Habet te funesta quidam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt.

notte, e allora per me non è più tempo di luce e di vita, ma oscurità e inferno e strazio mortale”.² E poco dopo, ad Agostino che gli chiede di spiegarsi meglio, racconta: “se la fortuna [...] mi butta addosso tutte le miserie della condizione umana e il ricordo degli affanni passati e il terrore dei futuri, allora [...] comincio a lamentarmi. È questa l’origine di quel grave dolore: come se uno fosse circondato da innumerevoli nemici e non avesse alcuna via di fuga, né speranza di clemenza, né soccorsi, ma tutto gli fosse contro”.³ Si noti: all’interno di una metafora bellica (la fortuna assedia e colpisce per espugnare), le armi a cui ricorre il nemico sono la “*laborum preteritorum memoria futurorumque formido*”, proprio come nel sonetto “le cose [...] passate / [...] danno guerra, et le future anchora”. Dell’impossibilità per l’accidioso di apprezzare le “cose presenti” queste pagine del *Secretum* fanno addirittura il segno precipuo della malattia: “Dimmi, qual è per te la cosa peggiore? –chiede Agostino; “Tutto quello che vedo attorno, e quello che ascolto e quello che tocco” –risponde Francesco; “Perbacco! Non ti piace nulla di nulla?” –incalza Agostino; “Niente, o poche cose davvero” –ribadisce Francesco. “Tutto questo –conclude Agostino– è tipico di quella che ho chiamato accidia: le cose tue, ti affliggono tutte”.⁴

Ecco a cosa ha portato la rivoluzione copernicana di Petrarca: all’indagine delle profondità della psiche, dei mali dell’anima, dei dubbi davanti alla vita presente e a quella futura. Petrarca non aveva categorie di analisi psicologica a disposizione; usava categorie della filosofia morale. L’aver introiettato la colpa, l’aver cristianamente fatto del desiderio amoroso un peccato è stato il passo necessario perché la poesia potesse lasciare il territorio delle apparenze e dei comportamenti codificati e scavare nel regno oscuro della soggettività. Potremmo dire che una religiosità inquieta e in certi momenti lacerante è all’origine del laicismo di Petrarca. A modo suo, anche lui era un realista. Anche per lui, come per Dante, la letteratura era uno strumento di conoscenza.

Abbiamo ancora lasciato in sospeso la motivazione per cui questo, nonostante tutto, è anche un sonetto d’amore. Abbiamo visto che la morte della donna è uno dei motivi di tanta disperazione. Guidato dagli occhi dell’amata –sembra suggerire il testo– forse l’Io avrebbe potuto scampare alla tempesta. Ma la tempesta è persino nel porto e pertanto nemmeno quei lumi-stelle avrebbero potuto indicare la rotta della salvezza. Pare proprio, dunque, che quell’ultimo verso non sia altro che un omaggio, improbabile e quindi poco convinto, ai moduli del poetare d’amore, la sopravvivenza di una abitudine, una metafora priva di vere implicazioni ideo-

² In hac autem tristitia et aspera et misera et horrenda omnia, apertaque sempre ad desperationem via et quicquid infelices animas urget in interitum.

³ Si [...] fortuna [...] me ad expugnandum conditionis humane miserias et laborum preteritorum memoriam futurorumque formidinem congesserit, tum [...] ingerisco. Hinc dolor ille gravis oritur. Veluti si quis ab innumeris hostibus circumclusus, cui nullus pateat egressus, nulla sit misericordie spes nullumque solarium, sed infesta omnia.

⁴ A. Dic ergo: quid in primis tibi molestum putas? F. Quicquid primum video, quicquid audio, quicquid sentio. A. Pape! Nil ne tibi placet ex omnibus? F. Aut nichil aut perpauca quidem [...] A. Totum est hoc eius quam dixi accidie. Tua omnia tibi displicent.

logiche e psicologiche. Un guizzo stanco, impotente davanti a tanta negatività. Questo, però, è quanto si evince da una lettura isolata del sonetto. Se invece lo leggiamo avendo presente il contesto, quello virtuale a disposizione dei lettori poco dopo la metà del Trecento, o il *Canzoniere* a cui noi possiamo accedere, l'interpretazione si arricchisce e si complica di nuove significazioni. Dagli altri testi, infatti, veniamo a sapere che Laura e l'amore da lei suscitato non sono, dal punto di vista ideologico, alleati a quel nocchiero e a quegli strumenti della nave di cui qui si lamenta l'inefficienza. Semmai è il contrario. Se in questo sonetto al locutore sembra che la vita non abbia più futuro perché l'irrazionalità sta per prendere il posto di nocchiero che spetta alla ragione, ebbene, il *Canzoniere* ci insegna che l'amore è per l'appunto una delle grandi passioni nemiche della ragione. Sostenere che il nocchiero, l'albero, le sarte e i "lumi bei" collaborano come agenti di salvezza è un vero falso ideologico. Ciò che alla lettura isolata appare un omaggio privo di grande rilevanza, nella lettura contestuale finisce per rivelarsi una contraddizione. Il rimpianto e la nostalgia del passato trasformano in positivo il segno di una esperienza in sé negativa. Un sonetto sottilmente pervaso, nella sua incapacità di individuare e dire sino in fondo le ragioni del male, da una vena irrazionale, si chiude con una affermazione patentemente irrazionale. Ma è una affermazione che incrina un testo dominato dall'inerzia, dal torpore, dalla stanchezza di vivere, e che lascia trapelare un soffio di vitalità: quegli occhi, suggerisce il locutore, avrebbero potuto salvarlo, nonostante tutto ciò che lui aveva scritto e pensato della passione. Nel male di vivere brilla ancora e nonostante tutto la stella amorosa.

Nota bibliografica

Le citazioni continiane sono tratte dai saggi: "Preliminari sulla lingua del Petrarca" (1951) e "Introduzione alla *Cognizione del dolore*" (1963), poi pubblicati entrambi in Gianfranco CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi 1970: il primo alle pp. 169-192, il secondo alle pp. 601-619. Per la dialogicità e la dimensione sociale della poesia medievale rimando al volume di Claudio GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino 2002; per la funzione ideologica della lirica amorosa provenzale a Erich KÖHLER, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova, Liviana 1976. Ho parlato ampiamente dei caratteri distintivi della poesia petrarchesca rispetto alla tradizione romanza nel libro *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel "Canzoniere" di Petrarca*, Bologna, Il Mulino 1992 e nell'Introduzione" a Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, Milano, Mondadori 1996. La canzone di Frescobaldi si legge in Dino FRESCOBALDI, *Canzoni e sonetti*, a cura di Furio Brugnolo, Torino, Einaudi 1984. Il *Secretum* è citato da Francesco PETRARCA, *Secretum*, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia 1992.

Tra filologia e critica: organizzazione dei testi e pensiero nel *Canzoniere* di Petrarca

ELENA LANDONI
Università Cattolica di Milano

È un dato ormai acquisito dalla critica, ed è una nozione vulgata anche presso il semplice lettore, che all'interno del *Canzoniere* petrarchesco ci sia una *fabula* che progredisce in senso unitario. Come è noto, la narrazione si organizza prevalentemente intorno a due nuclei privilegiati: quello che gravita intorno a Laura e quello morale-teologico; ma tutto il macrotesto ubbidisce allo sviluppo di un'autobiografia ideale che pone il sé dell'Autore e i suoi stessi tentennamenti come modello esemplare. Accanto a quello autobiografico c'è poi un altro itinerario, che non può più essere sottovalutato,¹ e cioè l'acquisizione della valenza critica che la continua riorganizzazione dei testi via via imprime ai testi stessi. Operando una ristrutturazione della narrazione, infatti, l'Autore 'sdoppia' la dinamica evolutiva suggerita dal *Canzoniere*, e inaugura un ulteriore livello di senso, facendosi artefice di un giudizio etico sulla sua stessa storia.

A questa operazione non è estraneo l'infittirsi dei componimenti 'sulla poesia' che caratterizza le aggiunte della cosiddetta forma Chigi e quelle copiate da Giovanni Malpaghini (se ne parlerà qui di seguito).² Ancor meno appare estranea la simbologia numerologica risultante dal definitivo ordinamento del *Canzoniere*. Alla canonica data del venerdì santo, come inizio dell'amore per Laura, corrisponde quella del Natale come giorno in cui cade il primo componimento in morte: basta associare ogni singolo testo a un giorno del calendario, e la canzone 264, prima tra le rime in morte, viene a trovarsi appunto il 25 dicembre. Come a dire che la fine della tentazione carnale coincide con la rinascita dell'amante³ a uomo nuovo.

In altre parole, e condensando un percorso di studi ben altrimenti complesso, dobbiamo prendere atto del fatto che raccogliere e ordinare i *rerum vulgarium fragmenta* consuona troppo con la promessa di raccogliere gli *sparsa anime fragmenta* che alla fine del *Secretum* Francesco promette a S. Agostino, per essere una pura coincidenza lessicale.

¹ Valga per la cospicua bibliografia in proposito il rinvio a Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel "Canzoniere" di Petrarca*.

² Va tenuto conto del fatto che la riflessione sul significato e sui modi della poesia costituisce un vero e proprio filone portante della produzione petrarchesca. Da questo punto di vista è paradigmatica la *Collatio laureationis*, l'orazione pronunciata nel corso della cerimonia per l'incoronazione a poeta laureato, avvenuta a Roma nell'aprile del 1341. Dello stesso argomento è anche buona parte del *Bucolicum carmen*, il nono libro dell'*Africa*, o il secondo delle *Epystolae metricae*.

³ M. Santagata, *op. cit.*, p. 325, e "Introduzione" al *Canzoniere*, p. xc.

Ma affermare che nel *Canzoniere* esiste un messaggio, anzi una pluralità di messaggi convergenti, e per di più affidati a uno svolgimento diacronico, non è per nulla scontato, perché implica da parte dei ricettori la consapevolezza dell'esistenza del problema dell'unitarietà del testo *nonostante* le segnalazioni opposte dell'autore. Implica soprattutto l'individuazione di un livello di significato, quello dell'ordine dato ai componimenti, volutamente occultato dal Petrarca stesso sotto un'etichettatura che evidenzia la frammentarietà disorganica degli scritti.

Il titolo assegnato dal poeta, come emerge dal codice Vaticano 3195, in parte autografo e in parte trascritto sotto la diretta supervisione petrarchesca, è *Rerum vulgarium fragmenta*. È un titolo estremamente connotante.

Come si sa, il conferimento del titolo è la prima operazione critica ed esegetica, in questo caso autoesegetica. Un elemento che salta subito all'occhio è il fatto che l'opera è in volgare, ma titolo e postille sono in latino. Che si tratti di postille 'di servizio', ad uso quasi esclusivo dello stesso Autore, non archivia del tutto il problema.⁴ La svalutazione (*rerum vulgarium*) contrasta infatti con la valutazione implicita del testo in quanto degno di essere sottoposto ad annotazioni testuali e alla cronaca della trascrizione.

L'erudito umanista Petrarca mette così in atto un meccanismo sin da subito ambiguo. È addirittura superfluo ricordare che la scrittura latina lo allinea all'autentica classicità e alla sua lingua corretta, non a quella addomesticata e contemporaneizzata del Medioevo. Meno scontato è notare che proprio la competenza filologica petrarchesca permette di accostare la produzione lirica volgare a un genere classico probabilmente perso di vista dai poeti volgari del Duecento, ma che il dotto umanista può recuperare come autorevolissimo precedente.⁵

Il ripristino filologico del mondo classico permette anche di rappresentare meglio l'uomo universale, nella sua complessità e nel suo tormento psicologico; quasi individualmente, e potremmo dire umanisticamente appunto, modellato sul Petrarca stesso; e non è un caso che il latino sia la lingua dei suoi scritti più introspettivi. Quindi il titolo latino allude anche a un'opera che descrive un uomo esemplare nella sua complessità psicologica.

Resta il fatto che il riferimento diretto alla frammentarietà smentisce quell'assiduo lavoro com-positivo attestato dalle diverse fasi di ordinamento del *Canzoniere*. La questione dell'elaborazione del *Canzoniere* è complessa, e vale la pena rievocarla a grandissime linee.

⁴ Anche se Santagata, nella citata "Introduzione", avanza l'ipotesi che la diversa distribuzione di latino e italiano rifletta anche le particolari vicende biografiche dell'Autore: "Nella cosmopolita Avignone la lingua d'uso di Petrarca era forse più il latino che il toscano [...]. Il volgare è per lui solo una lingua letteraria, nel senso che si applica soltanto alla letteratura e che si nutre prevalentemente di letteratura" (p. xli).

⁵ Nella lettera proemiale alle *Familiares* dedicata a Socrate (l'amico Ludwig van Kempen), Petrarca parla della poesia in volgare in questi termini: "Quod genus, apud Siculos, ut fama est, non multis ante seculis renatum, brevi per omnem Italiam ac longius manavit, apud Grecorum olim ac Latinorum vetustissimos celebratum; siquidem et Athicos et Romanos vulgares rithmico tantum carmine uti solitos accepimus" (*Fam.* 1, 1, 6).

È indubbio che Petrarca interviene continuamente sull'assetto della sua raccolta. Si sa da tempo che tra il 1342 e 1374 si sono succedute numerose forme diverse dell'opera volute dall'autore, con un'impennata nella risistemazione a partire dal '49: anno interessante, perché il Petrarca organizza anche le *Familiares* e le *Metricae*. Se la cosiddetta "prima edizione" del *Canzoniere* risale al 1360 circa, ed è rappresentata dal codice Vat. Chig. L.v.176 di mano del Boccaccio, la forma pre-chigiana sarebbe stata ordinata intorno al 1356-58,⁶ garantendo già due nuclei forti confluiti poi nella forma definitiva: i gruppi 1-142 e 264-292. È da qui che si può iniziare a parlare di *Canzoniere*. Ma una trascrizione ordinata era già stata avviata il 21 agosto 1342, come l'Autore annota sul foglio 9v. del cod. Vat. Lat. 3196 (il cosiddetto codice "degli abbozzi"); e un'altra si era protratta dal '47 al '50.⁷

Nel 1366 Petrarca affida la trascrizione all'abile e amato copista Giovanni Malpaghini di Ravenna, a cui fornisce anche alcuni fogli sparsi contenenti componimenti non inclusi precedentemente nella forma Chigi. È probabile che Petrarca stesso abbia fatto scrivere in questa occasione il titolo *Francisci Petrarche laureati poete rerum vulgarium fragmenta*, eliminando quindi l'accenno al *Liber* operato dal Boccaccio nell'intitolazione della sezione petrarchesca⁸ del Chigiano: *Francisci Petrarce de Florentia Rome nuper laureati fragmentorum liber*.

Il lavoro viene poi proseguito dal Petrarca stesso dall'ottobre 1367, con sostituzioni, spostamenti e ripensamenti sino a poco prima della morte: è il codice, interamente pervenutoci, Vat. Lat. 3195. Solo a questo punto, probabilmente intorno al 1371-1372, viene trascritta la canzone n. 366, la *Canzone alla Vergine*, con l'intenzione esplicita e vergata dal Petrarca stesso di porla alla fine della raccolta: "in fine libri ponatur", come recita una postilla della raccolta nel frattempo allestita per essere inviata a Pandolfo Malatesta il 3 gennaio 1373 e a noi giunta nella trascrizione tardo quattrocentesca del Laur. xli. 17. In pratica, Petrarca prendeva

⁶ Tale redazione è anche nota come la Correggio, dal nome del destinatario Azzo da Correggio. Abbiamo la testimonianza che questa sia stata una raccolta concepita nella forma di un "libro" in una postilla a c. 7r del codice Vat. Lat. 3196, che così recita: "Transcripti isti duo in ordine, post mille annos. 1357. mercurii hora 3, novembris 29. Dum volo his omnino finem dare, ne unquam amplius me teneant. Et iam Jerolimus ut puto primum quaternum scribere est adortus pergamenno. Pro do. Azone postea pro me idem facturus. Sulla Correggio si veda Guglielmo Gorni, *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del "Canzoniere"*.

⁷ È interessante osservare ai nostri fini che al 28 novembre 1349 risale una postilla particolarmente significativa di una progettualità nell'ordinamento dei testi, vergata alla carta 13r del Vat. Lat. 3195: a proposito delle prime stanze della canzone "Che debb'io far" si legge "transcripta non in ordine. Sed in alia papiro"; mentre il 3 aprile 1350 l'Autore si appunta: "visum est et hanc in ordine transcribere" (Bortolo Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*, p. 29).

⁸ Originariamente, il codice conteneva la *Vita nova*, le canzoni e la *Commedia* di Dante, il *Canzoniere* di Petrarca. Il reparto dantesco era preceduto dalla seconda, più breve redazione del *Trattatello in laude di Dante*, mentre a ogni cantica del poema era anteposto un riassunto in terza rima ("Breve raccoglimento"); tra la *Commedia* e il *Canzoniere* si trovava l'epistola, anch'essa del Boccaccio, a Petrarca *Ytalie iam certus honos*. In un secondo tempo la *Commedia* venne sostituita con la canzone cavalcantiana *Donna me prega* e dal relativo commento latino di Dino del Garbo, e andò a costituire il codice Chig. L. vi. 213 (su queste vicende si veda ancora M. Santagata, *I frammenti dell'anima*, pp. 254-55).

nota del fatto che tutti i componimenti che avrebbe aggiunto di seguito dovevano, nell'ordinamento definitivo, comparire prima della 366. E infatti l'ordine degli elementi sarebbe mutato ancora, come attesta il cod. Queriniano D II. 21, ma l'Inno resterà al suo posto.⁹

Ora, che già per i primi esegeti il problema dell'*ordo* riguardasse la posizione della porzione di testo nel contesto o del singolo testo nella silloge è indubbio. Le chiose trecentesche alla canzone "Italia mia" (estrapolata quindi dall'intero *corpus*)¹⁰ di Luigi Marsili, monaco agostiniano amico del Petrarca e morto nel 1394, offrono per due volte l'appunto "per ordine", intendendo "nel luogo previsto dall'esposizione ordinata". Per esempio, non avendo più spazio nel foglio per la sua esposizione alla c. 7 v., Marsili scrive: "la chiaritione del rimanente è a c. XI per ordine", cioè al posto giusto seguendo lo svolgimento del testo.

Il primo ad affrontare in modo sistematico il problema dell'ordinamento del *Canzoniere* è però stato Alessandro Vellutello, che nel suo *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, stampate in "Vinegia per Giovannantonio e fratelli Sabbio" nell'agosto del 1525, acclude il *Trattato dell'ordine de' sonetti e canzoni mutato*, in cui mette in discussione l'ordine ufficializzato dall'Aldina del 1501.¹¹ Il problema era stato tenuto presente anche nel commento del Filelfo del 1446, diffuso manoscritto e pubblicato nel '76, ma allora non era stata avanzata alcuna alternativa.

In effetti nell'edizione del *Canzoniere* uscita da Aldo Manuzio si dice che il testo è tolto "con sommissima diligenza dallo scritto di mano medesima del poeta, hauto da M. Pietro Bembo". Si tratta del Vat. Lat. 3195. Se non che sappiamo oggi che in realtà Aldo si era servito del Vat. Lat. 3197, copiato dal Bembo a partire da due codici antichi, e di cui solo gli ultimi componimenti derivano direttamente dal 3195. È vero che poi Aldo aveva collazionato tutto su questo codice, ma ad ogni buon conto esso non era l'antigrafo dell'aldina. Il Vellutello smaschera l'ambiguità del frontespizio aldino, e ritiene per certo che

dal poeta non ne sia stato lassato originale ordinato, ma su diversi separati fogli, e che poi l'ordine che parve di darli a colui che fu il primo a raccogliarla e metterla insieme, tutti gli altri habbiano seguitato, e di questo ne fa fede quello che il poeta medesimo scrive in una sua epistola *ad Socratem suum*¹² nella quale [essendo già vecchio] narra come, stando al fuoco, et rivedendo queste sue compositioni, quelle le quali giudicava esser degne di lui le lasciava vivere, l'altre le mandava al fuoco, quantunque, come pietoso padre, ad alcune ne perdonava, che non ben degne di vivere essere le giudicava; il che se fossero state in uno medesimo volume ordinate, non havrebbe potuto fare.

⁹ Sulle fasi di elaborazione del *Canzoniere* sono canonici Carlo Calcaterra, *Nella selva del Petrarca*, e Ernest Hatch Wilkins, *Vita del Petrarca e la formazione del "Canzoniere"*.

¹⁰ Sono state pubblicate come *Commento a una canzone di Francesco Petrarca per Luigi Marsili*. Il Marsili aveva fatto circolare anche un commento alla canzone petrarchesca "O aspettata".

¹¹ Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al "Canzoniere"*, in particolare pp.62-63.

¹² *Familiares* I, 1.

Dunque Vellutello rifiuta la definizione di “volume” per i “diversi separati fogli”, ma poi ricostruisce l’ordine congetturalmente, in base a congruenze interne e a filiazioni cronologiche; considerando lui stesso i *fragmenta* alla stregua di un *liber*. Egli ‘smista’ i componimenti arbitrariamente in tre parti: in vita di Laura, in morte di Laura e altri soggetti, e quindi prende sul serio la categoria di *fragmenta*, tanto da considerare tali frammenti come elementi componibili dall’editore, secondo un modello facilmente riconoscibile: quello delle *vidas* e *razós* occitaniche e quello della *Vita nova*. L’editore cioè ricostruisce una biografia a partire da rime con una tradizione distante, ipotizzando consanguineità tematiche e dipendenze cronologiche.¹³ C’è insomma una volontà forte di rendere fecondi quei modelli, anche a costo di manipolare l’ordine tramandato dai manoscritti per riconfezionare un libro secondo l’impianto canonico.

Fragmentorum liber appare dunque nel titolo del Chigiano L.V. 176 per mano del Boccaccio, in qualche modo autorizzato dallo stesso Petrarca nella cui casa avviene la trascrizione. Ma è un fatto che qualche anno dopo Giovanni Malpaghini lascia il titolo quasi inalterato, sopprimendo però proprio la parole *liber* sotto la direzione del poeta; e che nell’originale e definitivo Vat. Lat. 3195 il titolo si assesti in *Rerum vulgarium fragmenta*.

Per la verità la dizione *libellus* era già stata adoperata in precedenza dal Petrarca a designare le sue rime volgari. Il codice Orazio Morgan 404 della Pierpont Morgan Library di New York contiene note apposte da un giovane Petrarca intorno al 1330, secondo Billanovich;¹⁴ una delle quali recita tra l’altro *Nota pro amantibus sine intermissione: facit pro eo quod scribimus in libello*. Billanovich sostiene che qui Francesco deve essersi ricordato del *De oratore* di Cicerone I 21, 94 (“Scripsi etiam illud quondam in libello”); ma soprattutto, in riferimento alle rispettive raccolte di versi, di Orazio, Ovidio, Catullo, dell’*Appendix virgiliana*. Più tardi avrebbe incontrato *libellus* anche in Properzio, Ausonio, Marziale. Una lunga tradizione, che era già autorevolmente confluita nell’archetipo volgare del genere: la dantesca *Vita nova*. A questo potremmo aggiungere un altro segnale convergente nell’idea del *liber*: Petrarca organizza l’esordio del *Canzoniere* in 5 sonetti, che resteranno fissi in questa posizione, eccettuato un momentaneo scambio di posto tra il 2 e il 3 nella forma Malatesta, dalla redazione pre-Chigi in poi. Le tematiche assiegate in questi 5 componimenti riguardano il motivo e il momento dell’innamoramento, il luogo di nascita e il nome della donna amata. Sono gli stessi motivi che si trovano addensati, e nella stessa posizione incipitaria, in raccolte classiche ben etichettate come *liber*: i *Carmina* di Orazio, le elegie di Properzio, gli *Amores* di Ovidio.

Poi, però, il libello petrarchesco assume consistenza, ma la definizione scompare. Si noti che molti di questi modelli attestavano anche la denominazione di *nugae*: dalle *nugae canorae* di Orazio (*Ars poetica* 322) alle *meas ... nugas* di Catullo

¹³ A questo proposito si veda Guglielmo Gorni, “Le forme primarie del testo poetico: il *Canzoniere*”, *Letteratura italiana*, III, 1, p. 506.

¹⁴ Giuseppe Billanovich, “L’Oratio Morgan e gli studi del giovane Petrarca”, pp.129-130.

dedicate a Cornelio Nepote (1, 5); ma mentre questa riaffiora nella costellazione lessicale riferita al *Canzoniere*, quella di *liber* viene lasciata cadere.¹⁵

Un'indagine sull'area sinonimica interna ai *Fragmenta* conferma questa ritenenza: il poeta adotta *rime, stile, versi, suoni, voci, detti, note, carte, inchiostri, penna, opera, operazione, tela, tessuto*, ma mai il lessema *libro*.

Cerchiamo allora di mettere insieme questi dati e di avanzare qualche ipotesi. Petrarca si sottopone a un assiduo lavoro di riordinamento delle proprie rime, nonostante la titolazione e l'esordio antifrastici (*fragmenta*, dal titolo, *rime sparse*, dal sonetto proemiale). Riproduce un orientamento dei suoi componimenti di chiara matrice dantesca, culminante nella scelta mai più messa in discussione di porre in posizione finale la *Canzone alla Vergine*. È una scelta ben ponderata, perché la canzone si assesta nella postazione definitiva da un certo punto in poi della rielaborazione strutturale: nei primi anni '70. A Dante riportano indubbiamente anche altri segnali, come la morte di Laura; lo sfiorato innamoramento, dopo questo evento, per un'altra donna; il recupero della funzione pedagogico-salvifica della freddezza di Laura in vita e l'incidenza di lei nella storia di Francesco anche da morta; la sostanziale rivalutazione 'medievaleggiante' e certamente antiagostiniana dell'amore giovanile. Del resto da tempo la critica ha notato che Petrarca, lungi dal voler marcare col *Canzoniere* la sua distanza da Dante, segna piuttosto un recupero del modello dantesco nel corso dell'elaborazione della raccolta.

Ciò che l'Autore evita accuratamente di adottare è la definizione di *libro*. La distanza sembra quindi casomai da misurare con la concezione stessa di *libro* o *libello* e con ciò che lo caratterizza come archetipo di un genere, più che col dantismo *tout court*.¹⁶ Ci sono infatti almeno due aspetti, uno di ordine formale e l'altro contenutistico, che collocano vistosamente Petrarca sul versante del 'superamento' del modello strutturale della *Vita nova*: la scelta della 'forma canzoniere' di contro alla forma prosimetrica, che equivale a rivendicare alla lirica libera dal condizionamento del commento scolastico quella valenza narrativa così modernamente richiesta dalla cultura trecentesca rispetto a quella duecentesca (proprio la *Commedia* aveva impresso un'accelerazione a promuovere la narrativa in versi);¹⁷ l'accento posto

¹⁵ Su questo si veda M. Santagata, *op. cit.*, pp. 50 e 115.

¹⁶ È un fatto ormai assodato che la lingua poetica del Petrarca opera prelievi dalla *Commedia* dantesca più che da ogni altro testo della tradizione volgare, pur interessandosi prevalentemente a un registro stilistico-espressivo. Santagata mette in luce due modalità di scambio, che attenuano fortemente la dipendenza petrarchesca da Dante. La prima consiste nel diluire il valore semantico originario: "La precisione del linguaggio di Dante, derivante dalla univocità del rapporto parola-oggetto, viene fluidificata nella polivalenza semantica petrarchesca", spostando la tensione espressiva "dalla denotazione alla connotazione". La seconda è l'affidarsi a una "rammemorazione legata più alla suggestione musicale che alla sostanza dell'immagine", che conferma in Petrarca una contaminazione puramente stilistica (M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, rispettivamente pp. 31-32 e 34). Santagata segnala anche la tendenza a "contaminare fonti dantesche con prestiti da altri autori", volgari o latini che siano (p. 43); e aggiunge che "la mescolanza di voci diverse, l'accavallarsi di stimoli provenienti da più direzioni sono tratti peculiari della memoria del Petrarca".

¹⁷ Che poi nella tradizione medievale il commento sia stato attribuito a qualche copista, tramandando così il testo come raccolta di poesie, testimonia la consapevolezza presso i ricettori dell'originalità della struttura dell'opera, di cui Petrarca deve aver subito preso atto.

sulla riflessione autobiografica emergente dal *Canzoniere*, e ultimamente allineata alle raccomandazioni agostiniane del *Secretum*, di contro alla ‘svolta’ dantesca autointividuata dall’Autore nelle rime della loda: nelle rime, quindi, in cui si indica esplicitamente e fortemente un “tu” come polo irrinunciabile di un rapporto, unica via praticabile orientata alla salvezza.

A questo proposito non va dimenticato che la fase del superamento dei modelli adottati è un passaggio costante nella lunga gestazione petrarchesca delle proprie opere. Per riproporre qualche esempio, il disegno del *De viris illustribus* nasce a imitazione di Livio, ma viene poi completamente rinnovato con l’inclusione di nuove biografie da Adamo a Ercole; i *Rerum memorandarum libri* si modellano inizialmente su Valerio Massimo, ma poi arrivano a comprendere anche vite di contemporanei; e gli esempi potrebbero continuare.¹⁸

Petrarca sembra insomma volersi cautelare contro una semplicistica e fuorviante omologazione tra l’operazione dantesca di raccolta delle proprie rime e la sua, omologazione che si profilava come talmente probabile, che infatti i commentatori-filologi successivi non tarderanno a operare, come si è visto nel caso del Vellutello.

In effetti il significato che l’Alighieri aveva conferito al “libro” era piuttosto chiaro, tanto da identificare esplicitamente la *Vita nova* col “libro” senz’altro. Nell’operetta dantesca l’etichetta “libello” apposta dall’Autore è senza concorrenti, e addirittura smaccata è la segnaletica progettuale che ri-organizza i microtesti originari: “convenesi di dire”, “uscendo alquanto dal proposito presente”, “tornando al proposito”, ecc.

L’immagine del libro assume all’inizio della *Vita nova* una valenza fortemente iconica. La fisicità dell’oggetto è richiamata al lettore mediante riferimenti alla “rubrica”, a una “parte prima della quale”. Dante vuole insomma che l’oggetto-libro venga prima di tutto ‘visto’. La cosa-libro rassicura sull’esistenza del significato prima ancora di una lettura lineare dei termini in successione; e garantisce la possibilità di un prelievo di senso continuato nel tempo, esponendo il testo alla glossa e all’interpretazione, così come avviene per il libro per eccellenza, la scrittura sacra. Infatti, la monumentalizzazione del libro è qui finalizzata alla “sentenza”.

La novità dell’operazione è reclamizzata: “vita nuova” è riferita all’Autore ma anche ai componimenti scritti in precedenza, “nuove rime” sono quelle messe in organico, ed è una novità che investe subito una questione di materia: “materia più nuova e più nobile che la passata”, che si qualifica per interventi dichiaratamente orientati al senso: trascrizione di parole già scritte, e se non tutte, “almeno la loro sentenza”; divisione formale del testo, ma con l’avvertenza che “la divisione non si fa se non per aprire la sentenza de la cosa divisa”, ecc.

Nella trascrizione delle poesie giovanili, che costituisce la nuova opera, è la “sentenza” a ridiventare segno.

¹⁸ Si legga quanto scrive Nicholas Mann: “Il superamento della tradizione dalla quale era nato è un’aspirazione fondamentale di Petrarca e lo sforzo di ottenerla è un motivo ricorrente nei suoi scritti” (*Petrarca*, p. 19).

Il nuovo libro dantesco, quindi, nasce da una tradizione, da testi già precedentemente composti che ora, condotta la loro frammentarietà a una storia unitaria grazie all'esegesi in prosa e al chiarimento della "sentenza", non solo rivelano un significato ulteriore, "nuovo" appunto, ma sono anche proiettati verso una futura continuazione narrativa, e, perciò, verso un'altra evoluzione di senso: "se piacere sarà di Colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna".

Questa esorbitanza semantica è possibile in Dante grazie alla riassunzione in storia unitaria delle sue rime sparse giovanili. È il principio del simbolo, *syn-ballo*, metto insieme: originariamente le due parti di un oggetto frantumato, che, combaciando, permettono il reciproco riconoscimento delle due persone che ne possiedono la metà.

Ma l'iconizzazione dantesca del libro si riveste anche di altre implicazioni, ed esprime la coscienza che la Rivelazione ha riconciliato l'immagine con la parola, superando l'irriducibilità della visione alla parola tipica della cultura classica. Secondo quest'ultima la verità è *a-letheia*, ciò che non si cela. Ma nel momento in cui viene nominata, si sottrae alla vista (si pensi al mito della sfinge).

L'avvento di Dio nella storia capovolge la situazione: *Verbum caro factum est*, la parola si incarna in un'esperienza, la parola si vede, si tocca. E investe tutto dell'uomo, anche la sua vocazione poetica.

E così il programma artistico della maturità si preannuncia a Dante in una "mirabile visione", e l'incontro della sua parola poetica col Significato segnerà il culmine con la visione della mistica rosa.

Un saggio dantesco di una quindicina d'anni fa¹⁹ suggeriva questo intreccio tra inesauribilità semantica, recupero dell'immagine e integrazione dell'esperienza: la parola simbolica di Dante stimola continuamente alla ricerca dell'altra metà del simbolo, di quell'altro celato sotto "il velame de li versi strani". Per esempio, adottando come simbolo del "trasumanar" la metamorfosi di Glauco, si permette la comunicazione del vero, di per sé indicibile, a chi è destinato alla stessa esperienza:

Trasumanar significar per verba
Non si poria, però l'esempio basti
A cui esperienza grazia serba. (Par. 1, 70-72)

È l'esperienza che permette di comprendere il significato. Per chi non fa esperienza, per chi non vede, il simbolo resta inerte, disgregato dalla sua potenza rivelativa e unificante, ridotto alla sua valenza materiale di frammento. Etimologicamente, *dia-bolon* (*dia-ballo*).

Ebbene: la parola frammentata di Petrarca, che si rifiuta di riconoscersi composta nell'unità del libro, sembra proprio rifiutare questi risvolti del *libro/libello* dantesco.

¹⁹ Edy Minguzzi, *L'enigma forte. Il codice occulto della Divina Commedia*.

A iniziare dal rapporto col ‘segno’. Nel sonetto “Solo e pensoso” l’occhio non è teso a leggere i segni della presenza umana, ma è intento a fuggirli; lo “schermo” non è, dantescamente, possibilità di velamento e insieme di svelamento della verità, “schermo de la veritate”, ma è una cesura invocata dal resto dell’umanità, alla ricerca di una solitudine radicale che vorrebbe censurare anche la coscienza del proprio sentire. Il poeta si chiude a ogni sollecitazione che non sia quella cupamente riduttiva del proprio dolore (ma in proposito si vedano anche i componimenti 259, 281, 306).

Il nome della donna amata rivela in Petrarca la chiusura in un circolo vizioso Laura-lauro, idolatrico nei confronti della propria poesia, disinteressato a un oltre da sé. Beatrice contiene al suo interno un suffisso d’agente che rende trasparente il suo essere veicolo verso la beatitudine, teso all’oltre sé e all’oltre lui. Laura è irriducibile al cammino di fede di Francesco, è estranea ai settori culturalmente più ambiti (quelli in latino) della sua evoluzione letteraria, e infrange la consapevolezza dell’unità della persona tipica di Dante, restando per sempre un “giovanile errore” di cui è doveroso pentirsi. Beatrice, invece, è l’occasione e il mezzo del cammino verso la salvezza.

Petrarca non ha una visione che lo folgora; deve affidarsi alla percezione razionale, non a un’esperienza. Ed è costretto ad arrestarsi di fronte alla scelta tra una scrittura che asseconi il *verum* o il “giovanile errore”.

La parola di Petrarca non è *libro*, non si riconosce nell’immagine sacra dell’universo come libro scritto da Dio (Dio come generatore dell’universo, ma anche come generatore del verbo, da cui la profezia realizzata di Cristo, Figlio di Dio, come Verbo che si è fatto carne). Non è parola depositata, in un libello appunto, per essere esposta a interpretazioni infinite, a un attingimento di significato sempre più profondo secondo il modello della parola biblica, come la struttura stessa della *Vita nova* suggerisce: parole scritte in precedenza, che trascritte nel libello assumono un significato nuovo e più profondo, e che genereranno a loro volta parole di una novità impetuosa, capaci di dire di Beatrice ciò che non fu mai detto d’alcuna, e cioè di arrivare al significato ultimo (Dio nell’Empireo). La parola di Petrarca non è parola-simbolo: è *fragmentum*, non vuole combaciare con l’altra parte, non aspira a un oltre sé. È parola autosufficiente.

Altri segnali convergono in questa direzione. Il fatto, per esempio, che in tutto il *Canzoniere* non ci sia mai un richiamo ad andare al di là della lettera; ma anzi le rime siano espressamente ancorate ai “suoi” sospiri, testimonianza del “suo” errore giovanile, sfogo del “suo” dolore. A fronte della continua confessione dantesca dell’origine misteriosa della sua parola, più grande della sua personale capacità elocutiva (non solo “I’ mi son un che quando Amor mi spira / noto...” , ma anche “La mia lingua parlò quasi per se stessa mossa”, “Queste parole che lo cuore mi disse con la lingua d’amore”, *Vita nova* xxiv, 3, ecc.), Petrarca rivendica fortemente la paternità e l’orizzonte puramente soggettivo della sua parola e della sua scrittura: “I’ farò... un mio lavor” (40), “io in carte scriva” (104), “parlo” (125), “io canterei” (131), “mio stil” (187, 308), “Anima [mia] ... che / vedi, odi e leggi e parli e scrivi e pensi” (204), “io scrivo” (151, 259).

Ancora, se la confessione dantesca di ineffabilità allude a dimensioni sovra-umane, per Petrarca ineffabile è il suo io, i suoi pensieri (95, 127, 304) o la bellezza di Laura (125, 247, 248, 307, 308, 309, 325, 339) o il suo dolore (268). Anche quando l'Autore confessa che è Amore che "ditta", e aggiunge (passando poi subito alla prima persona) "l'istoria trovo scritta / in mezzo 'l cor, che sí spesso rincorro / co' la sua propria man, de' miei martiri", si premura di dire che per la verità Amore "sí confuso ditta", e immediatamente torna al rilievo dell'io: "dirò", "dico", "chiamo", "io parlo" (127).

E infatti, la morte di Laura coincide espressamente con la fine della sua ispirazione poetica (292, 293), e il senso delle sue parole sarà d'ora in poi quello di "consacrare" il nome di lei, e cioè, appunto, Laura-lauro, la sua stessa gloria poetica (297-327).²⁰

Ma a ben vedere, proprio il componimento che piú esplicitamente convoca intratestualmente il modello dantesco, la *Canzone alla Vergine*, marca tutta la sua differenza dall'omologa scrittura di Dante: il canto xxxiii del *Paradiso*; e proprio nel senso che il discorso sino a qui condotto ha portato ad evidenziare. I versi danteschi sono sintomaticamente rievocati subito in apertura del testo petrarchesco. "Vergine bella, che di sol vestita, / coronata di stelle, al sommo Sole / piacesti sí che 'n te Sua luce ascose" (vv. 1-3) richiama evidentemente il verso finale della *Commedia*: "l'amor che move il sole e le altre stelle"; come se Petrarca volesse riprendere il discorso da dove Dante l'aveva terminato. Ma l'Aretino trasforma gli elementi interni alla perifrasi dantesca in componenti di sintagmi appositivi: ricomponendoli, magistralmente, in una citazione biblica (Contini ricorda a questo proposito il "mulier amicta sole, ... et in capite eius corona stellarum duodecim" dell'*Apocalisse*), ma decomponendoli da una figura retorica, la perifrasi appunto, strettamente implicata con la *sententia*, e in questo caso con un significato trascendente: "l'amor che move il sole e l'altre stelle" è infatti perifrasi per "Dio". Accenno solo, per la loro evidenza, ad altri segnali in tal senso.

Il primo aiuto invocato da Petrarca è per un'impresa verbale, per acquisire la capacità di "dire parole": "Amor mi spinge a dir di te parole; / ma non so 'ncominciar senza tu' aita" (vv. 4-5). Il soccorso impetrato da Dante alla Vergine è per una *visio*, per ottenere cioè la virtù necessaria per internarsi nella visione di Dio, cioè del significato ultimo del tutto, compresi i particolari: "Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna" (Par. xxxiii, 85-87). In un volume-unità, non nella *fragmentatio*; quel volume ostinatamente rifiutato da Petrarca.

Dante non chiede la capacità di dire parole, ma di vedere, cioè di fare esperienza; con un'insistenza sull'area semantica del "vedere" quasi ossessiva: *occhi*,

²⁰ Karl-Heinz Stierle parlava recentemente di "un vero e proprio crollo della verticalità" in Petrarca. Opponendosi alla dimensione integrata del mondo dantesco, nell'Aretino "l'esperienza fondamentale è quella di due mondi separati: un mondo terreno nel segno dell'orizzontalità e un mondo dell'al di là che non ha piú un'immagine dal profilo preciso. Questa differenza si fa tanto piú spiccata quando si noti che Petrarca si serve, per mettere in rilievo il suo nuovo orientamento sull'asse dell'oriz-

vedere, occhi, vedere, guardassi, vista, veder, vista, vede (vv. 22 e ss.) ecc. ecc. Si noti che l'invocazione alla Vergine di Dante passa attraverso un'ulteriore intercessione, quella di S. Bernardo, un santo, la Chiesa. L'egocentrismo di Petrarca, che al contrario si rivolge personalmente alla Vergine in un rapporto diretto, campeggia subito nella prima stanza, perché se l'Autore sostiene di essere spinto da Amore a parlare "di te", cioè della Vergine, di fatto la *captatio benevolentiae* è immediatamente finalizzata (vv. 7-8) a ottenere una risposta, un soccorso alla sua personale guerra: "soccorri a la mia guerra".

Dante destina i primi 21 versi del canto alla lode di Maria, trasfigurazione di quella "poetica della loda" che nella *Vita nova* aveva segnato l'inizio delle sue nuove rime e che qui è rivolta a una dimensione femminile "Altra", trascendentale. Ed è una dimensione che investe non solo l'oggetto del canto, ma anche la posizione del soggetto della richiesta. Se Petrarca ricorda che la Vergine "ben sempre rispose, / chi la chiamò con fede", Dante ridimensiona l'iniziativa del soggetto implorante in una sovrabbondanza di grazia che addirittura precorre la domanda: "La tua benignitate non pur soccorre / a chi domanda, ma molte fiato / liberamente al dimandar precorre". In compenso Dante sa che la Grazia divina, impetrata attraverso l'intercessione della Vergine e dei Santi, non è un esito automatico, ma richiede il desiderio profondo della conversione e l'impegno personale. Per questo S. Bernardo allude al cammino compiuto dal suo devoto: "Or questi, che da l'infima lacuna / de l'universo infin qui ha vedute / le vite spiritali ad una ad una, / supplica a te..." (vv. 22 ss.). Petrarca invece allude solo al suo errore, alla sua incapacità di scegliere e alla sua inerzia: "volgi al mio dubio stato / che sconigliato a te ven per consiglio" (vv. 25-26).

A fronte della posizione di Dante, che si è avventurato in un cammino di conversione che ha investito prima di tutto il suo desiderio, muovendolo verso l'oltre sé ("E io ch'al fine di tutt'i desii / appropinquava", vv. 46-47), Petrarca resta ancorato al suo tempo perduto, alla distrazione dell'amore terreno, e il soccorso richiesto riguarda la liberazione da questo invischiamento terreno, non una prospettiva ulteriore.

La citazione di Medusa è estremamente eloquente: "Medusa e l'error mio m'an fatto un sasso / d'umor vano stillante" (vv. 111-112). Il ponte lessicale e tematico diretto ai versi proemiali è piuttosto scoperto: il pianto vano nato dal suo errore parafrasa i sospiri al tempo del suo errore giovanile. Medusa ha fatto di lui un sasso: cuore, dolore, parole. Le rime sparse sono parola pietrificata, *fragmentum* di pietra, non *sim-bolo* ma *dia-bolon*: per questo il poeta deve chiederne perdono. Non libro disponibile a un infinito incremento di senso, né ad una ulteriore fecondità creativa, ma parola autosufficiente e finita in se stessa.

Non credo che sia un caso il fatto che, nominata Medusa e preso coscienza del proprio ottuso indurimento, Petrarca implori la conversione proprio di quelle lacrime che aveva appena individuato come "vane": "Vergine, tu di sante / lacrime

zontalità, esattamente degli stessi mezzi espressivi con cui Dante aveva affermato la dominanza della verticalità" ("*Di collo in collo*. La spazialità in Dante e Petrarca", p. 115).

et pie adempi 'l meo cor lasso, / ch'almen l'ultimo pianto sia devoto, / senza terre-
stro limo / come fu 'l primo non d'insania voto" (113-117).

Da qui prosegue l'inventario (e siamo ai versi finali) degli elementi che avevano dato corpo, materialmente e ispirativamente, alla sua poesia, e di cui ora chiede una risignificazione. Finalmente il "cor contrito humile" (120) chiede che assuma un nuovo significato l'oggetto del suo canto: "Che se poca mortal terra caduca / amar con sí mirabil fede soglio, / che dovrò far di te, cosa gentile?" (121-123). Ma anche i pensieri, i sospiri, lo stile, la lingua, l'ingegno, e l'*intentio auctoris* espressa nei componimenti in morte di Laura di consacrare il nome della donna amata:

Vergine, i' sacro et purgo
Al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile,
la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri.
Scorgimi al miglior guado,
et prendi in grado i cangiati disiri. (126-130)

E così, paradossalmente, se la canzone si era aperta con l'implicita citazione dantesca del sole e delle stelle, ma ristrutturata in un'organizzazione testuale che rifiutava il doppio livello semantico della parafrasi, così usuale in Dante; finiva poi, negli ultimi versi, per aspirare a quella conversione e a quella risignificazione dei costituenti della sua storia d'amore e della sua scrittura (*pensieri, ingegno e stile, lingua, cuore, lacrime, sospiri, desiderio*) che aveva costituito 'il' metodo di scrittura dantesca nel *libro* della *Vita nova*.

Conclusioni

I dati appena allineati consentono di documentare quella "generazione della poesia moderna" che da tempo la critica ascrive al Petrarca. Tra lui e Dante si delinea sempre più chiaramente un diverso modo di pensare la persona, che si declina (ed è ciò che a noi qui interessa) in una diversa concezione del protagonista, dell'oggetto e della rappresentazione della vicenda d'amore poeticamente narrata.

Se Dante si configura l'ascesi (e la tradizione occitanica consegna ai nostri poeti delle origini l'idea di un amore empiricamente frustrato come via all'ascesi) come un cammino di progressivo rapporto con l'infinito, Petrarca intraprende la via di una riduzione all'interiorità e all'introspezione psicologica. L'io innamorato diventa oggetto di analisi, sede di conflitto e di dissociazione; la poesia erotica slitta da "loda" dell'altro a esplorazione di sé, che sempre più rimuove l'interlocutore. Questa auto-referenzialità favorisce l'assestamento nel dubbio, che, come lucidamente afferma Salvatore Battaglia, "già contiene i tossici della coscienza moderna".²¹

²¹ Salvatore Battaglia, *Mitografia del personaggio*, p. 49. Ma si legga direttamente Petrarca, *Seniles* vi, 5: "Io sono un appassionato indagatore del vero; ma poiché questo non si lascia dominare dal pensiero, io assumo il dubbio stesso come verità. Così insensibilmente quasi, io sono diventato

La frammentazione che, per scelta dell'Autore, emblemizza la sua opera, diviene cifra dell'impossibilità di ricondurre ad unità l'esperienza che è l'oggetto della narrazione. In un recentissimo intervento ancora inedito, Giuseppe Mazzotta notava che

Laura nel *Canzoniere* è la maschera delle infinite migrazioni del desiderio, irriducibile ad una unità. Il suo nome, anagrammato e declinato in varie forme, evoca Laura stessa, la laurea poetica che il poeta persegue, l'aura imprendibile, ecc. [...] Laura, sempre in fuga, è l'immagine della delocalizzazione del poeta, che cerca sempre se stesso, così come Narciso [...] è il doppio di Eco.²²

Se Dante fa coincidere l'inizio della sua *Vita nova* con l'incontro con Beatrice, che si concluderà col raggiungimento della felicità, e cioè con la visione diretta del significato del tutto, grazie alla compagnia nel cammino di Beatrice stessa, Petrarca fa coincidere l'incontro con Laura con l'inizio del traviamiento, come dice espressamente nel *Secretum*, III, 24: "è vero, il suo incontro e il mio traviamiento avvennero contemporaneamente", significativamente sottolineato con la forzata identificazione di quel giorno col luttuoso venerdì santo. L'esatto opposto di una "vita nuova".

La svalutazione dell'esperienza concreta, del rapporto con la realtà, ne è la diretta conseguenza. In Petrarca l'attrattiva reale e il "dovere religioso" divergono: "Da un lato c'è la strada verso Dio, dall'altra quella verso Laura: l'ideale è Dio, [...] ma a Petrarca piace Laura".²³

La quarantina d'anni che separa la nascita di Dante da quella di Petrarca segna uno iato ben più profondo di uno stacco generazionale. È la consegna di una diversa concezione del mondo, dell'amore e del ruolo della poesia nella gerarchia del sapere: un'eredità con cui non solo la civiltà rinascimentale, ma la modernità tutta si troverà a dover fare i conti.

Bibliografia

- BATTAGLIA, Salvatore, *Mitografia del personaggio*. Napoli, Liguori, 1991.
 BELLONI, Gino, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al "Canzoniere"*. Padova, Antenore, 1992.
 BILLANOVICH, Giuseppe, "L'Oratio Morgan e gli studi del giovane Petrarca", in Roberto CARDINI, a cura di, *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, vol. I. Roma, Bulzoni, 1985, pp. 121-138.
 CALCATERRA, Carlo, *Nella selva del Petrarca*. Bologna, Cappelli, 1942.

accademico –nulla mai concedendo a me stesso, nulla mai affermando e dubitando di tutto, se non di quello per cui ritengo sacrilego il dubbio".

²² Giuseppe Mazzotta, "Per Laura o per Beatrice?", *Meeting per l'Amicizia dei popoli*, Rimini, 24 agosto 2004. Ho citato testualmente dalla copia manoscritta gentilmente inviata dall'Autore pochi giorni dopo il suo intervento.

²³ Valerio Capasa, Emanuele Triggiani, *Dante Petrarca Giotto Simone. Il cammino obliquo: la svolta del moderno*, pp. 48-49.

- CAPASA, Valerio e Emanuele TRIGGIANI, *Dante Petrarca Giotto Simone. Il cammino obliquo: la svolta del moderno*. Bari, Pagina, 2004.
- GORNI, Guglielmo, "Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del *Canzoniere*", *Lettere italiane*, 1978, gennaio-marzo, pp. 3-13.
- GORNI, Guglielmo, "Le forme primarie del testo poetico: il *Canzoniere*", *Letteratura italiana*, III, 1. Torino, Einaudi, 1984, pp. 504-518.
- MANN, Nicholas, *Petrarca*, a cura di Gian Carlo Alessio e Luca Carlo Rossi. Milano, LED, 1993.
- MARTINELLI, Bortolo, *Petrarca e il Ventoso*. Bergamo, Minerva Italica, 1977.
- MARSILI, Luigi, *Commento a una canzone di Francesco Petrarca per Luigi Marsili*. Bologna, 1863.
- MINGUZZI, Edy, *L'enigma forte. Il codice occulto della Divina Commedia*. Genova, ECIG, 1988.
- SANTAGATA, Marco, *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*. Bologna, Il Mulino, 1990.
- SANTAGATA, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel "Canzoniere" di Petrarca*. Bologna, Il Mulino, 1992.
- SANTAGATA, Marco, "Introduzione" a Francesco PETRARCA, *Canzoniere*. Milano, Mondadori, 1996, pp. XXI-CII.
- STIERLE, Karl-Heinz, "Di collo in collo. La spazialità in Dante e Petrarca" in Johannes BARTUSCHAT e Luciano ROSSI, a cura di, *Studi sul canone letterario del Trecento*. Ravenna, Longo, 2003, pp. 99-121.
- WILKINS, Ernest Hatch, *Vita del Petrarca e la formazione del "Canzoniere"*. Milano, Feltrinelli, 1964 (1ª ediz. Chicago, 1961 per la *Vita* e Roma, 1951 per *La formazione*).

Imágenes de vejez y lozanía en el *Canzoniere*

FERNANDO IBARRA
Universidad Nacional Autónoma de México

A diferencia de lo que ocurría con los poetas italianos de la Escuela Siciliana o del *Dolce Stil Novo*, es notable que Petrarca, en el *Canzoniere*, haya considerado que los hombres, llegada una cierta edad, fueran capaces de experimentar sentimientos amorosos tan intensos como los de un joven. Y no sólo esto: es notable que Petrarca, ya viejo, hablara de sus propios deseos y pasiones.

El deseo del poeta es siempre una hipotética mujer perennemente joven, bella y llena de vitalidad no obstante el paso del tiempo y la presencia de la muerte. Después de haber analizado las ocasiones en que el poeta hace referencias a la vejez y a la juventud trataré de encontrar cuál es la función de estos dos elementos dentro del texto, sobre todo, su relación con el deseo amoroso. Si tomamos en cuenta que la lírica italiana desde sus orígenes basaba gran parte de su temática en la tradición provenzal y, por ende, en los preceptos del amor cortés, sería oportuno recordar que Andrés el Capellán en su tratado afirma que los ancianos ya no cuentan con las capacidades físicas ni emocionales para amar o ser amados:

La edad es un obstáculo, porque pasados los sesenta años en el hombre y los cincuenta en la mujer [...] el calor natural empieza a perder fuerzas y la humedad comienza a crecer con fuerza llevando al hombre a diversas inquietudes y acechándolo con molestias de todo tipo de enfermedades, con lo que a esta edad no le queda más consuelo que comer y beber.¹

Siendo así, es realmente notable que para Petrarca los ancianos puedan participar de las pasiones, es más, sus actos son ejemplares cuando los realizan por amor y con fatiga. Tal es el caso del soneto XVI donde aparece una de las primeras imágenes de ancianos del *Canzoniere*: el famoso “vecchierel canuto et biancho”.

Con muy pocas líneas el poeta describe la decrepitud del casi moribundo peregrino que se aleja de su familia y cuyo mayor anhelo es ver el presunto rostro de Jesucristo dibujado en el manto de la Verónica. La escena conmueve, sobre todo porque en repetidas ocasiones aparecen referencias al transcurrir del tiempo que acerca al personaje al final de su vida. Sin embargo, este hecho es referido por el poeta para ejemplificar la angustia con la que él mismo busca cualquier rasgo en el rostro de las mujeres que le pueda recordar las deseadas facciones de su amada Laura, aunque de antemano sabe que ella está en otro lugar, lejos.

¹ Andreas Capellanus (Andrés el Capellán), *De amore - Tratado sobre el amor*, p. 67.

A mi parecer, podría tratarse de una irrespetuosa profanación hacia un acto de tanta fe y sacrificio como es un peregrinaje, aunque no puede dejar de sorprenderme la eficacia del recurso. Y seguramente Petrarca sabía las repercusiones que podría acarrear hacer este tipo de comparaciones, porque repetidas veces, tanto en el *Canzoniere* como en el tercer libro del *Secretum*, autocondena y reprime su atracción amorosa.

Más adelante siguen apareciendo ancianos. En el soneto xxxiii una viejecita hilandera mal vestida y con frío sirve para ambientar la caída de la noche. El amante-poeta despierta imaginando a su amada, enferma, justo en el momento en que los demás amantes deben separarse, llorando. No se vuelven a tener noticias de la anciana, pero su presencia, efímera en la lectura, vuelve a ser un recurso narrativo que toca la emotividad del lector, es decir, primero aparece la imagen de un ser decadente que conmueve y, en seguida, ya predispuesto el lector se pasa a la siguiente escena donde el poeta habla de sus propios sufrimientos, como ocurre también en el caso anterior.

A lo largo del *Canzoniere* hay más figuras de viejos: otra “vecchiarella” (L), personajes mitológicos como Atlas (LI, CXCVIII) o Titón (CCIXI) y también personajes reales como el viejo Stefano Colonna, además de entidades como la Gloria y la Virtud (CXIX). Incluso a la misma Italia se de adjetiva como vieja (LIII, 12).²

Llama la atención que otro de los personajes seniles sea justamente el Amor, un “viejo” conocido del poeta. Se trata de un amante “antiquo et saggio” (CCXLV, 3) ya no del elegantísimo caballero ceñido por una corona de oro del que habla el Capellán,³ pero igualmente es capaz de hacer que las personas más rudas se enamoren.

El poeta, cuando era muy joven, conoció a este anciano y desde entonces están juntos. Es un viejo confidente de sus secretos (CLXVIII, 2), un compañero con el que se puede discutir acerca de inquietudes amorosas (CCCIII, 1-4) y además, en ocasiones el poeta lo trata con el respeto que un caballero le debe a su señor o bien se refiere a él como una figura dulce y malvada a la vez. Entonces lo llamará “antiquo mio dolce empio signore” (CCCLX, 1).

En varios momentos del *Canzoniere* el poeta hace referencias al paso del tiempo, a los años que ha estado enamorado,⁴ y es consciente de que la vejez también llegará a él, y de hecho llega. Si se toma en cuenta que, en 1327, Petrarca tenía 23 años cuando conoció a Laura, que ella murió 21 años después y que él la siguió amando diez años más (CCCLIV, 1-4), por la colocación del antepenúltimo poema, se deduce que el poeta quiere situar la muerte en la época en que él tenía

² En un par de ocasiones la palabra “vecchi” sirve sólo para crear antítesis: “Le donne lagrimose, e ’l vulgo inerme / de la tenera etate, e i vecchi stanchi” (LIII 57-58); “Per le camere tue fanciulle et vecchi” (CXXXVI, 9).

³ Andrés el Capellán se refiere al amor como un hombre vigoroso “aureo diademate coronatum” montado sobre un hermoso caballo. Cf. *op. cit.*, pp. 143 y ss.

⁴ Véanse los poemas xxx, l, lxii, lxxix, ci, cvii, cxviii, cxii, cxlv, ccxii, ccxxi, cclxvi, cclxxi y cclxiv donde se llega, *in crescendo*, a la cifra “anni ventuno” a la que se le sumarán otros “dieci altri anni” de amor.

más o menos 54 años, justo antes de llegar al límite de su capacidad de amar según el Capellán. Aunque no hay que olvidar que los datos cronológicos, ficticios, sirven para darle cohesión y coherencia al *Canzoniere*. En la segunda mitad del libro son muy frecuentes las referencias a la propia vejez. El poeta se da cuenta de que su semblante y su cabello cambian, pero no sus sentimientos:⁵

o colle brune o colle bianche chiome,
seguirò l'ombra di quel dolce lauro (xxx, 15-16).

A decir verdad, con el paso de los años el poeta se vuelve menos visceral y su amor, que fuera considerado un “giovenile errore”, se transforma en un estímulo directamente proporcional a su posibilidad de consumarlo. Esto lo motiva a seguir viviendo y escribiendo, como en repetidas ocasiones se menciona: el poeta “madura”, igualmente sus sentimientos.

Pero no sólo envejece él, también la amada: mas no importa, pues él seguirá amándola y no cesará de esperar que ella, de algún modo, consuele su dolor (xii, 1-8). Después de muerta al poeta no le queda más remedio que lamentarse de esta desgracia porque ya no hay posibilidades de que le devuelva algún suspiro como mero acto de piedad, aunque ambos fueran ya viejos. Es entonces cuando la escritura de Petrarca se llena de condicionales para expresar la frustración de un futuro inexistente:

et ella avrebbe a me forse resposto
qualche santa parola sospirando,
cangiati i volti, et l'una et l'altra coma. (cccxvii, 12-14)

Junto a todas estas imágenes de vejez aparecen también elementos que indiquen la presencia de la juventud. Como ya mencioné, en un primer momento el poeta considera que su amor es un error juvenil y aún en la última parte del *Canzoniere* sigue amplificando que los llantos y suspiros que lo han aquejado durante más de treinta años son la manifestación de un “giovenil desio” (ccclx, 36).

En otras composiciones reiterará que se enamoró justamente cuando entraba a la juventud (xxiii, 23) o, como señala Leopardi, luego de la tercera parte de su vida, es decir, después de haber pasado por la infancia, la pubertad y la adolescencia (ccxiv, 1).⁶ Y no es sólo significativo que se enamorara en esta etapa, sino que además viera por primera vez a su amada en el mes de abril, en plena primavera, como se lee en la canción cccxxv (13) y en otros poemas: “ch'era de l'anno et di mi' etate aprile”: ecos de la temática provenzal.⁷

Dante fue un hombre excepcional del cual no cuesta creer lo que simbólicamente narra: a pesar de ser todavía un niño, pudo enamorarse con la misma intensidad que lo haría un adulto; en cambio, Petrarca no, pues se presenta a sí mismo

⁵ Cf. poemas xxx; cxcv, 1; ccciv, 12; ccvii, 9; cccxix, 12 y ccclx, 41.

⁶ Cf. la edición del *Canzoniere* a cargo de Ugo Dotti, p. 218, nota 1.

⁷ Véanse también lxxii, 14 y ccxvii, 20, 30.

como un hombre menos precoz que siguió los preceptos de Andrés el Capellán, basados en la mera observación de la realidad humana:

Sin embargo, digo y afirmo que un hombre no puede ser un verdadero amante antes de cumplir los dieciocho años, porque hasta esta edad se ruboriza por cualquier tontería, lo cual no sólo impide que lleve a buen término su amor, sino que además lo destruye una vez consumado.⁸

Pero se puede hallar una razón más contundente. El Capellán indica más adelante que, antes de dicho tiempo, el hombre no tiene constancia alguna, sino que es voluble en todos los aspectos de su vida, por lo que su inmadurez le impide profundizar en los secretos del reino del Amor.

El amor para Petrarca no es un acto voluntario, sino un accidente. Al parecer él no tenía intenciones de enamorarse, pero, dada su poca edad fue un fácil blanco para las flechas del amor. Es por eso que, a pesar de ser un hombre que tiene un fuerte dominio racional sobre sí, de vez en cuando sus errores juveniles le se imponen y no le queda otra salida que aceptar esta realidad sin avergonzarse, como él mismo indica:

Così avess'io i primi anni
preso lo stil ch'or prender mi bisogna,
ché 'n giovenil fallir è men vergogna. (CCVII, 12-14)

Sin embargo, casi todas las veces que se lee la palabra juventud o sus derivados dentro del *Canzoniere*, el poeta se está refiriendo a su amada: “giovene donna” (XXX, 1), “giovinetta donna” (CXXI, 2; CXXVII, 22) o incluso “lauro giovenetto” (CCCXXIII, 26). Menos frecuentes serán las referencias a la lozanía con la mención de palabras como “verde” o “acerbo”.

Contrariamente a los poetas que lo preceden, sobre todo los de la Escuela Siciliana, para Petrarca no basta que la mujer sea una entidad contenedora de virtudes con la tez de plata y los cabellos de oro, sino que además reitera que debe ser joven; por eso no sólo describe su apariencia general, sino que insiste en la lozanía como epíteto de sus partes corporales:

Amor armato, sí ch'anchor mi sforza,
et quella dolce leggiadretta scorza
che ricopia le pargolette membra (CXXVII, 33-35)

Ésta es otra gran innovación, pues seguramente a un siciliano o stilnovista le hubiese parecido un grosero atrevimiento escribir versos acerca de la materialidad de la amada, es decir, de sus manos, sus pies o su pecho, y mucho menos con tanta insistencia y sensualidad como lo hace Petrarca:

⁸ Andreas Capellanus, *op. cit.*, p. 67.

Et per pianger anchor con piú diletto,
 le man' bianche sottili,
 et le braccia gentili,
 et gli atti suoi soavemente alteri,
 e i dolci sdegni alteramente humili,
 e 'l bel giovenil petto,
 torre d'alto intellecto,
 mi celan questi luoghi alpestri et ferì; (xxxvii, 97-105)

Desafortunadamente esta mujer muere después de haber dado varias muestras de no gozar de una excelente salud. La muerte llega cuando ella es todavía joven: “subitamente s'è da noi partita” (xci, 2), dirá el poeta, pero, si él la había conocido veinte años atrás y si suponemos que aquel 6 de abril de 1327 ella ya no era una niña, entonces al momento de su desaparición la mujer tendría más de 35 años, que para la época no eran pocos; de hecho para Dante ya estaría recorriendo la segunda mitad del camino. Aunque ya no se trate de la misma joven retratada por Simone Martini y por la que el poeta llora más de dos décadas, la belleza —y sobre todo la juventud— son características esenciales de la amada, por lo que no pueden desaparecer a pesar de los años ni de la muerte:

Ne l'età sua piú bella e piú fiorita,
 quando aver suol Amor in noi piú forza,
 lasciando in terra la terrena scorza,
 è l'aura mia vital da me partita,
 et viva et bella et nuda al ciel salita: (cclxxviii, 1-5)

Así como en los evangelios apócrifos se dice que el cuerpo y el alma incorruptibles de María subieron al cielo después del tercer día de su muerte,⁹ Petrarca, pasados tres años (número simbólico, como ya se ha dicho) recuerda que el alma de su amada, por siempre joven, se elevó al cielo desnuda, es decir, dejando en la tierra sus restos materiales (“la terrena scorza”). Desde aquel lejano lugar ella “segnoreggia” al poeta, quien lamenta no haber muerto también, aunque no pierde la esperanza de ver sus almas reunidas, pues lo que él ha verdaderamente amado es, ante todo, el alma de Laura, según lo confiesa a san Agustín en el *Secretum*: “Nec me tan corpus noveris amasse quam animam, moribus humana transcendentibus delectam”. Es significativa la interpretación que hace Francesco De Sanctis acerca de la muerte de la amada, pues esta fatalidad no condiciona la desaparición del amor, más bien lo desidealiza, lo humaniza:

La vita di Laura diviene umana appunto allora che è morta ed è fatta creatura celeste. Qui l'amore non può avere niente più di sensuale; è l'amore di una

⁹ Si bien la ascensión de María no fue dogma hasta 1950, con Pío XII, esta creencia estaba presente ya desde el siglo XI en la iconografía medieval. Cf. el apartado “Apócrifos ascencionistas” en Aurelio de los Santos, *Los evangelios apócrifos, passim*.

morta, viva in cielo [...] questa Laura non dipinta è più bella, e soprattutto più viva, perché meno altera, meno dea e più donna.¹⁰

El joven o el viejo no son apariciones casuales, ya en la redacción Chigiana quedan bien establecidos los personajes ancianos, ubicados sobre todo en la primera parte del *Canzoniere*. Las referencias a la juventud de la amada están esparcidas alternadamente por todo el texto, mientras que en la segunda parte, abunda la presencia del poeta viejo que recuerda su amor de juventud. Cabe mencionar que en los esbozos anteriores a 1356 y en el *Secretum* únicamente se habla de juventud y sólo como característica de la amada.¹¹

Recapitulando, y a modo de conclusión, la imagen del anciano en el *Canzoniere* es un elemento de ambientación, una representación del dolor que causa el amor. El enamorado, que todavía es joven, se siente como un viejo: cada vez más cerca de la muerte; y cuando envejece, recuerda el amor como un error de juventud. La lozanía, relacionada también con la primavera y el principio del amor, está presente cada vez que se habla de la mujer amada, desde el momento en que el poeta la ve por primera vez y hasta que ella muere. Siendo así, se puede decir que el estado de vejez para Petrarca será como el efecto que causa el amor, o mejor dicho, como la frustración ante la imposibilidad de alcanzar el elemento deseado, y la característica inherente de este anhelado objeto femenino será la juventud, trascendiendo la muerte.

Bibliografía.

- CAPELLANUS, Andreas (Andrés el Capellán), *De amore - Tratado sobre el amor*. Trad., pról. y notas Inés Creixell Vidal Quadras. Barcelona, El Festín de Esopo, 1985.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana*. Milano, Baroni, 1934.
- FORNASIERO, Serena, *Petrarca: guida al "Canzoniere"*. Roma, Carocci, 2002.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. Ugo Dotti, introducción Ugo Foscolo, notas Giacomo Leopardi. Milano, Feltrinelli, 1999.
- PETRARCA, Francesco, *Opere latine*, ed. Antonietta Bufano. Torino, UTET, 1987.
- SANTOS OTERO, Aurelio de los, ed., *Los evangelios apócrifos*. Edición crítica y bilingüe. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, pp. 609-700.

¹⁰ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, p. 219.

¹¹ Para estas afirmaciones me baso en el libro de Serena Fornasiero, *Petrarca: guida al "Canzoniere"*.

Las lágrimas en el paisaje del *Canzoniere*

MARÍA CARRILLO
Universidad Nacional Autónoma de México

*Recojo con las pestañas
sal del alma y sal del ojo
y flores de telarañas*

MIGUEL HERNÁNDEZ

Petrarca y el *Canzoniere*

En 1348, después de la peste que devastó la población europea, se vive un periodo de llanto y de luto, se padece una tristeza colectiva de la que también es partícipe Francesco Petrarca: han muerto algunos de sus amigos, ha muerto su protector, el cardenal Giovanni Colonna, y ha muerto Laura.¹

Es en este momento de llanto por la ausencia de los seres queridos cuando Petrarca decide emprender un proyecto autobiográfico que dé cuenta de un tormento interno producido por una historia de amor y de muerte, pero no será una historia narrada, sino que será trazada mediante una sucesión de poemas, de fragmentos del alma, como los llama Santagata, que codificarán el sentido general del poemario a través de agrupaciones temáticas y sobre todo a través de contradicciones.

Serán las contradicciones entre una ideología que agoniza y otra que apenas balbucea, producto tanto de la transición de la Edad Media al Renacimiento, cuanto de la oposición entre el pensamiento cristiano y el pagano, así como las contradicciones entre el amor espiritual del *Stilnovo* y el amor carnal de la escuela provenzal, las que harán del *Canzoniere* el escenario de un amor a un tiempo divino y carnal, de una idealización espiritual que hubiera deseado concretarse en la tierra.

Junto a la imagen idealizada de Laura aparece un deseo incesante que se estrella contra el desdén, contra la ausencia o, peor aún, contra una realidad que rompería la idealización del ser amado. Este deseo perennemente encendido y perennemente insatisfecho, será además el motivo de una tortura ideológica causada por preocupación de abandonarse a un amor humano olvidando el camino de la salvación eterna. Sin embargo, la purificación del amor por Laura en amor divino resolverá el dilema, disolverá el tormento interno del poeta y sobre todo armonizará las voces contradictorias de una época.

¹ Todos los datos biográficos, así como los de la construcción del *Canzoniere*, fueron tomados del estudio de Marco Santagata *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del "Canzoniere" di Petrarca*.

La presencia de las lágrimas

Las lágrimas en el *Canzoniere* son uno de los elementos más recurrentes, al punto que en repetidas ocasiones llanto y creación poética son situados en un mismo nivel. Para el poeta del *Canzoniere* escribir llorando es una condición habitual de trabajo, aunque sus lágrimas no siempre son iguales: ante el desamor, el llanto se vuelve contradictorio, dulce y desesperado a un tiempo; mientras que el llanto ante la muerte de la mujer amada, no puede ser más que un amargo desconsuelo.

En la primera parte del *Canzoniere*, Petrarca nos muestra que quien se ha enamorado, inevitablemente tendrá que llorar ante el desprecio o ante la ausencia de la persona amada. Las lágrimas son una de las consecuencias ineludibles del enamoramiento y el amante llorará con rabia al verse cautivo en una trampa cuya salida, que sería muy sencilla –dejar de amar– se torna imposible. Pero después, esta desesperación encontrará momentos de alivio en una resignación pasiva que incluso gozará de las lágrimas de desamor. Las causas y condiciones de este llanto también son explicadas mediante principios de la escuela *stilnovista*: el amor, escondido en los ojos de Laura, es percibido por Petrarca a través de la vista para después conservarse en su corazón, pero cuando comiencen las penas, el amor saldrá convertido en llanto, por el mismo lugar por el que ha entrado:²

–Occhi piangete: accompagnate il core
che di vostro fallir morte sostiene.
–Così sempre facciamo; et ne conviene
lamentar piú l'altrui, che 'l nostro errore.
–Già prima ebbe per voi l'entrata Amore,
là onde anchor come in suo albergo vène.
–Noi gli apriamo la via per quella spene
che mosse d'entro da colui che more. (LXXXIV, 1-8)³

A través del llanto nunca termina de vaciarse el dolor del corazón; por el contrario, las lágrimas, lejos de apagar el fuego del perpetuo deseo amoroso, lo alimentarán constantemente:

Per lagrime ch'ì spargo a mille a mille
conven che 'l duol per gli occhi si distille
dal cor, ch'à seco le faville et l'ésca:
non pur qual fu, ma pare a me che cresca. (LV, 7-10)

² Véase en el *Stilnovo* la función de los ojos de la amada y su correlación con los ojos del amante en el ciclo fisiológico del enamoramiento: “De li occhi suoi, come ch'ella li mova, / escono spiriti d'amore infiammati, / che feron li occhi a qual che allor la guati, / e passan sí che 'l cor ciascun retrova” Dante Alighieri, *Vita Nuova*, XIX, 51-54, p. 48; o también el desahogo del dolor amoroso a través del llanto: “Elle con gli occhi lor si volser tanto / che vider come 'l cor era ferito / e come un spiritel nato di pianto / era per mezzo de lo colpo uscito”. Guido Cavalcanti, *Rime*, xxx, 13-16, p. 78.

³ Todas las citas del *Canzoniere* fueron tomadas de Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. Ugo Dotti, introducción de Ugo Foscolo, notas de Giacomo Leopardi. En lo sucesivo sólo se mencionará el número del poema y el número de los versos citados.

Este llanto interminable y lleno de contradicciones propio del desamor, desaparecerá en la segunda parte del *Canzoniere* para dar paso al amargo dolor del luto. Las lágrimas de desconsuelo, ante la muerte de la persona amada, impregnarán constantemente los poemas, hasta que Laura, convertida en la dama-ángel del *stilnovo*, regrese a consolar a su fiel amante:

Et ella: “A che pur piangi et ti distempre?
 Quanto era meglio alzar da terra l’ali,
 et le cose mortali
 et queste dolci tue fallaci ciance
 librar con giusta lance,
 et seguir me, s’è ver che tanto m’ami,
 cogliendo omai qualchun di questi rami!”
 [...]

 I’ piango; et ella il volto
 Co le sue man’ m’asciuga, et poi sospira. (CCCLIX, 38-34, 67-68)

Laura le confiesa que lo quiere junto a ella en el paraíso; y es por esto que en vida lo había despreciado. La misión salvífica de la amada hace que cese el llanto de desamor y de luto, pero las lágrimas no desaparecen en el *Canzoniere*: Petrarca ha entendido “che quanto piace al mondo è breve sogno” (I, 14) y se avergüenza de haber desperdiciado su vida inmerso en un tormento alejado de la bendición divina; por lo que el arrepentimiento es la última causa de llanto en el *Canzoniere*. Petrarca presiente la cercanía de su muerte y en la plegaria a la Virgen implora que al menos su último llanto esté en gracia de Dios:

Vergine, tu di sante
 lagrime et pñe adempi ’l meo cor lasso,
 ch’almen l’ultimo pianto sia devoto. (CCCLXVI, 112-115)

Las lágrimas en el paisaje

En la primera parte del *Canzoniere*, las penas de amor son un tormento que se lleva en silencio, un dolor oculto que huye hacia la soledad para desahogarse. Es por ello que el paisaje se vuelve el compañero por excelencia de las lágrimas, así como el espejo donde el amante ve reflejada su inquietud perpetua. Las lágrimas como lluvia, como río o como fuente forman tres cadenas de imágenes que presentan una evolución similar: primero, aparece una descripción fenomenológica y su correspondencia con las penas de amor, después, se presenta una síntesis de la imagen poética y, finalmente, esta imagen se altera para orientarse hacia la representación de la desesperación del tormento amoroso.

Las lágrimas son la lluvia que surge de los ojos: “Piovonmi amare lagrime dal viso” (XVII, 1), y su origen es la disolución de la niebla formada por el dolor que el desdén provoca en el corazón del amante. La función de los ojos de Laura en el ciclo fisiológico del llanto ahora es representada a través de los fenómenos naturales: la

niebla, presente en los ojos de la amada, se disuelve y se convierte en la lluvia que surge de los ojos del poeta:

fia dinanzi a' begli occhi quella nebbia
che fa nascer d'i miei continua pioggia. (LXVI, 27-28)

Después, la niebla aparece instalada en el corazón de Petrarca, es el dolor del desprecio que desemboca en llanto:

...lagrimando sfogo
di dolorosa nebbia il cor condenso. (CXXIX, 57-58)

Más adelante, esta imagen se sintetiza con la enunciación de la lluvia-llanto y la niebla-desdén:

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni. (CLXXXIX, 9)

Finalmente, el dolor de amor es tan intenso que se desborda y la lluvia se convierte en tempestad:

Ma lagrimosa pioggia et fieri vènti
d'infiniti sospiri or l'anno spinta,
ch'è nel mio mare horribil notte et verno. (CCXXXV, 9-11)

Las lágrimas son un río que nace de la nieve derretida por el sol. Esta nieve, que es parte de Petrarca, es una condición antagónica y, al mismo tiempo, subordinada respecto al sol que se encuentra en los ojos de Laura: frío y calor se oponen, pero el sol vence a la nieve y la convierte en un río que corre al pie de un laurel, es decir, a los pies de Laura:

Non fur già mai veduti sí begli occhi
o ne la nostra etade o ne' prim'anni,
che mi struggon cosí come 'l sol neve;
onde procede lagrimosa riva
ch'Amor conduce a pie' del duro lauro. (XXX, 19-23)

Posteriormente, la síntesis de esta imagen se logra mencionado el arroyo que rodea el laurel:

quant'un bel rio ch'ad ognor meco piange,
co l'arboscel che 'n rime orno et cerebro. (CXLVIII, 7-8)

Por último, el llanto se intensifica de tal manera que el río se vuelve demasiado violento y arrastra consigo al amante:

onde e' suol trar di lagrime tal fiume,
per accorciar del mio viver la tela,

che non pur ponte o guado o remi o vela,
ma scampar non potienmi ale né piume. (CCXXX, 5-8)

Las lágrimas son el agua que brota de las fuentes naturales ante la ausencia de la amada. Petrarca al ver partir a Laura se deshace, como la nieve bajo el sol, y rompe en llanto:

Né già mai neve sotto al sol disparve
com'io sentí' me tutto venir meno,
et farmi una fontana a pie' d'un faggio. (XXIII, 115-117)

La fuente, descrita por Petrarca, se enfría ante la presencia del sol, y hierve durante la noche; en ésta el poeta ve reflejado su tormento amoroso: las lágrimas lo acompañan todo el día, como el continuo brotar de la fuente; pero durante la ausencia de Laura, que para él es el sol, sus lágrimas se encienden de deseo amoroso:

Surge nel mezzo giorno
una fontana, e tien nome dal sole,
che per natura sòle
bollir le notti, e 'n sul giorno esser fredda;
e tanto si raffredda
quanto 'l sol monta, et quanto è piú da presso.
Cosí aven a me stesso,
che son fonte di lagrime et soggiorno:
quando 'l bel lume adorno
ch'è 'l mio sol s'allontana, et triste et sole
son le mie luci, et notte oscura è loro,
ardo allor; [...] (CXXXV, 46-57)

Después, solamente se presenta el elemento principal de esta imagen: los ojos como fuentes:

oi occhi miei, occhi non già, ma fonti! (CLXL, 4)

Por último, se enfatizan las condiciones trágicas de este llanto: el sol, que representa a Laura, ya no se menciona, ni siquiera para recordar su ausencia; únicamente aparece la soledad en medio de la noche:

O cameretta che già fosti un porto
a le gravi tempeste mie diürne,
fonte se' or di lagrime nocturne,
che 'l dí celate per vergogna porto. (CCXXXIV, 1-4)

Además de estas tres cadenas de imágenes relacionadas con el agua en movimiento, aparecen dos imágenes aisladas que se esbozan brevemente. Una es el llanto del ruiseñor como un elemento sonoro del paisaje que acompaña las penas de amor:

E 'l rosigniuol che dolcemente all'ombra
tutte le notti si lamenta et piagne,
d'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra. (x, 10-12)

Otra es la breve mención del llanto que moja la hierba:

...et de li occhi escono onde
da bagnar l'erbe, [...] (CCXXXVII, 23-24)

Si observamos el lugar que ocupan estas imágenes en el poemario y notamos que corresponden a la primera y a la última vez en que se establecen comparaciones entre el llanto y la naturaleza, podemos trazar el esquema de la presencia de las lágrimas en el paisaje: aparecen tres cadenas de imágenes relacionadas con el agua en movimiento cuyos eslabones se retoman progresivamente de una manera similar; aunque, a cada una, corresponde un tema distinto: la lluvia aparece junto al desdén, el río es acompañado por la belleza de Laura y la fuente es relacionada con la ausencia. Pero además estas tres cadenas de imágenes son enmarcadas por otras dos imágenes aisladas que son el llanto del ruiseñor y la hierba mojada por las lágrimas.

En la segunda parte del *Canzoniere*, el desconsuelo obliga a Petrarca a abandonar su estilo poético; el dolor que le causa la muerte de Laura le impide escribir como antes, y ahora su poesía será un llanto amargo, por lo que disminuirán las comparaciones entre el dolor del desamor y los rasgos preciosos de la naturaleza, aunque estas analogías no desaparecerán por completo. La lluvia aparece una sola vez como recuerdo del tormento amoroso padecido en el pasado:

che piacer mi facea i sospiri e 'l pianto,
l'aura dolce et la pioggia a le mie notti. (CCCXXXII, 45-46)

El río brevemente se menciona:

fiume che spesso del mio pianger cresci. (CCCI, 2)

La fuente también aparece sólo una vez, pero ahora unida al deseo de muerte:

S'esser non pò, qualchuna d'este notti
chiuda omai queste due fonti di pianto. (CCCXXXII, 53-54)

Sin embargo, en medio de esta renuncia al estilo anterior, Petrarca se resiste a dejar de demostrar su habilidad poética, y amplía las imágenes que en la primera parte apenas había esbozado. Nuevamente aparece la hierba mojada por el llanto:

vo con gli occhi bagnando l'erba e 'l petto. (CCLVXXXI, 3)

Pero después la hierba es el llanto mismo; estos dos elementos se funden de modo que el llanto incesante es como la hierba que nunca se seca:

ov'è 'l pianto ognor fresco, et si rinverdi. (cccxxv, 35).

De igual manera, el ruiseñor aparece como el compañero del llanto del amante:

Quel rosignol, che sí soave piagne,
[...]
et tutta notte par che m'accompagne,
et mi rammente la mia dura sorte. (cccxi, vv, 1, 5-6)

Y más adelante el ruiseñor, que llora recordando el pasado, será el espejo donde Petrarca cree ver reflejado su tormento:

Vago augelletto che cantando vai,
over piangendo, il tuo tempo passato,
vedendoti la notte e 'l verno a lato
e 'l dí dopo le spalle e i mesi gai,
se, come i tuoi gravosi affanni sai,
cosí sapessi il mio simile stato,
verresti in grembo a questo sconcolato
a partir seco i dolorosi guai. (cccliii, 1-8)

Pero el poeta advertirá que su llanto de dolor ante la muerte de la persona amada, es mucho más cruel y amargo que cualquier otro:

I' non so se le parti sarian pari,
ché quella cui tu piangi è forse in vita,
di ch'a me Morte e 'l ciel son tanto avari. (9-11)

De este modo, se han enriquecido las imágenes que en la primera parte del *Canzoniere* aparecían brevemente y de manera aislada, mientras que la lluvia, el río y la fuente, ahora son las que aparecen una sola vez. Vemos entonces que la representación de las lágrimas en el paisaje obedece a un plan geométrico, cuidadosamente elaborado, que guarda escrupulosas correspondencias entre la primera y la segunda parte del *Canzoniere*. Sin embargo, esta esmerada premeditación no se reduce al despliegue y codificación de imágenes poéticas; las lágrimas, marco de esta historia de amor y de muerte, yacen en el paisaje del *Canzoniere* y constantemente son capaces de desencadenar nuevas lágrimas en quienes ven reflejado el propio dolor de desamor y de luto en estas páginas que, dentro de su enorme riqueza, también poseen la capacidad de establecer una perenne empatía con la sensibilidad humana.

Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante, *La vida nueva*, trad. Julio Martínez Mesanza. Madrid, Siruela, 1985.
- CAVALCANTI, Guido, *Rimas*, trad. Juan Ramón Masoliver. Madrid, Siruela, 1990.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. Ugo Dotti, introducción de Ugo Foscolo, notas de Giacomo Leopardi. Milano, Feltrinelli, 1999 (1826).
- SANTAGATA, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del "Canzoniere" di Petrarca*. Bologna, Il Mulino, 1992.

Petrarca, poeta moderno. El uso de los pronombres en el *Canzoniere*

MARÍA DEL CARMEN SOLANAS
Universidad Autónoma de Madrid

*¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!*

PEDRO SALINAS

El *Canzoniere* es el primer libro de poemas, seleccionado y editado por el propio poeta. Hugo Friedrich, en su libro *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire a nuestros días*, considera el *Canzoniere* de Francesco Petrarca uno de los tres cancioneros más rigurosos de toda la lírica europea, equiparándolo al *Cántico* de Jorge Guillén y *Las flores del mal* de Baudelaire.¹ Esta comparación no sería posible si no estuviéramos pensando en Petrarca como un poeta moderno. Iniciador de una larga tradición, no sólo en poesía sino también en filología y humanidad, Petrarca es el primero en transmitir sentimientos de insatisfacción, exigencia, dudas, y en tener conciencia de los propios logros así como del esfuerzo para conseguirlos.

La sensibilidad moderna de la que hablaré a continuación está relacionada con los pronombres personales del *Canzoniere*,² los cuales constituyen un eslabón más en la poética de las imágenes y metáforas referidas al amor, la amada y el amante. Petrarca introduce en estas imágenes variaciones que permiten sentir el forcejeo entre continente y contenido, entre el sentimiento amoroso y la materialidad del lenguaje metafórico. Esta materialidad se produce en gran medida por la insistencia y la reiteración por parte del poeta en las mismas imágenes, las cuales acaban otorgando cada vez mayor estructura a la obra. La tensión creada es muy perceptible en el salto de una imagen a otra, porque es cuando tomamos conciencia de ese sentimiento amoroso que identificamos como realidad humana. Esta tensión entre forma y contenido, que podría considerarse como uno de los rasgos estilísticos de la lírica moderna, la encontramos también en los pronombres personales.

Antes de pasar a tratar con mayor profundidad el problema de los pronombres me gustaría plantear cómo el estudio de la influencia de Petrarca en la poesía moderna y contemporánea podría verse ayudado por una inversión del orden de las cosas en que nos preguntáramos qué hay ya en Petrarca que da lugar al petrarquismo moderno, aunque esto suponga un cambio de perspectiva no siempre

¹ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire a nuestros días*, p. 54.

² El *Canzoniere* es, en efecto, la obra de Petrarca a la que nos referiremos aquí, sin pasar por alto que la modernidad de Petrarca está presente en otras obras del autor, especialmente el *Secretum* y las epístolas.

conveniente. Así, el éxito del *Canzoniere* y la continuidad que ofrecieron las rimas en italiano podrían justificarse por su modernidad, entendida como avance de las posibilidades de la lengua en la expresión poética de la experiencia y el amor humanos. En este sentido, igual podría decirse del soneto y, por último, de los pronombres, que constituyen la coordinada esencial de buena parte de la lírica amorosa. El *yo* del poeta y el *tú* de la persona amada son utilizados para expresar las realidades humanas en la poesía amorosa moderna, lo que demostraría el acierto de Petrarca al hablar de sí mismo en el poema y tratar de tú a su amada Laura.

Cabe destacar que Petrarca comienza su obra con un pronombre. En efecto, desde el soneto proemio, en el que aparece el emblemático *Voi* y el empleo especial del *Io* como sujeto y objeto del discurso, ya puede percibirse la importancia que tendrán los pronombres en el *Canzoniere*. Dice Marco Santagata:

Il rapporto che il *Canzoniere* istituisce con suo pubblico emblemizzato da quel pronome che lo domina da una sede tanto importante può essere un buon punto di avvio per la nostra ricerca. Nel rapporto col pubblico sta infatti una delle maggiori innovazioni della poesia petrarchesca, una di quelle che hanno segnato il corso della lirica europea.

Il testo petrarchesco si rivolge ad un auditorio privo di caratterizzazioni sociali o culturali o ideologiche: non è una cerchia aristocratica né un pubblico borghese, non un gruppo di “scuola”, né una udienza specializzata (le donne o i “fedeli d’amore”). L’unico requisito che il testo sembra chiedere al proprio lettore è quello di essere tale, di “ascoltare”. È forse la prima volta nell’epoca moderna che la poesia lirica si rivolge ad un pubblico non preselezionato.³

El estilo psicológico, introspectivo de Petrarca a lo largo del *Canzoniere* está directamente relacionado con la escisión del pronombre de primera persona visible desde este primer soneto. El poeta dialoga consigo mismo buscando aclarar su inocencia o su culpabilidad. El diálogo con el *yo* también permite a Petrarca reafirmarse en su voluntad de amar. Este diálogo supone no sólo un encuentro consigo mismo, sino una apertura a las otras cosas materiales y espirituales, incluida Laura, que posibilita la escisión del *yo*. Como dice Mainenti:

Col Petrarca noi siamo dunque nella scia di questo processo; è per ciò, più che per tanti altri aspetti secondari, che la poesia nuova, la poesia moderna comincia con lui. Le cose non sono più viste in funzione (come in Dante) di un mondo poetico extra-umano che il poeta vuole esprimere; cominciano invece ad avere valore in sé e quindi si concretizzano, s’individualizzano, vivono poeticamente.⁴

Parece que la prueba más radical de modernidad en Petrarca sea esta tensión dinámica con las cosas, con la amada y con su propio *yo* expresada poéticamente a través del lenguaje. Dice Ugo Dotti al respecto:

³ Marco Santagata, *Dal sonetto al “Canzoniere”*, p. 150.

⁴ Pasquale Mainenti, *La intuizione del mondo nella poesia italiana medievale e moderna: Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto*, pp. 32-33.

...nella poesia italiana del Petrarca si ha, con grande chiarezza, una concezione del mondo no nuova in sé –l'eterno problema del destino terreno dell'uomo– ma nuova per le forme e il linguaggio che l'esprime; un linguaggio che prima di ogni altra cosa rappresenta la voce dell'uomo che dialoga con il terreno e con il trascendente, con il mondo e le sue passioni e con Dio e con il cielo.⁵

La diferencia entre el *yo* anterior y el *yo* como identidad lírica nueva en Petrarca es que el propio *yo* se reconvierte en objeto del discurso.⁶ Esta importancia del *yo* como discurso se pone de manifiesto en la presencia abundante de las formas pronominales y las desinencias de los verbos. La cualidad de objeto también aparece reflejada en la frecuente aparición de formas objetivadas y oblicuas: *me, me medesimo, meco, mi*. El protagonismo del sentimiento amoroso se produce en buena medida por esta omnipresencia del pronombre, en el cual se está haciendo explícito el *yo* lírico. Pero el *Io* se utiliza además para realzar el paso del tiempo.

Así ocurre en el soneto proemio y en otros poemas en los que es posible percibir el Petrarca joven que comete errores (primera juventud como tiempo de ilusión) y el Petrarca mayor que habla del *yo* joven. Entre ellos hay una separación temporal. La diferencia temporal lleva consigo una escisión del *yo* del poeta que debe ser al mismo tiempo sujeto en el presente y objeto en el pasado.

Mientras ha amado ha pasado el tiempo. Esto es lo que lamenta Petrarca. Ver que no ha envejecido con la mujer que amaba, que las personas pasan, y duran casi más las cosas. Pero más allá de la temática del paso del tiempo los pronombres señalan un rasgo de estilo que será continuado por la lírica moderna y que se pone de manifiesto en la imposición de un *yo* (*Io*, con mayúscula) que presencia el paso del tiempo a través de las desinencias de los verbos. Este empleo del pronombre puede utilizarse para expresar continuidad o contraste con el tiempo pasado o futuro:

sarò qual fui, vivrò com'io son visso. (CXLV)

io fui / son anchora (CCXIX)

i' non son / non fui (CCLII)

io parlai / io pur vivo (CCXCII)

Hay una serie de verbos en los que la presencia del pronombre *Io* es casi constante. Tal es el caso del verbo *cercare*. Petrarca busca a Laura durante todo el *Canzoniere*, antes y después de muerta, la busca:

lei cercando invano (CCLXXXVIII)

⁵ Ugo Dotti, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, p. 459.

⁶ “*Io* soggetto non apparirà una zeppa se si riflette su ciò che quel pronome indica nella lirica del duecento: ivi l’*io* del poeta è infatti una istanza locutrice o testimoniale che si rapporta immediatamente ad una collettività: l’*io* che parla non si identifica con la materia di cui parla, l’*io* che fonda il discorso non è l’oggetto del discorso. Dunque la seconda grande novità petrarchesca omogenea al rifiuto di una specifica referenza sociale, è nell’aver chiuso su se stessa il cerchio della poesia: l’*io* parla di sé”. M. Santagata, *op. cit.*, p. 152.

quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra: (CCCII)

El pronombre de primera persona del singular se utiliza especialmente acompañando al verbo *essere*, pero también a los verbos *andare*, *parlare*, *dire*, *benedire* y *conoscere*:

Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe,
conobbil' io... (CCCXXXVIII)

ch' i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso. (CCCLXIV)

La escisión del yo parece más evidente cuando el pronombre aparece reforzado (*Io stesso*) o dislocado de modo expresivo (“...foss'io con loro!”). En otros casos, la escisión del *Io* se provoca por su oposición con otros pronombres presentes en la composición, los cuales acaban transmitiendo el mismo forcejeo entre forma y contenido. De este modo, cuando Petrarca utiliza el pronombre *Lui* para el Amor, no representa la divinidad, sino el interlocutor del que a veces se aleja utilizando la tercera persona pronominal:⁷

Amor piangeva, et io con lui talvolta. (XXV)

...ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io con lui. (XXXV)

El pronombre de primera persona también se distancia de la persona amada para la que Petrarca utiliza el pronombre *Lei*. Muchas veces el poeta contrapone *Lui/Lei*, colocando a su vez el *Io* entre uno y otro. Desde el principio del *Canzoniere* Petrarca desea a Laura física y carnalmente, sin embargo la diferencia con la *donna* stilnovista no es entonces muy grande.⁸ Hay muchas alusiones a su nombre en toda la obra pero este sufre una transformación a lo largo del *Canzoniere* encontrándose gran diferencia entre la primera vez que aparece en diminutivo (*Lau-Re-Ta*) escondido entre los versos del soneto v, a cuando, una vez muerta y en el cielo, el poeta pronuncia su nombre: “Ivi è Laura ora” (CCXCI).

¿Cuándo y cómo se produce este cambio en el tratamiento de Laura? A principios del *Canzoniere*, el poeta se refiere numerosas veces a Laura a través de los retruécanos *l'aura*, *lauro*, *l'aurea*. Petrarca habla *de* Laura en tercera persona del singular pero observemos con detenimiento cuando habla *con* ella. En la primera parte del *Canzoniere*, “Rime in vita di Madonna Laura”, Petrarca habla con ella empleando el *Voi*. La primera diferencia con respecto a la tradición stilnovista no

⁷ “Amore è diventato, in sostanza, un mezzo letterario per enunciare le riflessioni dell'amante, perciò compare più volte sotto le spoglie di un interlocutore che promette consiglio e consolazione come un dolce amico”. Hugo Friedrich, “Dalle Origini al Quattrocento”, *Epoche della lirica italiana*, p. 188.

⁸ Kenelm Foster señala la obsesión total por Laura en esta primera parte del *Canzoniere* (composiciones 1-142), anunciando la liberación gradual de esa obsesión que se produce a medida que se avanza en la lectura del *Canzoniere*. K. Foster, *Petrarca poeta y humanista*, p. 100.

la encontramos sin embargo en el uso del pronombre, sino en la constante presencia de su nombre propio directa o indirectamente a través de juegos de palabras y metáforas, así como en los muchos detalles para describir las partes de su cuerpo, sus cualidades, todas ellas insertadas a través imágenes y metáforas correlativas. En el *Canzoniere* se evocan el rostro, los ojos, los cabellos, la sonrisa, el habla... también el velo, la trenza rubia, la guirnalda... Laura cobra asimismo presencia a través de sus actitudes (huidiza, esquiva, escurridiza, “sorda”). En realidad muchos de los recursos literarios para referirse a la amada ya estaban en la lírica anterior, tales como referirse a ella a través de vocativos (principalmente “*donna*” y “*gentil mia donna*”, pero también “*dolce mia guerriera*”, “*mia nemica*”, “*dolce mio foco*” o a través de perífrasis: “*quella ch’amare et sofferir m’ensegna*”). La diferencia estriba precisamente en señalar detalles que el poeta “*ve*” (“*i vidi*”) o “*conoce*” y que nuevamente aparecen sometidos al pronombre de primera persona que domina el poema:

te conosco e ’ntendo
a l’andar, a la voce, al volto, a’ panni. (CCLXXXII)

La mayoría de los críticos, en efecto, están de acuerdo en que Laura es propia del *Canzoniere* de Petrarca. Laura no es la mujer angelical de los stilnovistas ni la amada de los trovadores ni la Beatrice de Dante Alighieri. En la primera parte del *Canzoniere*, aun cuando Petrarca se refiere a Laura con el pronombre *Voi*, nos ofrece tal cantidad de datos humanos, una Laura tan humanamente construida, que nos acercamos a una especie de *tú*. Ese *tú* al que se dirige el *yo* lírico en su mensaje en la última parte de la obra.

Petrarca se define como el poeta de Laura (“*faccendo lei sovr’ogni altra gentile*”), pero no transforma a su amada en una alegoría, aunque casi siempre esté sola, en un espacio que es ideal y atemporal, como lo expresa Foster:

Cuando Laura revisita al amante en la tierra, no va precedida de Virgilio, ni acompañada de alegoría, ni de pompa ni ceremonia, ni de séquito de Virtudes, ni de ninguna carroza, ni canción, grito o trueno. Laura va siempre sola [...].⁹

Este espacio es el más adecuado para que emerja el *tú*. Si nos propusiéramos hacer una descripción minuciosa del *tú* deberíamos hacer una síntesis de todos los *tú* anteriores. El empleo del *tú* para referirse a la amada está relacionado con todos los rasgos que hacen a Laura diferente de todas las anteriores amadas de los poetas. El poeta ha conseguido primero darle un nombre al vocativo *donna* y al pronombre *Voi* con el que se dirige cuando habla con ella y ahora lo acerca al *tú*. En este sentido, aunque la primera vez que Petrarca se refiere a Laura con el uso de *Tu* es todavía en las “*Rime in vita*”,¹⁰ el cambio del pronombre se produce esen-

⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰ Petrarca utiliza por primera vez el *Tu* para dirigirse a Laura en el soneto ccv.

cialmente en las composiciones escritas después de la muerte de Laura, “Rime in morte di Madonna Laura”, en las que será completamente habitual el uso de *Tu*.

Al final del *Canzoniere* se produce la interiorización de Laura. El *tú* dentro del *yo*. Laura ha muerto, pero Petrarca puede igualmente establecer diálogo con ella. Es en este momento –en que tener a Laura es imposible porque Laura está muerta– cuando Laura se transforma en el *tú* de la amada. La muerte era necesaria para hacer a Laura humana. A este respecto conviene recordar que, aunque hay poemas escritos desde que Petrarca tenía veinte años, la elaboración final del *Canzoniere* corresponde a los dos últimos años de su vida, por lo que la perspectiva global de Petrarca es la de una Laura que no le perteneció y nunca le pertenecerá.

¿Qué ocurre en cambio cuándo Laura habla con Petrarca? Existe una clara desigualdad en el empleo de los pronombres cuando Laura habla con Petrarca y cuando Petrarca habla con Laura. Petrarca da a Laura una voz para hacerle hablar del él y también de ella misma. En cambio, aunque son muchas las veces en que Petrarca reproduce *aquello que le parece oír*, se da a menudo la forma dialogada, y cuando Laura se dirige a Petrarca utiliza siempre el pronombre *Tu*, antes y después de muerta:

non m'ài tu pianto assai?

Or fossi vivo, com'io non son morta! (CCCXLII)

El pronombre de segunda persona del singular aparece en todo el *Canzoniere* como uso generalizado para dirigirse a los amigos del poeta (Sennuccio, Giacomo Colonna...). Amor, cuando pasa a ser confidente de las quejas, recibe el tratamiento de la segunda persona del singular *Tu*, al igual que la propia composición, a la que Petrarca se dirige en forma de *tú*. La segunda persona del singular también se utiliza en el *Canzoniere* para dirigirse a su propia mente, a su propia alma (“Che fai? Che pensi?”) y a su propio corazón.

Cuando Petrarca habla en una ocasión con un espejo se dirige a él con el pronombre *Tu* y también lo hace para referirse a la Libertad, al Po, a Italia, a Apolo. En la segunda parte de la obra, al conjunto de los otros *tú* se incorpora la muerte, a la que Petrarca se refiere a con el pronombre de segunda persona. La mayoría de todos estos empleos del *Tu* ya estaban presentes en la lírica anterior. Cavalcanti usa el *Tu* cuando se dirige a la composición o a un amigo (Dante, Lapo...). A su vez, Dante también usa el *Tu* cuando escribe a un amigo: en cambio, cuando se dirige a una entidad femenina, usa el pronombre *Voi*. Petrarca empieza igualmente el *Canzoniere* dando a Laura este trato respetuoso, pero acaba tuteándola. En la segunda parte del *Canzoniere* generaliza el uso del *Tu* para referirse a la persona amada.¹¹

En consonancia con el pronombre de segunda persona del singular cobra también importancia el pronombre *Noi* referido a Laura y a Petrarca juntos en ese

¹¹ Encontramos una excepción en el poema “Deh, Violetta...” de Dante Alighieri (Cf. *Rime della Vita nuova* e della giovinezza, pp. 209-210) pero Dante no traslada este empleo del pronombre a la

amor imposible. En este sentido, la expresión “noi ... ambedui” no se encuentra en la primera parte del *Canzoniere*. Ese *Noi* se ofrece al final del *Canzoniere*, coincidiendo precisamente con el empleo del pronombre *Tu* para referirse a la amada. *Noi* se ofrece como salvación y sobre todo como esperanza a un Petrarca que utiliza las últimas estrategias poético-expresivas para estar con Laura:

intellecte da noi soli ambedui [le parole] (CCCXLI)

El pronombre *Noi* los aleja juntos. Pero no debe olvidarse que esa salvación del *nosotros* se logra no tanto con base en el amor como en la escritura. Por otro lado, junto con este *Noi* esperanzador rivaliza el empleo de un *Tu* absoluto en los últimos poemas (CCCLXIV-CCCLXV) y en la canción final en la que efectivamente Petrarca se dirige a la Virgen a través del pronombre *Tu*.

Por último, señalaré la importancia de tener en cuenta la inserción de todos estos pronombres en esa entidad unitaria tan reconocible y personal del *Canzoniere*, donde se producen las demás tensiones formales. A este respecto, conviene señalar la especial relación entre los pronombres y la composición métrica del soneto. En las canciones, aunque la distribución de pronombres sea la misma, en lo que se refiere al uso de *Tu* para la amada en la última parte del *Canzoniere*, los pronombres no tienen el mismo comportamiento. No están concentrados en un espacio tan reducido y ajustado formalmente como el soneto. No se producen tantas escisiones, sino que lo que se producen son más bien expansiones del *yo* y del *tú*. Por otro lado, referirse a la canción con el pronombre *Tu* y el vocativo *canzone* es algo muy normal en el *Canzoniere* igual que lo había sido en la lírica stilnovista. En ellas lo que especialmente se pone de manifiesto es el diálogo que Petrarca establece consigo mismo o con su alma.

En efecto, el uso que hace Petrarca de los pronombres como rasgo de modernidad parece mucho más evidente en los sonetos, por otro lado, el tipo de composición más abundante del *Canzoniere*. Los pronombres tienen especial relación con la disposición organizada de términos en el poema, y esto se consigue magistralmente en el soneto.

¿En qué medida ayuda la fuerza que adquiere el soneto a estructurar la modernidad petrarquista del pronombre? El soneto es un proyecto individual,

Divina commedia en el trato con Beatriz (mientras que Beatriz, al igual que Laura, trata siempre de tú al poeta). También constituyen una excepción algunas composiciones de la lírica siciliana en las que se presenta alternancia *tu/voi* dentro de la misma composición. En este caso, el cambio del pronombre no parece significativo, y la alternancia parece debida a la influencia del latín clásico o a causas accidentales tales como olvidos y descuidos de los copistas. Guido Cavalcanti utiliza tres veces el *Tu* para referirse a la *donna*. Cf. el interesante artículo de Lorenzo Renzi, “*Tu e voi* in italiano antico: da Dante, Paradiso (xv e xvi) al corpus elettronico TLIO”, pp. 269-285. No obstante es interesante señalar en la lírica siciliana el uso de un “apóstrofe” portador de un acento primario que individualiza y hace relevante el sintagma dentro de la unidad rítmica para dirigirse a la amada: “No podemos prescindir de *donna* si queremos conservar el valor del texto porque el poeta quiere dirigirse a su amada –y no a la madre, hermana o amiga, por ejemplo.” Cf. Isabel González Fernández, *El apóstrofe en la Escuela Poética Siciliana*.

directamente relacionado con la proyección del pronombre personal de primera persona.¹² Los pronombres ocupan lugares estratégicos, al principio o al final del verso, a principio del cuarteto o del terceto. Son muchos los sonetos, cuartetos, tercetos y versos que empiezan por el pronombre *Io*. Igualmente el pronombre *Tu* recibe una especial distribución y ocupa lugares estratégicos frente al *yo*. Asimismo, dentro de las composiciones métricas es importante notar la fuerte relación que el pronombre establece con la rima así como con los otros recursos pertenecientes a la lengua como expresión poética.

*I' mi soglio accusare, et or mi scuso,
anzi me pregio et tengo assai piú caro,
de l'onesta pregon, del dolce amaro
colpo, ch'i portai già molt'anni chiuso. (CCXCVI)*

Uno de los secretos de la poesía moderna consiste en decir *yo soy*. Petrarca es el primero en llevar a cabo esta reivindicación del *yo* como objeto del discurso. El primero en tener la necesidad de sublimarse en el poema. El tema del amor en la literatura anticipa en muchos momentos de la historia literaria la modernidad a través de la dimensión nueva que los poetas dan al amor y con él, las figuras del amante y la amada y su exclusividad. En el *Canzoniere* no sólo está presente el sentimiento del amor, pero en este trabajo ha recibido gran importancia por hallarse vinculado a algo que no tiene antecedentes: que sea la mujer amada la que transforme el continente de la poesía, sea la responsable de los cambios de forma, no solamente del sentimiento del poeta y del “escribir” en modo general. Que la mujer, el *tú* lírico de la poesía amorosa cree un forcejeo con el *yo* del poeta y nazca el poeta moderno.

La incursión del *tú*¹³ en este momento de perfeccionamiento y crecimiento de la lengua poética aparece relacionado no sólo con la evolución de la dama cortés, sino con el estilo introspectivo de Petrarca y su subjetividad lírica. Esta incursión viaja dentro de un universo poético indudablemente nuevo, que es el que se proyecta hacia la modernidad.

Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante, *Rime della “Vita Nuova” e della giovinezza*. Firenze, Le Monnier, 1956.
- BELTRAMI, Pietro Giovanni, “Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti”, *Rhythmia*, 1, 2003, pp. 7-35.

¹² Pietro Giovanni Beltrami, “Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti”, p. 11.

¹³ Petrarca hace una curiosa referencia al abandono del *vos* medieval para volver al *tú* clásico en las *Senili*, xvi, 1: “Tu sei sol uno, e a te scrivendo credo dovermi servire del numero singolare...”, Petrarca, *Lettere senili*, p. 455.

- DOTTI, Ugo, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*. Milano, Feltrinelli, 1978.
- FOSTER, Kenelm, *Petrarca poeta y humanista*. Barcelona, Crítica, 1989.
- FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire a nuestros días*. Barcelona, Seix Barral, 1959.
- FRIEDRICH, Hugo, *Epoche della lirica italiana*. Milano, Mursia, 1964.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Isabel, *El apóstrofe en la Escuela Poética Siciliana*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela/Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1989.
- MAINENTI, Pasquale, *La intuizione del mondo nella poesia italiana medievale e moderna: Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto*. Napoli, Guida, 1940.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, ed. Jacobo Cortines. Madrid, Cátedra, 1989.
- PETRARCA, Francesco, *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di Filippo Neri, G. Martellotti, E. Bianchi e Natalino Sapegno. Milano/Napoli, Ricciardi, 1951.
- PETRARCA, Francesco, *Lettere senili*, ed. Giuseppe Fracassetti. Firenze, Le Monnier, 1982.
- RENZI, Lorenzo, “*Tu e voi in italiano antico: da Dante, Paradiso (xv e xvi) al corpus elettronico TLIO*”, *Roma et Romania*, 65, 2002, pp. 269-285.
- SANTAGATA, Marco, *Dal sonetto al Canzoniere*. Padova, Liviana, 1979.

Los sueños en Petrarca: de los sonetos a las *Familiars*

LAURETTE GODINAS
El Colegio de México

Una parte importante de la producción literaria de Petrarca está conformada por visiones oníricas. Este interés por el sueño no es, sin embargo, un fenómeno aislado en la obra del humanista: en efecto, resulta de sumo interés relacionar este importante recurso de construcción del discurso poético no sólo con lo que dice el autor acerca del mismo en su producción epistolar latina –las *Familiars*, compendio de la correspondencia que sostuvo con toda una serie de personajes representativos de la época de ebullición cultural que representó el siglo XIV para Italia y el sur de Francia–, sino también con lo que decían al respecto las teorías oníricas vigentes en su época, con el fin de destacar la originalidad que Petrarca mostró en todos los aspectos.

En los *Trionfi*, sin duda la obra de Petrarca más difundida en su época después de sus “tratados” como el *De remediis utriusque fortunae*, el *somnium* es, por definición, más que un elemento accesorio: es la clave de acceso a los sucesivos triunfos que darán la victoria a la Eternidad. Este poema en tercetos encadenados de cerca de dos mil versos empieza en efecto con un sueño que tiene lugar, como lo expresa el poeta, el seis de abril de un año imprecisado, pero que debe ser posterior a 1327: en efecto, “quel giorno / che fu principio a sí lunghi martiri” (*Triumphus Cupidinis*, I, 2-3¹) es definido por una precisión astrológica –“già il sole al Toro l’uno e l’altro corno / scaldava” (I, 4-5)– y el Poeta lo fija al final de Aries, cuando el Sol está por dejar Aries y entrar en Tauro, es decir el 6 de abril,² y al amanecer, puesto que añade que “la fanciulla di Titone / correa gelata al suo usato soggiorno” (I, 5-6). Los versos 7-12 preparan el marco de la narración, el de un sueño, que tiene lugar cuando el autor, llevado hacia un “lugar cerrado” (posible alusión a Vaucluse), se acuesta a llorar sobre la hierba y, vencido por el sueño, tiene la visión que detallará a continuación:

Amor, gli sdegni, e ’l pianto, e la stagione
ricondotto m’aveano al chiuso loco
ov’ogni fascio il cor lasso ripone.
Ivi, fra l’erbe, già del pianger fioco,

¹ Las citas de los *Triumphus* proceden de la edición bilingüe de Guido M. Cappelli, y en adelante se pondrá la referencia entre paréntesis en el texto.

² La determinación astrológica no corresponde a la actual. En los tiempos de Petrarca, el paso del sol entre Aries y Tauro se fijaba para el 13 de abril, y no para el 21 como ahora. A este respecto, ver el comentario de Marco Santagata en Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime*, p. 48 nota a los vv. 4-5.

vinto dal sonno, vidi una gran luce,
e dentro assai dolor con breve gioco. (7-12)

La presencia de un marco onírico para una narración de corte alegórico no es nada nuevo: lo encontramos en un gran número de obras medievales, como en las obras francesas *Songe d'enfer* de Raoul de Houdenc y el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung, por citar sólo algunos. Sin embargo, el tratamiento que da Petrarca al tópico del *locus amoenus*, que las retóricas medievales parecen definir como obligatorio en el exordio del sueño, es muy peculiar: en vez de explayarse en la descripción del mismo, se limita a convertir el lugar en una descripción de su estado de ánimo, conservando sólo la mención a un “chiuso loco” y a “l'erbe”. Eso sí, conserva la mención del amanecer que le sirve, como veremos más adelante, para garantizar la verosimilitud del sueño narrado. Es lo que permite que el poeta encuentre, al final del *Triumphus Eternitatis*, y gracias a los sabios consejos de Laura—quien ella le da, amparada en las opiniones de Cicerón en el *Somnium Scipionis* sobre los errores del *vulgus* acerca de la muerte, pues el éste no logra percibir el consuelo que la muerte conlleva al liberar el alma de una prisión oscura,³ concepto que recuerda sin duda lo expresado por el autor en sus *De remediis utriusque fortunae*—, una especie de reposo en la búsqueda del Cielo, si bien matizada por los versos finales del poema, en el que el poeta muestra claramente que esta búsqueda tiene como propósito volver a ver a Laura más que encontrar la paz celestial:

Che, poi che avrà ripreso il suo bel velo,
se fu beato chi la vide in terra,
or che fia dunque a rivederla in cielo? (*Triumphus Eternitatis*, 143-145)

Pero si bien en los *Triunfos* el empleo del sueño como un mecanismo de construcción de la obra literaria es evidente desde un principio, no es menos importante en los *Rerum vulgarium fragmenta*, obra sin duda menos estructurada pero cuya organización implicó, por parte del autor, una gran reflexión, si tomamos en consideración la ordenación cronológica, los blancos y otras indicaciones en los manuscritos que se conservan de la tradición textual de las *Rime sparse*, conocidas después sencillamente como *Canzoniere*. Esta obra, en la que el último verso del soneto que la abre ya pone el énfasis sobre el carácter onírico y la brevedad que puede tener la vida:

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.⁴ (*Canzoniere*, 1, 12-14)

³ Laura le dice en efecto: “Rispose: ‘Mentre al vulgo dietro vai / ed a la opinion sua cieca e dura, / esser felice non puoi tu già mai. / La morte e fin d’una pregione oscura / all’anime gentile; all’altre è noia, / ch’anno posto nel fango ogni lor cura” (*Triumphus Mortis* 1, vv. 31-36).

⁴ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, introduzione e note di Alberto Chiari, p. 53; en adelante se citará entre paréntesis el número de pieza y de versos.

Estos 366 poemas a los que el poeta, igual que a otros no recopilados y a los *Triumphii* tachó de *juvenilia* (*Familiares*, XXI, 15), por la preferencia evidente del poeta hacia el latín como lengua de expresión, o por un excesivo decoro,⁵ tienen como hilo conductor la cronología de la relación amorosa de su autor con Laura, amor *sui generis* que, desde una perspectiva terrenal, nunca llegará –para gran desesperación del poeta– a consumarse, y que concluirá con la búsqueda de Dios como medio para volver a ver a la amada muerta. De ellos, son varios los que hablan de los sueños, pero sin duda el que mejor ilustra la importancia que debieron de tener las visiones oníricas para el autor es el soneto 33 (“Già fiammeggiava l’amorosa stella”). En éste, Laura, quien estuvo enferma, aparece en una visión al alba para reconfortar al poeta y decirle que aún podrá seguirla admirando:

Già fiammeggiava l’amorosa stella
 per l’oriente, et l’altra, che Giunone
 suol far gelosa, nel septentrione
 rotava i raggi suoi lucente et bella;
 levata era a filar la vecchiarella,
 discinta et scalza, et desto avea ’l carbone,
 et gli amanti pungea quella stagione
 che per usanza a lagrimar gli appella;
 quando mia speme, già condotta al verde
 giunse nel cor, non per l’usata via,
 che ’l sonno tenea chiusa, e ’l dolor molle;
 quanto cangiata, oimè, da quel di pria!
 Et pareo dir: “Perché tuo valor perde?
 Veder quest’occhi anchor non ti si tolle”.

La ubicación temporal al amanecer –cuando Venus, “l’amorosa stella”, anuncia el día por el oriente, la Osa mayor dirige sus rayos hacia el Norte y los amantes se tienen que despedir– y la alusión al estado soñoliento del poeta, son elementos que ubican el soneto no sólo en un ambiente onírico, sino en un sueño verdadero.

Éste es, sin duda, un elemento de gran relevancia, aunque los sueños y los intentos de teorización onírica conservados de la Antigüedad grecolatina, parecen no poner el énfasis en ello. En efecto, la ubicación temporal del sueño carece de importancia en *El sueño* de Luciano, uno de los testimonios fundamentales. Tampoco Aristóteles, convencido del origen natural de los sueños y un poco incómodo con los pocos ejemplos que no se podían explicar más que por intervenciones externas (*Parva naturalia*, *De somno et vigilia*, *De somniis*, *De adivinatione*), se preocupa por este dato. Cicerón, quien distingue en *De divinatione* –y lo ejemplifica en el *De natura deorum*– el sueño artificial, basado en conjeturas, y el natural, procedente de una iluminación del alma por la divinidad, no le dedica ninguna reflexión. Lo mismo pasa en el tratado de Filón de Alejandría, que no sólo distingue los sueños entre verdaderos y falsos, sino también en cuanto a su origen –divino, demoníaco o del alma–. Y lo mismo sucede en las clasificaciones más complejas

⁵ Ángel Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, p. 115.

elaboradas por Calcidio en su comentario al *Timeo* de Platón, y en el comentario de Macrobio al *Somnium Scipionis* de Cicerón, fuente muy importante para la Edad Media.⁶ Todos estos tratados delimitan unas tipologías en las que los sueños se clasifican en cinco categorías no exactamente iguales entre sí, pero que permiten todas distinguir los sueños verdaderos (en el caso de Macrobio, libro I, capítulo III, el *somnium*, de oscuridad alegórica, la *visio*, de carácter profético, y el *oraculum*, que necesita quien lo interprete) de los falsos (el *insomnium*, sueño en el que se repiten las preocupaciones que acosan al individuo cuando está despierto, y el *visum*, o visión en entrelaza, los cuales por proceder de causas naturales carecen de valor profético),⁷ pero no suelen poner el énfasis sobre el dato temporal. Sin embargo, la mayor parte de los sueños alegóricos conservados suelen tener esta precisión, que rescata fray Lope de Barrientos, dominico que fue confesor de Juan II y se ofreció a dedicarle tres tratados sobre materia aristotélica y los espinosos problemas de la Fortuna, de los sueños y de la magia.

En efecto, este autor, en el siglo XV y, como buen dominico, bajo la influencia de las ideas de San Alberto Magno y Tomás de Aquino, en la respuesta a la XVIª duda del *Tratado del dormir e despertar e del soñar* –compuesto con la estructura típicamente escolástica y dividido, por lo tanto, en 16 *questiones*– ofrece de forma resumida para su real destinatario, los elementos clave para reconocer las visiones divinas. Así, en la “Respuesta de la quistión XVIª e postrimera, conviene saber en qué manera se podrá conosçer cuáles sueños son verdaderos e cuáles son falsos”,⁸ dice:

Respondiendo a esta quistión postrimera primeramente es a saber que el sueño verdadero se podrá conosçer en esta manera, que comúnmente viene çerca de la mañana después de çelebrada la digestión quando los baños d’ella están ya delgados y sotiles en tal manera que non empacha tanto a las potencias del fazer sus operaciones. Otrosí el sueño verdadero viene sobre las cosas pensadas despierto, esso mesmo el sueño verdadero comúnmente non viene a ombres bonos saluo a ombres assentados e de buen juicio e bien registrados e non gargantones nin embriagos. Assimesmo el sueño verdadero non viene quando el cuerpo está indispuerto por pujança de algun humor, otrosí en el sueño verdadero el que lo sueña queda muy pensoso e espantado del tal sueño, de lo qual non acaesçe cosa en el sueño mintroso. (*id.*)

Se trata de un compendio de las ideas aristotélicas (la importancia de que se disipen los vapores de la digestión, de que el cuerpo no padezca de ninguna

⁶ Como dice Irene C. Aiazzo en su artículo “Note sur des *accessus ad Macrobius*”, la importancia del *Commentarium in Somnium Scipionis* de Macrobio como fuente de las teorías medievales sobre el sueño es una idea ampliamente compartida por los historiadores de la filosofía: este texto, que ofrece una interpretación en clave neoplatónica del *Sueño de Escipión* de Cicerón, sirvió de base para el pensamiento de Boecio, Isidoro de Sevilla y Beda el venerable y, aunque su éxito decayó un poco durante el Renacimiento carolingio, fue a partir del XII una fuente de gran importancia, como lo demuestra la cantidad de códices conservados, con o sin *accessus* y glosas (*Studi filosofici*, 18, p. 213).

⁷ Véase al respecto Macrobio, *Comentarios al Sueño de Escipión*, pp. 32-33.

⁸ Sigue el intitulado de la duda: “E de aquí resulta en cuántas maneras son los sueños engañosos. E a queste capítulo es mucho de notar por quanto es quasi suma de toda esta materia la qual sería enten-

enfermedad, recordando que para Hipócrates los sueños representaban una forma certera de diagnosticar los padecimientos de sus pacientes) con las ciceroniano-macrobianas de que el sueño verdadero viene sobre cosas pensadas cuando despierto. Lo importante es que, preso de la misma desconfianza hacia los sueños que Aristóteles, claro inspirador de las tesis albertinas, el autor reconoce la existencia de sueños que, cumpliendo con ciertas exigencias, podrían tener un origen divino, aunque dedica los siguientes folios a llamar la atención del monarca sobre las causas por las cuales los sueños no pueden ser verdaderos.

Petrarca nos dice además de este sueño que llegó directo al corazón, pues la vía normal de percepción de imágenes, que son los ojos, estaban cerrados y bañados en lágrimas: “giunse nel cor, non per l’usata via, / che ’l sonno tenea chiusa, e ’l dolor molle”; según Aristóteles, en efecto, el *somnum* se da cuando se cierran las potencias exteriores, entre las cuales se encuentra la vista. Este sueño ocupa, pues, un lugar fundamental en la historia de amor que sirve de hilo conductor a las rimas “anchor non ti si tolle”, y es una clara prolepsis de la muerte de Laura, que, si bien se ve postergada, cuelga como una espada de Damocles.

Si bien es ésta la única visión onírica de Laura en vida, en la última parte del *Canzoniere* Laura aparece en sueños, se acerca al poeta, lo consuela y le da la mano; el poeta, que sólo es ya “beato nel sogno” (son. 212, v. 1), recibe como una bendición estas visiones nocturnas que cubren los sonetos 281-286, visiones que le parecen demasiado breves. De ahí tal vez que casi todas las apariciones sean relatadas en sonetos, y no en canciones, más largas.⁹ Un poco más adelante, son otra vez sonetos los que evocan: los 341-343; y después, en el 356, reaparecen las visiones, hasta la Canz. 359, que parece verdadera puesto que se da al alba (v. 71: “et dopo questo, si parte ella, e ’l sonno”).

El sueño es también un tema que toca el poeta en sus epístolas *Familiare*s, en las cuales introdujo, como lo mostró Ángel Gómez Moreno, una nueva modalidad: Petrarca fue el primero (a menos de remontar hasta Casiodoro) en optar de forma sistemática por la “preservación circunstancial de una forma de escritura a todas luces efímera como la epistolar”. Según Gómez Moreno, para el autor “conservar y coleccionar cartas (fuera del escritorio de un jurista o de una cancillería real o nobiliaria) después de haber hecho llegar un traslado de las mismas a su destinatario, implica una determinada voluntad que no podemos ignorar, sobre todo cuando se muestran redactadas en un estilo que se pretende cuidadoso”.¹⁰ Si bien

didada por el que este capítulo notare e entendiere.” (Fernando Álvarez López, *Arte mágica y hechicería medieval. Tres tratados de magia en la corte de Juan II*, p. 224)

⁹ No cabe duda de que las visiones que le producen consuelo –presentes en los versos “or l’ò veduta su per l’erba fresca / calcare i fior com’una donna viva, / mostrando in vista che di me le ’ncresca” (281, 12-14) o “Alma felice, che sovente torni / a consolar le mie notti dolenti” (282, 1-2)– no dejan de ser demasiado fugaces, aunque son segura medicina: “Sì breve è ’l tempo e ’l penser sí veloce / che mi rendon Madonna così morta, / ch’al gran dolor la medicina è corta; / pur, mentr’io veggio lei, nulla mi nòce” (284, 1-4); este último verso recibe explicación por parte del autor en el siguiente soneto, donde dice que “et nel parlar mi mostra / quel che ’n questo viaggio fugga o segua, / contando i casi de la vita nostra, / pregando ch’a levar l’alma non tarde; / et, sol quant’ella parla, ò pace o tregua” (285, 10-14).

¹⁰ A. Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 179.

hay menciones sueltas en distintos lugares, como por ejemplo cuando le cuenta a su amigo Sócrates cómo soñó que juntos encontraban un tesoro y aprovecha la discusión para llevar a cabo una apología de la pobreza (vii, 3), o cuando emplea la palabra *somnium* para describir situaciones que parecían oníricas (ii, 9 y ix, 15), son importantes dos occurencias. En la primera, que se encuentra en la epístola ii, 5, cuando le comenta a Giovanni Colonna que, si bien sabe que no se debe otorgar temerariamente fe a los sueños, no pudo dejar de horrorizarse con unas visiones que tuvo.¹¹ La segunda consiste en una reflexión mucho más estructurada destinada a Juan de Andrea, profesor de derecho canónico en Salamanca. En ella, le recomienda la lectura de los grandes teóricos de la Antigüedad:

Neque enim vulgus modo sed docti quoque dissentiant: quorum omnium sententias nosti, nisi quia de industria me ad scribendum elicis. Habes et Calcidii in Thimeum et Macrobbii commentum in Reipublice librum sextum, ubi de somniis clara et brevi distinctione dissuerit; habes de his et horum adiacentiis aristotelicum volumen; habes demum ciceroniane Divinationis libros; ibi quid aliis, quid sibi videatur invenies.¹³ (iv, 8)

(No sólo el común de los mortales, sino también los eruditos tienen opiniones diversas, y sabes lo que piensan todos ellos, si no es que por algún propósito deliberado me incitas a escribir sobre ello. Tienes los comentarios de Calcidio sobre el *Timeo* y de Macrobio sobre el libro vi de la *República*, donde se ofrece una clasificación clara y breve de los sueños; y tienes también sobre ellos y los textos relacionados la obra aristotélica; tienes por fin los libros de Cicerón sobre adivinación, allí encontrarás lo que pensaron otros o lo que él mismo opinaba.)

Pero lo más importante es sin duda cuando concluye, después de presentar dos ejemplos, con una declaración de fe que contradice la circunspección existente en el ambiente escolástico, heredero de las reticencias de Aristóteles a considerar posible la existencia de revelaciones divinas:

Sed iam satis somniatum est; expergiscamur. Hoc addito: neque quia Cesar Augustus, summus vir et imperio et doctrina, fuisse legatur in opinione contraria, multique hodie in hoc secum sentiant, neque quia michi anxio vel dominum vel amicum somnus obtulit, neque quia hic obiit, ille revixit, ceterum in utroque vel quod optabam vel quod horrebam cernere visus sum, et cum visis meis fortuna coincidit, idcirco somniis fidem habeo; non magis quam Cicero ipse, propter unius sui somnii fortuitam veritatem, multorum ambagibus implicatur. (*id.*)

¹¹ “Terruerant quoque me visa mea et somniorum imagines, que turbulente impleverant. Non quod ignorarem somniis temere non habendam fidem; sed sic est: hoc iter ingressus sum; iter, dico, vite huius labentis ad mortem in quo et estuare oportet et algere, et famem et sitim et somnum et somni minas atque ambages et quietem turbidam sentire, denique multa pati [...]” (También me habían llenado de terror mis visiones nocturnas y las imágenes de mis sueños, que se sucedían desordenadamente. No porque ignorase que no se debe tener sin fundamento fe en los sueños, pero así es: he hollado este camino; este camino, digo, de la vida, en cuya caída hacia la muerte es preciso padecer calor y frío, sentir hambre y sed, el sueño y las amenazas del sueño o la perplejidad y el descanso agitado, por consiguiente, padecer muchas adversidades). *Le familiari*. Edizione critica a cura di Vittorio Rossi, t. 1, p. 327; la traducción es mía.

¹² *Ibid.*, t. 2, p. 456.

(Pero ya hemos soñado lo suficiente; despertemos. Y se gregue esto: ni siquiera porque se lee de Augusto, un hombre de gran poder y sabiduría, que opinaba lo contrario, y muchos hoy están de acuerdo con esta afirmación, ni porque el sueño me enseñó en un momento de angustia a mi señor o a un amigo, ni porque éste murió, aquél revivió y me pareció ver en sueños a lo que quería o lo que temía, y porque la Fortuna coincidió con mis visiones, ni por eso tengo fe en los sueños; no más que el mismo Cicerón se vio envuelto en muchas ambigüedades por culpa de la verdad casual de uno de sus sueños.)

Frente al uso medieval que se hace de los sueños, Petrarca se muestra muy moderno. Insertado en la tradición alegórica con los *Triumph*, el tratamiento que le da a la materia y la visión final, en la que no se resuelve del todo la victoria del Cielo sobre el amor hacia Laura, lo presentan como un innovador. Del mismo modo, en los sonetos donde triunfa el amor, la visión verdadera no es divina, sino que proviene de la amada, colocada en una posición que no dejará de ocupar, incluso —o menos aún— muerta. En cuanto a las epístolas familiares, el autor parece responder a una postura conservadora que ve poco menos que imposible el otorgar fe a los sueños con una declaración, prudente pero clara, de su adhesión a la causa de las revelaciones. Petrarca supo, frente al ambiente en el que se formó, tomar de él lo mejor para superarlo. Esto es lo que lo hace tan actual.

Bibliografía

- AIAZZO, Irene C., “Note sur des *accessus ad Macrobius*”, *Studi Filosofici*, 18, 1995, pp. 7-22.
- ÁLVAREZ LÓPEZ, Fernando, *Arte mágica y hechicería medieval. Tres tratados de magia en la corte de Juan II*. Valladolid, Diputación Provincial, 2000.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*. Madrid, Gredos, 1994.
- GREGORIO MAGNO, *Dialogi*, lib. IV, cap. XLVIII, en *Patrologia Latina*, t. LXVII, col. 409.
- MACROBIO, *Comentarios al Sueño de Escipión*, ed. y trad. Jordi Raventós. Madrid, Siruela, 2005.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, Introduzione e note Alberto Chiari. Milano, Mondadori, 1985.
- PETRARCA, Francesco, *Le familiari*, edizione critica a cura di Vittorio Rossi. Firenze, Le Lettere, 1997, 4 vols.
- PETRARCA, Francesco, *Trionfi, Rime*, a cura di Marco Santagata. Milano, Mondadori, 1997.
- PETRARCA, Francisco, *Triunfos*. Ed. bilingüe de Guido M. Cappelli. Madrid, Cátedra, 2003.

Petrarca e il Discorso di Roma

GIUSEPPE MAZZOTTA
Yale University

Nel 1341, a Roma, sul Campidoglio, Petrarca riceve la corona di “poeta laureato”. Per celebrare la solenne cerimonia pronuncia un discorso, la *Collatio Laureationis*.¹ L’evento era, senza dubbio, di grande importanza anche se non completamente insolito. Già dal 1315, la città di Padova aveva istituito per i suoi poeti l’ambita carica di *poeta theologus*, il cui compito consisteva nell’encomio della poesia e della storia, della grandezza della città e della sua cultura. La cerimonia di conferimento della laurea poetica ad Albertino Mussato avviene il 3 dicembre 1315. A differenza dell’istituzione padovana, durante la quale fu il vescovo ad insignire Mussato della corona di alloro, l’incoronazione del Petrarca inscenava un rito civico, rigorosamente secolare ed umanistico. Ed era sicuramente insolito che la cerimonia si svolgesse in Campidoglio a Roma.

La singolarità dell’evento non sfuggì a Petrarca, che ne sottolinea il valore ricordando l’offerta ricevuta dalla facoltà dell’Università di Parigi di una laurea *honoris causa* contemporaneamente con l’invito rivoltogli dal senato della repubblica romana. Con il papa ad Avignone, già per un lungo periodo che al Petrarca, per non dire di Dante e di Santa Caterina da Siena, appariva come la vergogna della “cattività babilonese”, la città di Roma versava nell’abbandono e nello squalore tra i più cupi della sua secolare storia. Il vuoto politico di Roma viene messo in luce da un dettaglio in apparenza banale ma in realtà significativo: fu il re di Napoli, Roberto di Angiò, e non un inesistente re di Roma ad impartire a Petrarca l’esame di idoneità agli onori della corona poetica.

La scelta di “poeta laureato” era caduta su Petrarca in segno di riconoscimento di una produzione letteraria e storiografica che, fino al 1341, si incentrava quasi esclusivamente sui più salienti episodi e valori della storia romana. Aveva già curato una prima edizione delle *Rime*, ma la sua prima visita a Roma, avvenuta nel 1337, suscitò in lui profonde emozioni, memorabilmente registrate in un’epistola al cardinale Colonna, in cui riflette sulla città come teatro di rovine e di morte. Alla scoperta archeologico-estetica della città si accompagnerà presto quella filologica delle sue stratificazioni culturali: a Verona scopre il manoscritto delle lettere ad Attico di Cicerone. Fu un’esperienza decisiva. In seguito ad essa Petrarca cominciò a progettare opere d’ispirazione apertamente storica e romana.

¹ Le citazioni sono riprese da *Collatio Laureationis*, nel vol. *Opere latine* di Francesco Petrarca, a cura di Antonietta Bufano, pp. 1255-1283. Si indicheranno solo le pagine.

Il poema epico *Africa* e la compilazione storiografica *De viris illustribus* da lui imbastiti cominciavano a profilarsi con una loro originale fisionomia e in alternativa ad altre più logore convenzioni di culto delle antichità di Roma. Lasciando da parte le *Mirabilia Urbis* –che è una guida ai monumenti cristiani e alle rovine della Roma pagana a beneficio dei pellegrini “romei”–, due altre convenzioni retoriche predominano in questo periodo. Una di queste si identifica con il sogno, estetico-politico, destinato a sfociare in tragedia, di antiquari trasformati in rivoluzionari. Incarna questo sogno tragico di rifacimento del passato Cola di Rienzo, che trasferisce la caparbia passione per l’archeologia delle rovine alla visionaria volontà di restauro della Repubblica romana. Una seconda forma si identifica con l’estetismo teologico del cardinale Colonna, che nostalgicamente contempla i rottami del mondo classico e cristiano come elegia del tempo e della sua malinconica devastazione. Il cardinale ama le morte, postume memorie che spande l’ombra del tempo sulle opere umane, e a questa memorialistica Petrarca in parte aderisce nella sua epistola.

La nuova prospettiva aperta dal Petrarca sulle antichità romane differisce da questi tre paradigmi. Nel *De viris illustribus*, intanto, il passato è ripensato nelle forme delle biografie degli eroi romani. Più tardi, rimeditando sulla struttura della raccolta, Petrarca allargherà le categorie della esclusiva storia della Roma classica e includerà nel suo disegno storico, affianco a quelle romane, figure bibliche (i patriarchi) e mitologiche (Giasone, Ercole ecc.). Romperà con gli schemi angusti e tradizionali del mito della *romanitas* per portare alle loro logiche conclusioni le premesse universalizzanti dell’ideologia romana.

Ma nel 1341, nello scenario del Campidoglio, che è emblematicamente il pinnacolo della storia, Petrarca si muove nell’orizzonte della tradizione romana. Cosciente del valore simbolico dei riti, egli avverte che la sua incoronazione riporta in vita un’antica consuetudine e che l’evento solenne, nella sua teatralità, vuole inaugurare una nuova epoca per i tempi moderni. Di questo rituale egli non sarà un mero maestro di cerimonie. Si pone come latore degli archivi storici del passato per la costruzione del futuro.

L’Orazione parte dalla rassegna della tradizione delle feste di incoronazione nella Grecia e a Roma, quasi che Petrarca volesse cogliere sia la distanza che separa il passato dal presente sia il vincolo che lo unisce alle esperienze vitali del passato. Sottolinea (“Laurea igitur, et cesaribus et poetis debita”, p. 1274), parafrasando un verso dantesco (Par. I, 29), che in passato la corona d’alloro era destinata a poeti e imperatori. Ma, politicamente, la Roma attuale è un cimitero di anonime rovine. La repubblica romana giace priva di guida politica o spirituale. Restano solo le voci postume dei poeti –Orfeo, Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio, Lucano e Stazio–, nomi ormai senza corpi o realtà, a serbare le memorie del passato. Di essi Stazio fu l’ultimo ad essere incoronato dall’imperatore Domiziano, ma dopo Stazio la tradizione si spegne, diventa reliquia della memoria. Ora di questo passato Petrarca riconosce e individua le diverse voci. Se gli storici, come vuole l’etimologia greca del termine, sono testimoni oculari dei fatti che descrivono, egli diventa testimone auricolare: ascolta e registra la lingua del passato non per dare

un corpo ai nomi, ma per stabilire –in tutta la sua sacralità– un dialogo tra la vita e la morte.

In questo senso una prospettiva complessa regge la struttura dell’Orazione. Petrarca guarda alla storia attraverso il prisma del mito di Roma che, però, non ha aderenza alla vita del presente. Afferma il proprio vincolo di continuità spirituale con l’eredità classica per rimeditare un nuovo inizio, un personale progetto di cultura per il presente. La *Collatio Laureationis* va, quindi, interpretata come il “discorso di Roma” nel doppio valore –oggettivo e soggettivo– del genitivo: primo, il discorso che Petrarca tiene a Roma sul ruolo svolto dalla poesia nella storia della città; secondo, il testo interroga il discorso che Roma ha nei secoli posto al mondo. E si chiede se è possibile riprendere l’interrotto cammino di questa storia, non come nostalgica ripetizione del passato, ma come modo di filtrare la visione del futuro attraverso l’eredità dei secoli di cultura romana. Il mito di Giano bifronte che guarda in due direzioni tra loro antitetiche ma complementari regola il nesso tra passato e futuro.

Fin dall’esordio del suo discorso, Petrarca esprime perplessità e dubbi sulle sue capacità di rinnovare l’antico splendore di Roma: “Unde tibi ista tanta fidutia ut novis et insuetis frondibus Capitolia Romana decorares?” (Onde tutta questa fiducia di adornare il romano Campidoglio di nuove ed inusitate fronde? p. 1262). Tempera lo scetticismo iniziale rispondendo che ritrova le sue energie nel doppio amore che lo anima –l’amore di Roma e l’amore della gloria–. Sarà questo doppio amore a farlo scendere nel mondo delle ombre –e voci del passato di Roma– come via per entrare nella storia futura: la “gloria” –che per gli umanisti è l’altro nome di Clio– svela la volontà eroica di iscrivere l’io negli annali della posterità, là dove solo il canto dei poeti si ritrova.

La prospettiva del Petrarca, il senso da attribuire alla autorità della sua voce –a questo desiderio di gloria da cui è sospinto– emerge con precisione dall’analisi della struttura retorica attraverso la quale si snodano i 12 paragrafi del testo dell’Orazione. Il testo si innesta su una puntuale ripresa –quasi fosse un viaggio intertestuale– o riscrittura di *topoi* letterari, cominciando da Virgilio a Cicerone, da Orazio a Stazio, Lucano, Lattanzio e Dante. Aprono l’orazione due versi ripresi dal terzo libro delle *Georgiche* (vv. 291-292): “Sed me Parnasi deserta per ardua dulcis / raptat amor” (p. 1257). In genere, si tratta di riconoscibili echi letterari attraverso i quali Petrarca si dichiara compagno delle ombre che, a loro volta e a loro insaputa, gli danno un paradossale spirito di profezia. Come oracoli antichi, i testi della tradizione che egli interroga ed assimila rispondono e lo ispirano. Nell’Orazione la retorica dell’eco letteraria si carica di altre risonanze che vorrei qui brevemente esplorare.

Una prima ragione per il riecheggiamento di testi classici pare evidente. Onde permettere il prolungamento della voce dei poeti antichi nel presente, Petrarca assume il ruolo di strumento del passato: essi parlano attraverso di lui. Ricordandoli, dà voce al loro mortale silenzio e li riporta in vita. In questo processo, la storia letteraria si articola come una tradizione viva di oracoli e come sorgente di illuminazioni morali. E mentre le parole del passato letteralmente risorgono in

vita grazie alla sua mediazione, Petrarca intreccia un legame tra l'autorità della sua voce e le voci dei poeti che l'hanno preceduto. Ma una domanda s'impone. In che modo gli echi gettano luce sulla struttura e rappresentazione dell'io che ora, qui, sullo sfondo del colle capitolino parla ed è parlato da loro? Quali significati sono chiusi nelle pieghe di un'eco?

Nel mito ovidiano delle *Metamorfosi* Eco è la fanciulla senza corpo che esiste come pura voce, e che ama, non riamata, Narciso, il giovane che a sua volta resta affascinato dall'immagine che appare ai suoi occhi. Avvia il racconto ovidiano la profezia di Tiresia: Narciso vivrà finché non conoscerà se stesso. La frase, nella sua enigmatica lapidarietà, intima che la conoscenza di sé coincide con la coscienza della propria mortalità, che morte e autoconoscenza s'intrecciano. L'avventura di Narciso si svolge all'ombra della profezia di Tiresia, mostruosa figura che unisce in sé la doppia esperienza di uomo e donna, la doppiezza al cuore dell'unità. Di questa doppiezza Eco e Narciso prolungano l'interna lacerazione: ognuno di loro dislocato dall'altro e da sé stesso. Narciso è diviso dalla propria immagine; Eco emette suoni di cui non è l'origine.

La specularità che li unisce e li divide viene messa in luce dalla narrazione. Per dissetarsi dalle fatiche della caccia, Narciso giunge ad una fonte e scorge un'immagine riflessa sull'acqua. Dapprima non si riconosce in essa e, dopo essersi riconosciuto ("iste ego sum", dirà, *Metamorfosi* III, 463), tenta invano di abbracciarla e muore. La profezia di Tiresia si è avverata. La storia di di Eco, che incarna alterità rispetto a Narciso, segue un'articolazione parallela all'avventura di Narciso.

Condannata da Giunone, Eco diventa pura voce senza corpo, e ripete suoni che provengono dal di fuori di lei. La sua ripetizione dei suoni dà la chiave d'accesso al suo essere: ripetendo rovescia l'ordine con cui una parola è scandita, nel senso che l'ultima sillaba diventa la prima. In questa variante della tecnica dell'*histeron proteron*, Eco rigetta il principio di priorità temporale e afferma il valore di ciò che viene dopo. Infine, la sua voce sarà trasformata, per la pietà degli dei, in muta pietra che –nella sua fissità– diventa segno e reliquia della sua voce.

L'Orazione del Petrarca, in quanto incrocio di citazioni, allude e capovolge la struttura ovidiana della rappresentazione di Eco: le pietre e le mute rovine di Roma parlano. O, per dirla in termini diversi, Petrarca internalizza la lingua dei morti, e l'autorità della sua voce è il punto di rifrazione di tutte le voci da lui ricalcate. Per certo, la cadenza della sua voce, lo stile che è più identificabile con il Petrarca, appartiene ad una modalità confessionale ed intimista che, nel *Canzoniere*, adombra due miti tra loro complementari: il mito di Narciso e quello di Orfeo.² Nell'Orazione, la voce pubblica del Petrarca ricorda quella di Eco-pietra, o meglio, una *persona*, termine che etimologicamente evoca la maschera dell'attore sul palcoscenico del teatro romano e dalla cui concavità pervengono i suoni della voce. Gli echi letterari, attraverso i quali egli parla e che parlano attraverso di lui,

² Per l'intreccio dei due miti nella lirica del Petrarca mi permetto di rimandare a Giuseppe Mazzotta, *The Worlds of Petrarch*.

permettono a Petrarca di occultare i suoi disegni ma anche rivelarli: egli teatralizza se stesso nel ruolo di poeta, retore e filosofo che sa riproporre al suo tempo il “discorso di Roma”. Due scrittori romani, Virgilio e Cicerone, rispettivamente un poeta e un retore/filosofo, diventano centrali per il progetto che Petrarca elabora.

Il preambolo dell’Orazione consiste, come detto sopra, in una citazione di un verso delle *Georgiche* (III, 291-292) che Petrarca chioserà dettagliatamente: “Sed me Parnasi deserta per ardua dulcis / raptat amor” (ma per le ardue solitudini del Parnaso mi trascina un dolce amore, p. 1256). Nella mitografia romana, “amor” è un *boustrophedon*, il rovesciamento speculare o l’eco di Roma. Petrarca trascura di sottolineare il dettaglio, forse perché esso è fin troppo evidente. Ma cosa vuol dire il verso virgiliano nell’economia del poema? Perché partire da questo verso? Esso si ritrova come conclusione dell’esordio del terzo libro delle *Georgiche*: Virgilio intende esplorare, così afferma, una via di poesia che gli consenta di portare le Muse dalle cime ennee alle sponde del natio Mincio. In effetti, intende trapiantare o naturalizzare la poesia, tradurre il mito greco in un contesto latino.

La via che Virgilio intraprende è figurata come la mitica ascesa del Parnaso. Si intuisce dove condurrà questa via. Le *Georgiche* descrivono il mondo naturale come uno spazio che abbisogna della cura e coltivazione dell’uomo. Raccontano la trasformazione della natura in storia, e sondano la capacità umana di comprendere la storia in termini della capacità di coltivare la terra. Il disegno di questo compito coinvolge il senso virgiliano della poesia: “sed me Parnasi deserta per ardua dulcis raptat amor”. L’auspicato trionfo del poeta trova il suo correlativo nelle fatiche del pastore che attende ai greggi e alle capre (verso 287). Nell’ideologia di Virgilio la poesia non rispecchia la natura come sua immagine o simulacro estetico. Si identifica come lavoro vitale che mira alla trasformazione produttiva della realtà.

Dopo aver sottolineato il testo virgiliano, Petrarca si interrompe. Attira l’attenzione sull’apparente violazione delle convenzioni retoriche che impongono di implorare all’avvio dell’orazione l’assistenza divina. Rivolge, perciò, una preghiera alla Vergine e afferma di voler omettere le sottili distinzioni reperibili nelle declamazioni teologiche. Il punto è chiaro. La pietà non è aliena alla sua arte. Tuttavia, riconosce l’esistenza di una diversa tradizione di retorica politica. Ciò che gli preme, sulla soglia e al pinnacolo del mondo classico, non è la sfera delle rivelazioni bibliche, messe in scena in Italia nella loro sublime forza, da Dante. Petrarca si incammina verso una direzione diversa: vuole riscoprire e riproporre la teoria classica e umanistica dell’arte vaticana in cui ispirazione e retorica, razionalità e persuasione si fondono.

L’Orazione prosegue con l’analisi di ogni parola della citazione virgiliana. Il meccanismo dell’esercizio letterario è semplice. Petrarca divide la citazione in due parti tra loro distinte e ci ammonisce a ponderare il carico di interiorità di ogni singola parola, come se ogni parola conduca a realtà recondite e contenga dentro di sé i più profondi sedimenti della storia: Parnaso, solitudine, amore ecc. Ci chiede anche di prestare attenzione a intere frasi e getta luce su di esse rimandando, per esempio nel caso di “ubi attendendum pro ‘amor’ et pro ‘dulcis amor’...” (p. 1258) alla definizione ciceroniana di *studium* (*Tusculanae*, IV, 17) come impegno o “interesse costante e intento rivolto con vivo godimento a un qualche oggetto” (*De inventione*,

1, 25). Ma il lettore non deve soccombere al fascino delle parole. Benché Petrarca stesso non sfugga a questo tipo di fascinazione e ne avverta l'inevitabilità, insiste sulla necessità di ascoltarle alla luce del loro potere di edificare e essere collegate con l'esperienza reale.

La critica letteraria, come è concepita dai moderni, nasce in queste pagine. La spiegazione proposta da Petrarca riassume la doppia pratica di filologia e filosofia, due termini che designano, rispettivamente, l'amore delle parole e l'amore della sapienza. La critica, come prodotto del pensiero analitico, collega le due discipline. Come fa il critico, Petrarca ausculta voci aliene e distanti, e dice al lettore: anche tu puoi vedere o sentire in un testo ciò che io vedo e sento. Ma c'è di più. Ancora una volta, nella lettura critica, Petrarca inscena sé stesso come un ventriloquo attraverso cui altre e aliene voci vengono articolate. E se la cerimonia della laurea sembra ridurre l'evento del linguaggio a una messinscena formale di antichi fossili, il lavoro critico investe lo spettacolo di erudizione con la luce vitale della razionalità. Di fatto, l'Orazione perviene al punto drammatico dove alle iniziali riflessioni sugli echi che modulano e compongono la costituzione del soggetto è sostituita una meditazione sulla *romanitas*. Si passa, per dirla in breve, da Virgilio a Cicerone.

L'esercizio critico proietta la poesia come attività razionalmente intelligibile. Ma Petrarca sa bene che la poesia non si identifica, come vuole Virgilio, solo con il *labor*. Dalla prospettiva della sua intuizione sulla struttura aliena della lingua e della sua estraneità, Petrarca procede nella definizione della poesia come un'attività priva di una specifica appartenenza geografica o di un immutabile senso familiare: presa in sé, si profila come pura alterità, come attività oscura ed aliena, e, più precisamente, come un dono divino. Gli appare come un'arte irriducibile alle altre arti e non semplicemente assimilabile alla categoria generale di lavoro:

...quod, cum in ceteribus artibus studio et labore possit ad terminum perveniri, in arte poetica secus est, in qua nil agitur sine interna quadam et divinitus in animum vatis infusa vis. Non michi, sed Ciceroni credite, qui, in oratione pro Aulo Licinio Archia, de poetis loquens verbis talibus utitur: "Ab eruditissimis viris atque doctissimis sic accepimus: ceterarum rerum studia et ingenio et doctrina et arte constare; poema natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu afflari, ut non immerito noster ille Ennius, suo quodam iure, 'sanctos' appellat poetas". (p. 1258)

(...mentre nelle altre arti con passione ed impegno si può pervenire ad una conclusione, nell'arte poetica ciò è difficile: in essa niente si compie senza una certa forza interna infusa nell'animo del vate dal cielo. Non me, ma Cicerone ascolta, che nell'orazione in difesa di Aulo Licinio Archia, parlando dei poeti usa parole come queste: "Dai più eruditi e dotti uomini abbiamo saputo questo: gli studi delle altre discipline constano di dottrina e arte; il poema vale per la natura stessa, e si genera dalle forze della mente, quasi ispirato da un certo soffio divino, così che, non erroneamente il nostro grande Ennio chiama 'santi' i poeti".)

e conclude: "appunto perché sembra che ci siano stati dati come un dono degli dei".

L'idea della sacralità della poesia e la sua irriducibilità o estraneità alle norme del linguaggio ordinario viene a Petrarca dal *Pro Archia* di Cicerone, un testo, questo, che si pone come nerbo ideologico della *Collatio Laureationis*. In una lettera (*Familiars* XIII, 6) a Francesco Nelli, Petrarca racconta la scoperta del *Pro Archia* a Colonia, in Germania. E mette conto sottolineare che nell'Orazione altri testi di Cicerone (per esempio le *Disputazioni Tuscolane*; il *De officiis*; il *De inventione*, la *Catilinaria*; le *Leggi*) vengono citati. Nondimeno il *Pro Archia* resta centrale agli intenti dell'Orazione. In che modo?

La ragione decisiva per avere scelto Roma piuttosto che Parigi per la sua consacrazione poetica non è da attribuire, dice Petrarca, alla reverenza che sente verso gli antichi poeti. La ragione della scelta si ritrova nell'amore della gloria e dell'onore, passioni che gli agitano l'anima e l'esaltano. Queste passioni lo spingono a trasgredire i limiti della moderazione. L'autoconfessione sottolinea la preoccupazione che serpeggia nel testo del Petrarca: perché il passato di Roma risorga, si rende necessario cedere ad un desiderio sconfinato ed eroico, al di là di ogni virtù, come quello che lo domina. Succede che il *Pro Archia* riflette esplicitamente sul rapporto problematico tra giustizia e l'immoderato potere di Roma.

Ma esattamente di che tratta il *Pro Archia*? Nel 62 a. C., Cicerone pronuncia un discorso in difesa del poeta Archia, in quella che al tempo venne considerata a Roma una *cause célèbre*. Archia, un siriano di nascita (nato verso il 120 a. C.) aveva vissuto nel Sud di Italia acclamato nelle città greche d'Italia –Rhegium, Tarentum, Neapolis–. A Eraclea, città della Lucania, gli fu concessa la cittadinanza onoraria. Esistevano delle leggi a Roma, la *Lex Iulia* e la *Lex Plauta*, rispettivamente del 90 e dell'89 a. C. che estendevano il privilegio della cittadinanza romana alle città italiane. Malgrado l'esistenza di queste leggi, allorché Archia si trasferì a Roma, dove visse nella casa di un potente patrono, Lucullo, egli venne classificato come straniero o alieno. Avendo continuamente viaggiato al seguito di Lucullo in tutto il medio oriente, e specialmente in Armenia, non aveva avuto modo di risiedere a Roma. Per questa ragione il suo nome non compariva nelle liste del censo. Con rigore legislativo e in virtù della *Lex Papia de peregrinis*, dibattuta nel 65 a. C., il procuratore romano decise di punire Archia abrogandone il diritto di cittadinanza.

Cicerone ne prese la difesa, e il *Pro Archia* serba l'impronta dell'arringa o della retorica dei tribunali. Cicerone, difatti, si presenta come l'avvocato nel foro dove le leggi vengono dibattute e la giustizia amministrata. Seguendo i canoni della retorica epidittica, narra la vita di Archia, tutta consacrata agli studi letterari e vissuta con appassionato attaccamento ai valori di Roma. Giunto a Roma, Archia fu accolto nelle case di patrizi (gli Ottavi, gli Ortensi e Luculli) come tutore dei figli. Combatté nelle guerre contro i Cimbri e scrisse sulla guerra contro Mitridate re del Ponto. In breve, Cicerone dipinge il quadro della vita esemplare del poeta, soldato e docente per scagionarlo di ogni colpa.

Archia fu assolto. Cicerone rende esplicita la convinzione che il caso di Archia va ben oltre le particolari circostanze dell'uomo. Al cuore del dibattito –attraverso la difesa di Archia– si ritrova la difesa della poesia nel tribunale della

città. Dalle pieghe delle argomentazioni legali emerge una riflessione filosofica sui rapporti tra poesia e politica e, con più profonda intensità, quelli tra poesia e giustizia. Dove si colloca la poesia nell'economia della città? Benché non prenda mai per scontata l'utilità della poesia per la società civile, egli si chiede se Roma, che ha quasi raggiunto l'apice della sua potenza, abbia bisogno della poesia o se la poesia, al pari di Archia, sia destinata ad essere considerata attività aliena ad essa dai meccanismi politici e giudiziari.

Tali questioni si rivelano cruciali per Cicerone. Questi sa che il valore di Roma, il senso stesso della sua storia politica, dipende su come le leggi e la giustizia della città rispondono ad esse. Se Roma ha da essere una città giusta, acclamerà Archia come uno dei suoi. I poeti, dopo tutto, non appartengono mai ad un preciso luogo di nascita e vivono sempre da esuli. Tanto la figura di Omero quanto il suo sconosciuto luogo di nascita e le pretese di parecchie città della Grecia di avergli dato i natali informano la visione politico-morale di Cicerone.

Il riferimento ad Omero ci consente di toccare il fondo dell'argomentazione. Vista in filigrana, l'arringa riscrive un altro dibattito filosofico sulla poesia e la sua inappartenenza nella città ideale di Platone: la discussione di Omero nel libro x della *Repubblica*, che rimedita la censura della poesia del III libro, dove Socrate non riconosce alla poesia alcun valore nel processo di educazione dei guerrieri. Il suo ragionamento è rigorosamente politico nel senso che ciò che maggiormente gli preme è la salute della città: i guerrieri si comporteranno con incomparabile coraggio se la loro anima sarà educata dalla musica piuttosto che dalle rappresentazioni licenziose e mimetiche della poesia.

Nel libro x della *Repubblica*, d'altra parte, Socrate riflette sulla figura di Omero, reputato il maestro dell'anima dell'Ellade. La critica sferrata ad Omero poggia su diversi elementi. Ai poeti manca la conoscenza della natura e la conoscenza di sé. Confondono virtù e passioni. La magia delle loro affabulazioni asserva gli uomini alla tirannia delle passioni. E producono copie della realtà. Ne consegue che dal mondo ideale disegnato da Platone i poeti mimetici vanno espulsi.

Il *Pro Archia* si pone come deliberato rovesciamento del pensiero platonico. Rovescia tanto la condanna dei poeti quanto l'annoso dibattito sulla rivalità tra poesia e filosofia. Un segnale del capovolgimento della tradizione greca si ritrova nel paragone/contrasto tra letteratura greca e latina che Cicerone delinea. In un certo senso, Cicerone anticipa il desiderio espresso da Virgilio che la poesia greca venga trapiantata sulle sponde del Mincio. La letteratura greca, afferma Cicerone, è letta da ogni nazione. Quella latina, invece, è relegata all'interno dei suoi limiti geografici. Se la lingua latina deve espandersi fino ai più lontani confini della terra come hanno fatto le armi di Roma, raggiungere i posteri e trascendere i limiti di una vita individuale, Roma deve onorare i suoi poeti. Per Cicerone, il gigantesco progetto politico di Roma si fonda sulla più ampia visione del ruolo della cultura.

In effetti, capovolge l'argomento platonico per l'espulsione dei poeti dalla repubblica ideale in virtù di un concetto di universalità, eminentemente romano, ed identificabile con i principi universali del diritto naturale. Secondo tali principi, come mostrarono Silla e Mario allorché estesero il privilegio della cittadinanza

romana agli iberici, ai galli e agli italici, tutti sono membri della stessa città. Difendendo Archia, Cicerone applica l'identico criterio e sostiene che ad Archia la qualifica di cittadino gli deriva, paradossalmente, dal suo essere poeta. Chiede che la legge romana riconosca ai poeti stranieri il diritto di cittadinanza: il mito di Orfeo, che trasgredisce le leggi della natura, della morte e dell'amore e che, purnondimeno, in virtù del dono poetico, gode il privilegio di ammansire le belve, edificare città e placare le passioni umane, cristallizza per Cicerone lo statuto necessariamente ambiguo del poeta nell'economia della città.

Ciò che è alieno, estraneo o strano non risiede veramente fuori di noi. Fa parte della città e di ognuno di noi. La distinzione netta tra ciò che è dentro e ciò che è fuori, tra nazione e alieno, tra identità ed alterità, tra poesia e retorica, si offusca. Cicerone annuncia questa sua concezione riflettendo su sé stesso all'inizio dell'arringa:

Senza dubbio mi chiederai, Grazio, la ragione per cui mi compiaccio di quest'uomo. La risposta è che la sua poesia dona sollievo alle mie orecchie dalla concitazione e schiamazzi del foro. Come immagini che io riesca a trovare materiale per le mie orazioni su tanti diversi temi se non coltivassi la mia mente con lo studio delle lettere? [...] Anche se la mia abilità oratoria non assomma a molto, devo riconoscere la fonte da cui scaturisce ciò che di più alto si ritrova in essa.

La voce di Archia in tutta la sua alterità risuona dietro la retorica pubblica del foro. Ne è l'origine.

Petrarca, che legge il suo discorso praticamente dallo stesso posto occupato da Cicerone nell'arringa, sottolinea il rapporto di affinità che intercorre tra sé stesso e il *Pro Archia*. Anche Petrarca, al pari di Cicerone, parla attraverso le parole altrui. Al pari di Cicerone, presenta sé stesso nelle vesti del filosofo/retore che, lungi dal bandire la poesia dalla città ideale, si spinge ad affermare che la città storica di Roma potrà essere spiritualmente restaurata a patto che riconosca la presenza di voci aliene e diverse nello spazio delle sue mura. Questo vuol dire che l'*urbs* deve porsi come *orbis*. La poesia per entrambi è lo scandalo contro cui la legge inciampa. E al pari del retore Cicerone, Petrarca che è insignito della corona di poeta e storico assume la prospettiva del filosofo onde respingere ogni pretesa di autonomia della poesia o della sovranità della filosofia sulla poesia. Infine, Petrarca evoca gli spettri dell'antica Roma quasi fossero una variante di Archia.

Né può esserci alcun dubbio sul fatto che Petrarca riproduca e riecheggi la tesi antiplatonica di Cicerone sul "luogo" che la poesia occupa nella città. Per Platone la poesia deve giustificare sé stessa nel tribunale della politica, dove non le sarà mai possibile dimostrare la sua innocenza. Cicerone ne prende le difese. Petrarca, da parte sua, riconcilia le loro opposte tesi. Il trattato che scrive l'anno seguente, il 1342, l'*Invectiva contra medicum*, proclama la superiorità della retorica sulla medicina.

Dopo aver citato l'affermazione di Cicerone contenuta nel *Pro Archia* sul carattere ispirato del canto poetico, riprende la scena d'apertura del *De consolatione philosophiae* (I, 1): il filosofo, sofferente, trova sollievo nei piaceri del canto delle Muse, finché la Dama Filosofia non interrompe la scena scacciando dal letto

del malato le Muse meretrici. Con il dolce veleno che somministrano, con il loro delusorio rimedio, portano il malato alla morte. Petrarca chiosa la scena boeziana come più tardi farà Boccaccio nella *Genealogia degli dei pagani*: Boezio –come Platone– non condanna tutta la poesia, ma solo quella che eccede i limiti della ragione. Dalla prospettiva del Petrarca, il potere del discorso filosofico, avallato da Platone e Boezio, coincide con la difesa ciceroniana dell’universalità delle leggi e della poesia. La *Collatio Laureationis* affronta, accoglie e riconcilia le due tesi.

Da questa angolatura, l’argomentazione del Petrarca entra nel fondo del “discorso di Roma”. Roma –il suo mondo– è composta di elementi eterogenei e tra loro discordi che la città armonizza. Vista nella sua genesi storica, la città confessa e rivela la sua “secondarietà” (i suoi fondatori giungono da un altro mondo, Troia, e per la Roma cristiana, Gerusalemme); la sua poesia e filosofia, come Cicerone e Virgilio ammettono, vengono dalla Grecia. La storia di Roma respinge il mito dell’originalità e dell’auto-origine. E Cicerone, difendendo Archia dall’accusa di illegalità, intima che l’origine di Roma è segnata da fuorilegge. Da questa origine egli trae il concetto politico profondamente romano: il principio dell’*aequitas*, del diritto naturale per cui la cittadinanza romana va considerata un privilegio per tutti.

Ma non sarebbe esatto leggere la *Collatio Laureationis* come una semplice riscrittura del *Pro Archia*. Petrarca, in fatti, costruisce nella *Collatio* un’idea della storia e dell’arte che Cicerone, legato com’è alla concreta realtà storica di Roma, non condividerebbe del tutto. Cicerone subordina la poesia al potere di Roma. Petrarca, consapevole del vuoto storico della Roma contemporanea, si allontana da questa impostazione.

L’obliqua ammissione del senso intimo della *Collatio* si ritrova in una delle *Familiari* (XIII, 6) diretta a Francesco Nelli (a cui Petrarca, posteriormente, dedicherà le *Seniles*). Nella lettera, mentre racconta la scoperta del manoscritto del *Pro Archia*, allude al dono divino della poesia, e ricorda le tragiche vicende di Cola di Rienzo, il poeta trasformatosi in rivoluzionario. Il solo delitto di Cola, dice Petrarca, fu di tentare la restaurazione della repubblica romana contro il Papato avignonese. Il suo talento poetico, aggiunge, era insignificante. In effetti, Petrarca si distanzia dal progetto repubblicano e rivoluzionario di Cola nella persuasione che nelle sue fantasie nostalgiche non si ritrova la questione essenziale del discorso di Roma. A Cola, che è convinto della possibile identità tra passato e presente, sfugge il senso della storia come differenza, come processo senza posa del fare e del disfare. E gli esteti delle rovine, che tragicamente immobilizzano il passato sotto il segno della morte, finiscono col percorrere lo stesso itinerario di Cola.

All’uno e agli altri Petrarca oppone il suo originale progetto. Tutto ciò che vede attorno a lui è un ammasso di confuse rovine, e le rovine gli dicono che proprio così agisce il tempo: cancella la coerenza del mondo umano (come gli esteti capiscono) e si lascia dietro rottami illeggibili. Tale processo di dissoluzione deve essere, però, rovesciato. Attraverso il palinsesto di frammenti che formano la *Collatio*, i frammenti appaiono sia immagini del passato sia immagini del futuro. Sono, anzitutto, pietre da utilizzare –come Petrarca le utilizza– nella costruzione di opere presenti e future. Allo stesso tempo, prefigurano le polverose reliquie in

cui il futuro finirà con l'essere risucchiato. Non c'è scampo o facile ottimismo: le opere d'arte, come ogni altra costruzione storica di cui sono metafora, sfidano il tempo e finiscono col precipitare nei gorgi del tempo.

La *Collatio Laureationis* ha articolato una teoria della storia legata al ciclo di ciò che perisce e sopravvive, come la voce dei poeti e i suoi echi pietrificati, e il mito di Eco. Un'immagine, che ossessivamente ritorna ed è centrale all'immaginario del Petrarca, cristallizza il suo discorso: l'alloro di cui sarà incoronato e che egli celebra nei paragrafi conclusivi. L'immagine, con movimento circolare, riporta il testo al punto di partenza, alle *Georgiche* e alla sua idea dell'arte come innesto e trapianto. Petrarca aggiunge che l'alloro, secondo il mito ovidiano, nasce dall'abbraccio di Apollo e dalla violenza che la preghiera di Dafne previene. L'alloro è imperituro. Esclude il mondo della natura o, meglio, lo ri-inscrive nell'ordine dell'arte. Diventa l'immagine postuma di Dafne che sfugge al dio, eppure connette i poeti alla divinità.

Evocando questa immagine, Petrarca si configura come maestro di un rito che consacra la storia come un evento linguistico, con tutte le complicazioni e ambiguità che la lingua comporta. Così facendo, ha tracciato una teoria della cultura che si fonda sul discorso ciceroniano di Roma e lo prolunga. Nella *Collatio* nasce l'impero della cultura moderna, a cui tutti sono chiamati, con il fine di rimpiazzare i vari imperi politici. Gli umanisti dei secoli successivi non potevano non identificare in Petrarca il loro geniale precursore.

Bibliografia

- MAZZOTTA, Giuseppe, *The Worlds of Petrarch*. Durham, N. C., Duke University Press, 1993.
- PETRARCA, Francesco, *Collatio Laureationis. Opere latine*, a cura di Antonietta Bufano, vol. II. Torino, UTET, 1975, pp. 1255-83.

Il segreto della conversione milanese di Petrarca

MARCELLO SIMONETTA
Wesleyan University

1. Baroni rampanti

Petrarca fu o non fu segretario dei Visconti? Per rispondere a questa domanda bisogna ripercorrere il suo itinerario intellettuale con una scrupolosa attenzione testuale e storiografica. Di solito l'esperienza milanese viene elegantemente elusa dai critici letterari, e relegata dagli storici nell'ambito delle incoerenze del poeta. Vorremmo evitare di cadere nella stessa accidia della critica, che in campo petrarchesco talora diviene mera critica dell'accidia. Gli otto anni trascorsi a Milano (1353-1361, senza contare i lunghi soggiorni a Pavia nelle estati 1363-1369), rappresentano indiscutibilmente il fulcro della vita matura di Petrarca, rispetto ai quali le successive residenze a Padova e a Venezia sbiadiscono come appendici nostalgiche e sconsolate; basti pensare al tono della autobiografica *De mutatione temporum* (*Sen. x, 2*).

In effetti, la militanza apparentemente disimpegnata sotto la vipera viscontea creava imbarazzi prima di tutto allo stesso Petrarca. Non è un caso che la *Epistola posteritati*, come ipotizzano i più recenti editori,¹ sia stata scritta o largamente rimaneggiata durante i primi anni del soggiorno milanese. Questo testo cruciale per la tormentata autoriflessione petrarchesca, fonte di tutte le biografie rinascimentali, si interrompe nel 1351, non affrontando il nodo più critico della sua vita così affollatamente solitaria. Occorre indagare a fondo le contraddizioni e gli ossimori incarnati dalla figura sovranamente ambigua, a cui tocca il grandioso compito di inaugurare l'umanesimo europeo. Non possiamo fare di Petrarca il campione dell'*otium* umanistico dimenticando il suo coinvolgimento nella politica contemporanea, o studiare l'avidio collezionista di codici senza comprendere quale fosse il suo rapporto con Galeazzo Visconti, fondatore della Biblioteca di Pavia e inventore della atroce "Quaresima", cioè fautore simultaneo dei gradi sublimi della cultura e della tortura.²

Jacob Burckhardt, senza mezzi termini, nel capitolo sullo "Stato come opera d'arte" citava la lettera sul Principe ideale dedicata a Francesco da Carrara

¹ Francesco Petrarca, *Lettera ai Posterì*, a cura di Gianni Villani Per una lettura complessiva della *Epistola* in chiave politico-letteraria, si veda Giuseppe Mazzotta, "Ambivalences of Power", *The Worlds of Petrarch*, pp. 181-192.

² Della Quaresima, tecnica di tortura che manteneva in vita il condannato per più di quaranta giorni fra terribili tormenti, parla Alberto Savinio in *Ascolto il tuo cuore, città*, pp. 194-195.

(*Sen.* XIV, 1) come il fondamento della finzione puramente moderna dell'onnipotenza dello stato. Hans Baron avrebbe a sua volta enfatizzato la disinvoltura con cui "his *Mirror for Princes* appealed to the authority of Caesar just as his letters to Cola di Rienzo had appealed to the authority of the *Respublica Romana*".³ Pierre de Nolhac, nel magistrale *Le rôle de Pétrarque dans la Renaissance*, evocando l'età in cui i tiranni si ispiravano a Cesare e i condottieri a Scipione, vedeva Petrarca come il classico dispensatore di gloria letteraria:

Dans la vie ordinaire, l'humaniste est le conseiller du prince ou de la république; il tient la plume et prend la parole en leur nom, et ces charges lui reviennent uniquement à cause de sa connaissance de l'Antiquité et de sa pratique du beau langage. Pétrarque aurait pu déjà occuper cette place, briguer ces fonctions, s'il n'avait trop sincèrement aimé la solitude, et si, d'autre part, les princes de son temps avaient eu, pour l'employer sérieusement dans leurs affaires, autant de confiance en ses lumières que d'admiration pour son éloquence.⁴

Nella vita ordinaria, gli umanisti fungono da segretari per i principi o le repubbliche; ma l'ammirazione per la straordinaria eloquenza di Petrarca non va di pari passo con la fiducia nella sua intelligenza. Ci implica che la politica sia cosa troppo seria per affidarla a un poeta. Tale giudizio, pronunciato senza alcun intento denigratorio, insinua sottilmente un dubbio sui lumi di colui che in Francia è considerato il padre dell'illuminismo. D'altra parte, esso si fonda sul mito letterario della solitudine, costruito ad arte dallo stesso protagonista. Un mito che va riletto con assoluta spregiudicatezza. Per penetrare in quella monumentale selva di autocelebrazioni, automistificazioni e autoindulgenze dell'ego petrarchesco, occorre usare tutte le possibili cautele e astuzie ermeneutiche.

Il periodo milanese cade "nel mezzo del cammin" della vita di Petrarca, e inscena il ripensamento di tutte le esperienze e le posizioni precedenti. Se la laurea nel 1341 era stata la "prima svolta"⁵ della sua peregrinante esistenza, l'insediamento presso i Visconti, per usare le parole di Guido Martellotti, una "svolta decisiva, frutto di un lungo travaglio che avrebbe nel *Secretum* il suo documento più diretto e significativo".⁶

³ Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, p. 120.

⁴ Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 29.

⁵ Stefano Gensini, "Poeta et historicus. L'episodio della laurea nella carriera e nella prospettiva culturale di Francesco Petrarca", *La Cultura*, 1980, p. 194. Vedi ora Douglas Biow, *Petrarch's Profession and His Laurel*, in *Doctors, Ambassadors, Secretaries: Humanists and Their Professions in Renaissance Italy*, cap. 1. Per una lettura 'ascetica' del periodo milanese, cfr. Scott Blanchard, "Petrarch and the Genealogy of Asceticism", *Journal of History of Ideas*, 2001, pp. 401-423. Per una brillante rilettura della *Collatio Laureationis*, vedi ora Riccardo Fubini, "Pubblicità e controllo del libro nella cultura del Rinascimento. Censura palese e condizionamenti coperti dell'opera letteraria dal tempo del Petrarca a quello del Valla", in Patrick Gilli ed., *Humanisme et Église en Italie et en France méridionale (XV^e siècle - milieu du XV^e siècle)*, pp. 201-237.

⁶ Guido Martellotti, *Scritti petrarcheschi*, p. 493.

Il *Secretum* non è solo il diario privato, segretamente intimo di una crisi religiosa, ma l'apologia di una vita pubblica, scandalosamente mondana; in altri termini, una sostanziale critica a Agostino, pur nel tipico tono della superba umiltà di Petrarca. Senza entrare in una disamina del testo che esula dal tema presente, valgano qui alcune considerazioni preliminari. Anzitutto, la scelta della forma dialogica è un implicito attacco al divino monologo agostiniano, alla pretesa di potersi rivolgere direttamente a Dio con il tu. La Verità appare in forma prosopopeica, come la Filosofia nella *Consolazione* boeziana, ma subito si mette da parte e diventa silenziosa spettatrice, che non parteggia per nessuno degli interlocutori, allegorizzando l'impossibilità della supervisione metafisica sulla dottrina dialogata.

I personaggi parlanti non sono persone storiche, ma hanno chiaramente la valenza dell'*exemplum* retorico; tuttavia, non è lecito svuotare di ogni significato autobiografico la personificazione di Franciscus. Dall'inizio alla fine, il *Secretum* è un dialogo sulla mortalità e Petrarca rimane fermo nel proposito di trattare i beni mortali come cose mortali, non cede mai del tutto agli attacchi di Augustinus contro il perseguimento della "gloria umana". Il rifiuto, o come più prudentemente vien detto nella parte finale, la dilazione della trascendenza, non conduce al trionfo dell'immanenza, ma ad una rigorosa difesa della finitudine.

Nella *querelle* cronologica che divide Baron da Wilkins e Rico,⁷ si può senz'altro affermare che assai più convincente è la tesi sostenuta dallo studioso tedesco, secondo cui il *Secretum* sarebbe stato variamente ritoccato a Milano. In particolare, Baron individua nelle sezioni del secondo libro su *avaritia* e *accidia* alcuni riferimenti inequivocabili al soggiorno ambrosiano. L'idea metodologica baroniana è che il dialogo, la cui copia finale è sigillata da Petrarca nel 1358, sia passato attraverso una serie di revisioni che ne hanno modificato il senso in rapporto alla nuova situazione dell'autore.

Se questa prospettiva è corretta, anche la sezione sulla *ambitio* merita uno sguardo ravvicinato. Il discorso agostiniano sulla fragilità umana introduce un elogio della atarassia stoica: la massima potenza consiste nel non essere soggetti a nessuno. Anche i re dipendono dai loro sudditi, e i capitani dai loro soldati. Occorre liberarsi dal giogo della fortuna e abbandonarsi alla guida della virtù, fino a diventare "nulli subiectus hominum, denique rex et vere potens absoluteque felix".⁸ Petrarca aspira a questo superiore stato di libertà dai desideri ("cupioque nichil cupere", desidero non desiderare nulla), ma lo rode il tarlo dell'insoddisfazione eterna. Neppure l'aver evitato le città le folle e le attività pubbliche, e l'aver prediletto le selve silenziose ai ventosi onori, lo salva dall'accusa di essere inguaribilmente ambizioso: "adhuc ambitioe insimulor!", a tal punto sono accusato di ambizione. A questo sfogo Agostino replica tagliente: "Multa linquitis, mortales, non quia contemnitis, sed quia

⁷ Hans Baron, "Petrarch's *Secretum*: Was It Revised? –and Why?", *From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature*, pp. 51-101; dello stesso, *Petrarch's "Secretum". Its Making and Its Meaning*, in polemica con Francisco Rico, *Lectura del "Secretum"*.

⁸ Non soggetto a nessuno degli uomini, e quindi re, e realmente potente e assolutamente felice. Francesco Petrarca, *Opere latine*, a cura di Antonella Bufano, vol. 1, pp. 126-130.

desperatis posse consequi” (abbandonate molte cose, voi mortali, ma non perché le dispreziate, ma perché non avete speranza di poterle ottenere). Francesco si chiede allora se gli manchino tutte le “bones artes” per sperare di ottenere grandi (e non più ventosi) onori, e il suo severo interlocutore ribatte che certo gli mancavano le arti odierne che servono per salire di grado: “ambiendi scilicet magnorum limina; blandiendi, fallendi, promittendi, mentiendi, simulandi dissimulandique; gravia et indigna quelibet patendi”. Privo di tali doti cortigiane, si voltò ad “alia studia”, ma “caute et prudenter”. Eppure, non vale nascondersi dietro a un dito: egli continua a perseguire “obliquo calle” quell’ambizione che dice di disprezzare, utilizzando “otium, solitudo, incuriositas tanta rerum humanarum”, per il solo e unico fine della gloria.

Petrarca è chiuso in un angolo, da cui dice che potrebbe “subterfugere” se volesse, ma la mancanza di tempo glielo impedisce. La topica scappatoia oratoria rivela la profondità dell’*impasse*. Seppure non ritoccato a Milano, il brano si illumina obliquamente alla luce della scelta viscontea. La tacita elaborazione di questa difficoltà non superata porta a un rovesciamento di ottica: la lotta interiore con Agostino, come si vedrà fa immedesimare Petrarca nel suo *alter ego* al punto da riscriverne l’opera. Infatti, al di là dell’analisi testuale del *Secretum*, si possono mostrare le complesse tessiture intertestuali di una messinscena agostiniana nelle *Familiars* milanesi: le *Confessiones* vengono rivissute in chiave personale e politica nei termini propri di una conversione.

2. Cavalieri inesistenti

Prima di ripercorrere a fondo l’itinerario milanese, utile ricordare che Petrarca rifiutò il grave, inglorioso, perpetuo ufficio di segretario apostolico (*Fam.* xx, 14)⁹ ben cinque volte nella sua vita. A tal proposito, è fondamentale la *Fam.* xiii, 5,¹⁰ scritta a Francesco Nelli da Avignone il 9 agosto 1352. Vi si narrano le circostanze del diniego a chinarsi sotto quel giogo dorato. La storia tragicomica avviene nella curia che di Roma non ha che il nome, e con cui Petrarca non ha nulla in comune, dominata com’è dalla turpe cupidigia.

La stima del “non mediocris eloquii, sed multo maxime silentii fideique” faceva apparire il poeta laureato idoneo per servire negli “archanis Maximi Pontificis”.

⁹ Francesco Petrarca, *Lettere familiari*, edizione critica a cura di Vittorio Rossi; per le *Lettere senili*, in mancanza di una edizione moderna, ci si riferisce all’edizione veneziana del 1501. Ancora utilissima la traduzione di Giuseppe Fracassetti, 1863-1867 e 1869-1870, ricca di annotazioni storiche e biografiche. Cfr. *Lettere disperse. Varie e miscellanee*, a cura di Alessandro Pancheri.

¹⁰ Per un inquadramento teorico di questi problemi, si veda il fondamentale articolo di Ronald G. Witt, “Medieval *Ars Dictaminis* and the Beginnings of Humanism: a New Construction of the Problem”, *Renaissance Quarterly*, 1982, pp. 1-35. La *familiare* in questione non vi è menzionata, ma essa viene analizzata nel volume “*In the Footsteps of the Ancients*”. *The Origins of Humanism from Lovato to Brunetti*. Cfr. Riccardo Fubini, *Umanesimo e secolarizzazione da Petrarca a Valla*, p. 18. Per un’analisi dei “tre stili”, v. Nicholas Mann, “De la poétique à l’image”, *Pétrarque. Les voyages de l’esprit. Quatre études*.

L'unico ostacolo era il suo stile troppo elevato rispetto all'umiltà richiesta dalla sede romana. Avrebbe dunque dovuto "humiliare ingenium", come scrive l'insofferente candidato, mimando sprezzantemente l'inelegante linguaggio curiale. "Requisitus ut dictarem aliquid" che fosse letteralmente terra-terra, egli per reazione stizzita spiega le ali dell'ingegno, tanto che il suo dettato appare "non satis intelligibile, cum tamen esset apertissimum", e ad alcuni suona addirittura greco o barbaro!

Questa offesa rivoltagli dai cardinali avignonesi dovette ferire profondamente l'orgoglio dell'improvvisato *dictator*, se nell'ultima *Invectiva* antifrancese egli sbotterà "sumus enim non greci, non barbari, sed itali et latini"! La rivendicazione italiana, com'è noto, è una costante della pubblicistica petrarchesca. Ma l'accusa di scarsa *latinitas* stimola Petrarca a giustificare teoricamente l'infrazione alle ferree regole dell'*ars dictaminis*. Si lancia in una digressione, partendo dalla distinzione ciceroniana dei tre stili che è il suo fondamento compositivo, già esplicitato nella dedicatoria delle *Familiares*. Nell'età presente, nessuno osa elevarsi alla gravità del *grandiloquium*; raccomandabile invece l'aderenza al *sermo communis* e allo stile moderato o "mediocrem", che non implica la rovinosa discesa all'umile o "extenuatum"; in conclusione, "quem ipsi stilum nominant, non est stilus".

Nell'affermare la libertà del suo stile contro la servitù della tradizione Petrarca compie un passo fatale: la decisione di non soggiogare la sua eloquenza personale al silenzio della segretezza professionale apre nuovi orizzonti verso il futuro. Qui la nota tesi di Kristeller sulla continuità fra *dictatores* e umanisti incontra un serio intoppo. Lo iato fra espressione privata e comunicazione pubblica si spalanca. Ed è appena il caso di accennare che la polemica implicita ed esplicita (cfr. *Fam.* I, 6) contro la dialettica scolastica raggiungerà il suo apice in Lorenzo Valla; e che la riforma dello stile curiale verrà messa in opera circa un secolo dopo da un papa umanista come Pio II.

Al tempo di Petrarca le irrequietezze formali restavano ai margini dell'ortodossia. In quegli stessi mesi del 1352 veniva divulgata una lettera "d'alto dittato, simulata da parte del principe delle tenebre al suo vicario papa Clemente", come ricorda Matteo Villani. Questa sferzante satira dei costumi curiali nacque nel diabolico *entourage* dell'arcivescovo Giovanni Visconti, nemico giurato del pontefice in esilio, ma è stata talora ascritta alle *sine titulo* di Petrarca. L'attribuzione è improbabile, ma testimonia il fatto che quello sfrontato esempio di libertà stilistica gli era segretamente affine.

Petrarca abbandonò con sdegno la babilonica Avignone e le "curie curas" (*Fam.* xv, 3) senza una meta precisa. Era stato chiamato a Padova e a Mantova. Il 31 marzo 1353, alla vigilia della sua partenza, era stata stipulata la pace fra il Visconti, già assolto dal papa dai suoi peccati politici, e i Fiorentini. Il poeta in viaggio sostò a Milano. In quella città, contro le sue stesse aspettative, avrebbe vissuto per gli otto anni successivi.¹¹

¹¹ Per una ricostruzione cronologico-biografica, si vedano Ernest H. Wilkins, *Petrarch's Eight Years in Milan*; Ugo Dotti, *Petrarca a Milano. Documenti milanesi 1353-1354, e Vita di Petrarca*, pp. 281-353.

La reazione degli amici a questa repentina giravolta fu durissima. Celebre è la lettera di Boccaccio del 18 luglio 1353, in cui rimprovera Petrarca per aver onorato la dispotica Milano con la sua sacra corona: Silvano, mutandosi da pastore castalio in bifolco lombardo, è diventato amico di colui che soleva chiamare Polifemo o Ciclope. Occorre tuttavia domandarsi se la scelta petrarchesca possa considerarsi veramente impreveduta. Nella precedente *Fam.* xv, 7 si parla per esempio della “tyrannide immortali” viscontea contrapposta alla “ambiguum libertatem formidatumque servitium” fiorentini.

Lo scontro di Firenze contro Milano è stato troppo spesso letto in chiave ideologicamente manichea. Baron addita in Petrarca la “inability to stand firm”¹² come tendenza medievale recessivo-repressiva contraria all’umanesimo in piena luce, che fiorirebbe con Leonardo Bruni. Per mostrare quanto questa interpretazione sia incompleta e insoddisfacente occorre soffermarsi sulle tre lettere familiari a Francesco Nelli da Milano (*Fam.* xvi, 11, 12 e 13). La prima si apre con una lunga lamentazione sul valore del tempo perduto; il poeta vuole ora recuperarlo diventando padrone del proprio tempo personale, servendo *in tutta libertà* il padrone del suo tempo storico. L’incontro con Giovanni Visconti, “maximus iste Italus” (cfr. *Var.* 7) gli garantirebbe *solitudo* e *otium*, e una “saluberrima domus” di fronte alla basilica ambrosiana. Di grande conforto gli è infatti vivere a pochi passi dal ritratto *vivo* di Ambrogio: sull’altare si staglia un’immagine “pene vivam” del santo, a cui “vox sola defuerit vivum”.¹³

La sottile insistenza su questo dettaglio rivela che il sotto-testo dell’epistola sono le *Confessioni*, uno dei pochi libri da cui Petrarca non si separa mai durante le sue molte peregrinazioni (*Sen.* xv, 7). L’autobiografia agostiniana rappresentava per lui un modello esistenziale ed espressivo, a cui si ispirava costantemente. Ora Petrarca vuole emulare Agostino accolto a Milano da Ambrogio: “Suscepit me paterne ille homo Dei et peregrinationem meam satis episcopaliter dilexit” (v, 13). A differenza del vescovo di Cavaillon che “non episcopaliter, sed fraterne dilexit”, come ricorda nella *Posteritati*, il potente e paterno arcivescovo milanese lo attrae, parafrasando Agostino, non tanto come “doctorem veri”, ma in qualit “hominem benignum”: è la sintesi di cesarismo e cristianesimo che Petrarca aveva cercato tutti quegli anni.

Rende ancor più complessa la cornice intertestuale la citazione di Seneca, il filosofo biasimato per esser rimasto alla corte di Nerone (*Fam.* xxiv, 5). Appressandosi al bassorilievo ambrosiano, Petrarca lo assimila alla tomba di Scipione, evocata in una lettera a Lucilio (86) che contiene l’elogio dell’esilio di Literno. Qui l’illustre eco risuona come un autoironico, lapidario epitaffio dell’*Africa*, l’eternamente incompiuto *opus magnum*. Petrarca rielabora all’infinito le sue crisi spirituali in un dissimulato e mimetico narcisismo che mette in scena una maliziosa confessione, assai poco penitenziale: come Agostino, si avvia ad una conversione; come Seneca, si appresta a servire un tiranno.

¹² H. Baron, *op. cit.*, p. 446.

¹³ Su questa immagine di Ambrogio, cfr. N. Mann, “Des images à la posterité”, *op. cit.*, pp. 82 e ss. e fig. 12.

La seconda lettera al priore fiorentino dei Santi Apostoli risponde al “secretum” non tanto segreto rivelatogli dall’amico, sulla diffidenza generale che lo circonda. In questo caso, siamo così fortunati da poter leggere le parole precise che Nelli scrisse all’amico. Distinguendosi dai satirici “detractores” e “reprehensores” di Socrate, con tipica mossa petrarchesca il priore insinua il dubbio sul suo stesso stato d’animo: “Ego autem dissentio non consentio eorum in hac parte iudicii, et iterum consentio non dissentio. Tu cui fideliter ab omnibus scribitur, quid honori tuo conveniat visito. Si quid finaliter sentio petis? Quod expressi in literis, cursum fortune fortiter agas: magnus enim labor est magne custodia fame. Et incongruum valde est, ut quem phylosophya liberum fecit, iniquo popularis lingue imperio territus, servus fiat”.¹⁴

Nella sua concisione, l’attacco colpisce al cuore la dottrina della fama e della libertà che si sottopone pericolosamente all’iniquo imperio, come lo chiama la lingua del popolo. Petrarca sente il bisogno di giustificare la propria decisione con le aperte lusinghe e le coperte minacce del Visconti, citando un motto su Cesare che non accetta il no di nessuno. Evidente è il richiamo al passo del *Secretum*, in cui Francesco nega che lasciare le città sia facile cosa e in suo arbitrio, come pensa Agostino. Il Visconti, “vir ecclesiasticus” e “devotissimus”, non chiede altro che la presenza del poeta nella sua città è per lo scopo politicamente nobile di “se suumque dominium honestari”. Il tutto è pervaso dal pessimismo biblico del Salmista, secondo cui operare il bene su questa terra è impossibile, e dalla morale aristocratica del *vulgus ut libet, nos ut licet* (“Inter populi manus versor...”). Idee che saranno riprese nella tarda *Sen.* VI, 2 al Boccaccio, dove Petrarca afferma di preferire il giogo di un tiranno a quello di un popolo e di abbracciare la filosofia del “minus malum” nella triste “fabella” che è la vita.

La terza delle lettere al Nelli, di solito trascurata dagli studiosi, ribatte ai maldicenti in forma narrativa, con la “rudis fabella sed efficac” del padre e figlio che viaggiano con un solo asinello, e vengono criticati in qualunque modo decidano di avvicinarsi in sella. Quando vediamo il vecchio cavalcare pensoso sol di se stesso (“dum sibi obsequitur”), tornano alla mente i versi di “*Spirto gentil*” (Rvf. 53, 100-101)¹⁵ per Cola di Rienzo:

un cavalier ch’Italia tutta honora,
pensoso più d’altrui che di se stesso.

Petrarca qui compie una feroce parodia del fallimentare idealismo rivoluzionario da lui stesso celebrato, optando tacitamente per l’aggressivo realismo visconteo. La favoletta non ha bisogno di glosse; si passa dalla fede nella traspa-

¹⁴ *Lettres de Francesco Nelli à Pètrarque*, a cura di Henri Cochin, pp. 192-3. Cochin nota che la massima “Magnus enim labor...” è una citazione da Petrarca, forse dall’*Africa* VII, 202, ma più probabilmente dall’*Epistola metrica*, II, 15, 283. Come mostra lo stesso Cochin poco oltre (pp. 220-221), Nelli conosceva direttamente poche opere dell’amico, e spesso solo a frammenti.

¹⁵ Tutte le citazioni sono tratte dalle *Canzoniere* di Francesco Petrarca, edizione diretta da Marco Santagata, (d’ora in poi semplicemente *Rvf.*).

renza della poesia, testimoniata dalla *Var.* 42 in cui il poeta inviava al duce romano una sua egloga spiegandone l'allegoria, ad una opaca autoreferenzialità narrativa. L'opposizione fittizia fra egoismo e altruismo o, in termini politici, fra monarchia e democrazia, viene problematizzata dalle figure speculari dell'anziano padre e dell'adolescente figlio, che incarnano Petrarca nelle due età della passione e della ragione. Il disilluso poeta sa di non poter compiacere tutti, e si rifugia in un occulto sarcasmo. Le sue ironie anti-fiorentine sono rinvenibili nella risposta apocrifia di Malizia a Gano del Colle (*Misc.* 3); qui la dissimulazione è più profonda, intaccando il mito della *libertas* romana.

Nelli non sembra cogliere lo spericolato gioco letterario, e Petrarca riprende con forza il parallelismo agostiniano nella più complessa *Fam.* xvii, 10 del primo gennaio 1354. Il destinatario è Giovanni Aghinolfi da Arezzo, cancelliere dei Gonzaga, al quale era indirizzata anche la lettera sulla morte di Iacopo da Carrara (*Fam.* xi 3), il tiranno tirannicida ucciso dal figlio bastardo, al cui augusto discendente sarà dedicato lo *Specchio dei Principi*. Rispondendo al disappunto dei signori di Mantova per non aver accolto il loro invito (*Var.* 24, cfr. *Var.* 17), nella lettera all'uomo di cancelleria più che in quelle all'uomo di chiesa Petrarca scopre l'ardita e profanatrice analogia: "in hac eadem urbe ubi ego nunc *simile* quiddam experior". Milano è la città ove avvenne la celebre conversione. L'unico edificio che –non solo simbolicamente– si interpone fra la nuova dimora di Petrarca e la basilica di Sant'Ambrogio è la piccolissima cappella ove Agostino trionfò sull'"archano conflictu dissidentium curarum".¹⁶ La ripresa quasi letterale del titolo del *Secretum* (*De secreto conflictu curarum mearum*) sottolinea l'identificazione con l'autore delle *Confessioni*, da cui vengono tratte ampie citazioni, in particolare dal paragrafo sul "monstrum" delle due volontà (viii, 9). La meraviglia di Agostino di fronte alla scoperta della doppia natura fisica e metafisica del *velle* viene emulata da Petrarca, che la suggella commentando: "hoc est nuda et pura veritas".

Tutti cercano la felicità, ma il cammino per raggiungerla è sempre contorto e contraddittorio. Questa filosofia fatalistico-attivistica si compendia nel motto *in negotiis de otio cogitare*, che capovolge quello dell'uomo d'armi Scipione. L'uomo di lettere cede alla tentazione della *vita activa* rispetto alla *vita contemplativa*. Non a caso nella *Sen.* xi, 3 a Francesco Bruni, in occasione del cardinalato del vescovo di Cavaillon, dedicatario del *De vita solitaria*, Petrarca espresse la fuggibile intenzione di integrare il suo trattato con "totidem *Vitae activae* libros".

Se Petrarca non fu segretario dei Visconti in senso burocratico, lo fu in senso filosofico; si dispose anima e corpo ad adattare la propria volontà a quella del suo signore e padrone. Ci si svela così il paradosso della soggettività non più medievale ma moderna, che aspira all'assoluta autonomia intellettuale e simultaneamente legittima la tirannica *auctoritas* politica. Essere un individuo completo, e non un soggetto diviso, è un "arduum opus", come diceva Agostino del suo *De civitate Dei*.

¹⁶ Cfr. ora R. Fubini, *op. cit.*, p. 218, secondo cui le letture agostiniane postume di Petrarca influenzarono "personalità di laici, come Coluccio Salutati, per il quale il *Secretum* era opera che

3. Visconti dimezzati

La conversione alla nuova religione della politica, operata grazie alla mediazione dell'arcivescovo milanese, implicava una smentita dell'*otium* che ne era stata la premessa. Nella lettera ad Aghinolfi, Petrarca si dice pronto a ritornare nell'odiata Avignone per volere del Visconti; verrà invece impiegato nella missione diplomatica a Venezia, su cui Ugo Dotti ha scritto pagine esaurienti. Un caso esemplare della condotta petrarchesca si ritrova nella corrispondenza epistolare sulle trattative di pace con Genova.

Nella *Fam.* xvii, 4 all'arcidiacono genovese Guido Sette viene descritta l'udienza ai legati della sconfitta repubblica, ai quali Petrarca evita di elargire l'arringa consolatrice che gli era commissionata, adducendo la scusa che nessuno potrebbe eguagliare l'eloquenza del suo giustissimo Signore. In effetti, il "vir maximus" celebra la conquista con machiavellica magnanimità, accogliendo la sottomissione dei nuovi sudditi con umiltà provvidenzialistica. Petrarca non perde l'occasione di ricordare che la forma di governo preferita dai savi è la monarchia ("sub unius imperio"), e cita largamente l'Agostino dei *Sermoni*, elogiando la città di Dio e esortando i vinti ad accettare la fuggevolezza dei beni della fortuna. L'epistola si trasforma obliquamente nell'orazione che Petrarca si vantava di non aver pronunciata. In questo contesto, è lecito dubitare che il fervente segretario credesse veramente alla pace e si pascesse di illusioni ireniche. È il caso di dire: "Pace non trovo e non ho da far guerra"...

Quello che colpisce non è tanto l'infatuazione subita da Petrarca sotto il fascino principesco dell'arcivescovo Giovanni, quanto il suo amore sviscerato per il giovinetto Galeazzo, testimoniato precocemente dalla *Var.* 56 al Nelli, continuazione ideale delle citate *Familiari* milanesi, ma non inclusa nella raccolta postuma. L'*incipit*, secondo le modalità compositive già incontrate, è una lunga digressione sull'importanza dell'*officium legati*, tema assai caro alla trattatistica dei secoli successivi. Segue la dettagliata cronaca degli eventi.

Il 14 settembre 1353, giorno in cui giunse nella città ambrosiana il legato dello stato pontificio, fu il poeta segretario ad andargli incontro in cavalcata ufficiale. In quella occasione egli imparò a sue spese quanto sia labile e fragile la stabilità delle cose naturali. La polvere sollevata dal movimento di tanti quadrupedi offuscava il cielo e il sole, e rendeva impossibile vedersi gli uni con gli altri. Errando nel folto del corteo, appena dato e ricevuto il saluto, cercò di ripararsi dove non potesse essere offeso, né offendere gli altri; ma il suo cavallo, accecato come lui, sdrucchiò in un fosso. Il maldestro poeta sprofonda nella densa caligine di quella notte di polvere.

Ma ecco apparire il magnanimo giovinetto destinato a regnare su quelle terre, che lo chiama per nome e lo ammonisce di stare attento. E miracolosamente, il destro segretario balza in piedi, illeso, dal denso spineto in cui era precipitato, in grazia

valeva a testimoniare la dottrina teologica dell'autore [...]. La lettura penitenziale del *Secretum*, come testo capace di produrre conversioni, è sufficientemente indicativa al riguardo".

più che del suo salto, di un invisibile aiuto. L'amabile Galeazzo gli era stato vicino, aveva ordinato ai servi di scendere, e non solo lo soccorreva con la voce, ma anche con la mano. In quel momento di suprema leggerezza, Petrarca forse ripensava al salto spiccato da Cavalcanti nella novella del *Decameron* (vi, 9): invece di ricevere le beffe maligne dei giovinastrini fiorentini, lui veniva onorato dal soccorso del signore. Frutto di aberrazione momentanea ("recti confusione iudicii"), o meditato rifiuto della caligine democratica, in cui nessuno distingue le qualità personali del suo vicino? L'episodio richiama un altro doloroso incidente equestre, narrato nella prima lettera a Boccaccio (*Fam.* xi, 1); qui la caduta assume una dimensione allegorico-platonica, che costituisce la premessa ideologica per la ulteriore permanenza a Milano.

All'improvvisa morte dell'arcivescovo, nell'ottobre 1354, Petrarca non ipotizza nemmeno la partenza dalla capitale lombarda: *coram populo*, recita un'orazione funebre, che ci è tramandata solo nella traduzione in volgare di un codice magliabechiano (a Firenze era ben viva la paura di esser defraudati di una delle tre prestigiose "corone"). Il testo è esemplato sul versetto 11 del salmo 36: "Cor meum conturbatum est".¹⁷ Il cuore di Petrarca fu turbato in quella importante occasione anche dalla presenza dell'astrologo di corte, che cercava di sottrarre al poeta il centro del palcoscenico. Come lui stesso racconta con compiaciuto sarcasmo al Boccaccio, il divinator attendeva il momento propizio per la consegna delle insegne ducali ai tre fratelli eredi (*Sen.* iii, 1). Costui interruppe il discorso del Petrarca, e il poeta rifiutò di proseguire, dicendo di non avere pronta qualche favoletta per intrattenere il popolo milanese. L'astrologo, imbarazzatissimo e furibondo, proclamò che l'ora del nuovo regno era venuta. La pubblica impuntatura era un modo ironico e plateale di sottolineare la propria superiore autorità intellettuale nei confronti dei nuovi superstiziosi signori. Il primogenito Matteo sarebbe morto un paio di anni dopo, consumato dagli stravizi o, come sospettava la madre, avvelenato dai fratelli Galeazzo e Bernabò, che si divisero il potere.

Petrarca non perdeva di vista la situazione internazionale. Giovanni Visconti, il trionfatore della politica, lasciava il potere in mano a due giovani inesperti, ed era lecito nutrire qualche preoccupazione per l'equilibrio diplomatico italiano. Subito dopo i funerali, Petrarca scrisse la terza delle sue esortatorie all'imperatore (*Fam.* xviii, 1; cfr. x, 1 e xii, 1; quest'ultima rappresenta forse un modello per la famosa *Exhortatio del Principe*). Rispondendo all'epistola imperiale, pervenutagli con tre anni di ritardo, il poeta laureato afferma che i tempi non sono mutati: Cesare deve decidersi a impugnare le armi per unificare la turbolenta Italia, poiché il valore non si accresce mai a parole. Alla fine del 1354 Carlo iv decise di passare le Alpi. Petrarca espresse il desiderio di contemplarne personalmente l'augusta

¹⁷ Lo stesso che l'agostiniano Bonaventura Badoer da Padova avrebbe usato per la sua *oratio* in morte del Petrarca nel 1374. Cfr. Concetta Bianca, "Nascita del mito dell'umanista nei compianti in morte del Petrarca", *Quaderni petrarcheschi*, 1992-93, pp. 293-313, p. 294. Vedi ora R. Fubini, *op. cit.*, p. 217: "Petrarca non fu inquisito: fu, invece, o quasi, santificato. L'operazione fu condotta, soprattutto postumamente al poeta, dai padri agostiniani".

fronte (*Fam.* XIX, 1). Si incontrarono a Mantova, dove discussero sul *De viris*, ancora incompiuto, che l'autore avrebbe dedicato all'imperatore qualora se ne fosse mostrato degno.

Petrarca narrò poi la storia o favola della sua vita, e per il futuro disse di volersi votare alla vita solitaria. Carlo IV minacciò di ardere l'omonimo trattato, se mai gli fosse capitato fra le mani, e difese a spada tratta la *vita activa*. Non ammise di aver perso la battaglia dialettica con l'uomo di lettere ma, affascinato dalla sua eloquenza, gli chiese di seguirlo a Roma (*Fam.* XIX, 3). I Visconti negarono la licenza. Quando poi l'imperatore si allontanerà in fretta dall'Italia, donando benefici agli avversari milanesi e mostrandosi più attratto dal denaro che dalla gloria, Petrarca non gli risparmierà spietate critiche (*Fam.* XIX, 12; XX, 1).

Il suo atteggiamento polemico non gli impedì di stringere amicizia con il cancelliere imperiale Johann von Neumarkt, col quale scambiò un nutrito carteggio. Appellandosi alla confidenza segretariale ("curis omnibus reiectis in secreta parte animi tecum sum"), Petrarca traccia un'obliqua *captatio benevolentiae*, giustapponendo esempi della ingratitudine romana verso i propri grandi condottieri alla benevolenza verso alcuni re stranieri, e giunge al suo proposito laudatorio: l'umanista nato in una terra lontana dalle muse e dagli studi ha squarciato il velo dell'ignoranza e ha contemplato le vette della verità. La sua opera è testimoniata soprattutto dalla riforma stilistica del registro imperiale, nel quale all'incuria rugginosa dei barbari predecessori ha sovrapposto una fiammante eloquenza (*Misc.* 12). Tale letterata industria, lungi dall'essere amore per l'eleganza fine a se stessa, aveva un'immediata efficacia politica. Nel 1361, alla richiesta di Carlo IV di esprimere un parere sui privilegi imperiali vantati dal duca d'Austria, Petrarca, anticipando le polemiche filologiche del Valla, rispose che erano dettati da un rozzo falsario dello stile classico, come gli occhi di lince del suo cancelliere gli avrebbero certamente rivelato (*Sen.* XVI, 5).

Petrarca riafferma costantemente la propria indipendenza. Nella *Posteritati* proclama sornione di essere prediletto dai *leaders* del suo tempo, ricevendone "nullum taedium, commoda multa". Nella invettiva contro il cardinale de Carman¹⁸ dice di stare *con* i Visconti, non *sotto* di loro e rivendica orgogliosamente la sua diversità di rango rispetto ai cancellieri viscontei, costretti nella routine quotidiana; eppure l'epistola segretariale contro il vescovo Marquardo, reo di aver insultato Galeazzo politicamente e personalmente, sembrerebbe un prodotto della penna dell'ozioso umanista (*Var.* 59), anche se alcuni studiosi hanno voluto ritenere falsa la lettera sulla base di certe durezza del dettato.¹⁹ Certo non è dubbia l'attribuzione dell'orazione ai Novaresi, che il primo editore definì con ragione

¹⁸ Cfr. ora Petrarca, *Invectives*, edited and translated by David Marsh. La *Invective against a Man of High Rank with No Knowledge or Virtue* è alle pp. 180 e ss.

¹⁹ Michele Feo, "L'epistola come mezzo di propaganda politica in Francesco Petrarca", in Paolo Cammarosano, a cura di, *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, pp. 223-236, in part. 217: "È sceso Petrarca sotto le righe? La mia risposta è sì. Il livello inferiore della propaganda epistolare per Petrarca è tutto ristretto nel periodo visconteo. Fuggito da Avignone, Petrarca cercò la

un “vero capolavoro politico”.²⁰ Esemplata sul salmo 71 “Convertetur populus meus populus hic”, si sofferma sul concetto di conversione come “laudabilius correctio” morale e civile, e su quello di popolo, da non confondere con il “cetus ingens hominum armatorum”. La polemica pre-machiavelliana contro le milizie mercenarie si stempera nelle auree definizioni giusnaturaliste di Cicerone e Agostino; piú avanti il dotto oratore cita il commento agostiniano al salmo 118 sulla volontà divina (lo stesso evocato senza spiegazioni nella lettera ad Aghinolfi) e il patrono Ambrogio; le *auctoritates* teologiche vengono infine compendiate nel dettame virgiliano *parcere subiectis et debellare superbos*, sigillo ultimo dell’imperialismo visconteo.

Un esempio di superbia punita dai trionfanti duchi di Milano è l’assedio di Pavia, che si era ribellata su istigazione di Jacopo Bussolari. Petrarca attacca verbosamente il frate agostiniano brandendo citazioni dal *De civitate Dei* (*Fam.* XIX, 18) e accusando il profeta disarmato, vero Savonarola *avant la lettre*, per la sua egoistica (“sibi speciosa”) tirannia. Egli aspira ad essere ottimo oratore, imperatore e senatore, ma tutti questi titoli non gli si addicono “nisi pro parte dimidia”. Di nuovo, il cavaliere pensoso sol di se stesso viene atrocemente dimezzato e sbrannato dalla retorica impeccabile del segretario. Petrarca raggiunge l’apice del suo disimpegno senza “taedium” in una lettera indirizzata al leader dei Pavesi ormai privi di cibo, esortandoli a non divorare i cani cittadini, ma a liberarli (*Misc.* 7). Era questa un’estrema concessione alle ciniche manie di Bernabò, il protagonista di tante novelle truci e gioiose, notoriamente amante delle cacce e delle guerre piú che delle vite umane.

Il leggiadro giovinetto Galeazzo prediligeva la conquistata Pavia, dove fece costruire non solo il castello irto di torrioni e ornato di parchi ma, su consiglio di Petrarca, fondò la Biblioteca e lo Studio universitario. Il suo corpo martoriato dagli attacchi dell’artrite inasprì il suo carattere (*Sen.* VIII, 3), forse al punto da ispirargli l’invenzione della famigerata Quaresima. Come segno tangibile della sua esclusione dalla corte buffonesca di Bernabò, Petrarca si defilò lentamente, traslocando dalla casetta in vista di Sant’Ambrogio verso San Simpliciano (*Fam.* XXI, 14). Di nuovo, le *Confessioni* ci offrono una segreta chiave di lettura: Sempliciano aveva accolto Agostino come un padre. Petrarca richiede bramosamente ai monaci la vita del santo, ma l’opuscolo è dettato da un anonimo scolaruzzo privo di eleganza. Gli sovviene la velenosa sentenza di uno scrittore non molto religioso: la gloria dei santi è commisurata all’eloquenza degli agiografi. Il trasferimento topografico indica la discesa di rango, il degrado e la sconfitta di Petrarca. È la rivincita di Scipione e del mondo classico in esilio. La nuova villa si chiamerà Linterno (ma nella *Vita di Petrarca* di Pier Candido Decembrio, per un fortuito *lapsus calami*,

libertà e la sicurezza a Milano, sotto la protezione dei tiranni... io non credo affatto che a Milano Petrarca abbia conquistato la libertà laica dell’intellettuale moderno. Una volta ho chiamato quella libertà “puttana libertà”. Cfr. dello stesso autore, “Francesco Petrarca e la contesa epistolare tra Markwart e i Visconti”, in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, pp. 621 e ss.

²⁰ Attilio Hortis, *Scritti inediti di Francesco Petrarca*, p. 166; l’orazione si trova alle pp. 341-358.

viene deformata in Inferno). Il poeta dell'interiorità vive silenziosamente le pene infernali di un'immensa ambizione frustrata.

Nel 1361, la peste a Milano gli offre una giustificazione per rifugiarsi a Padova, sotto l'ala protettrice dei Carrara. Ma i rapporti con i signori milanesi rimangono cordiali. Nel 1367, alla morte del segretario visconteo Giovanni Pepoli, seppellito in S. Agostino (*Var.* 27), si rumoreggia della sua possibile sostituzione con Petrarca, che si schermisce: vorrebbe servire con i suoi consigli un siffatto signore, ma si dichiara assolutamente incapace di sbrigare faccende pratiche. La prudente scusa si rivela insincera a distanza di un anno. Nonostante l'allontanamento ufficiale dal ducato, il 22 luglio 1368 descrive a Francesco Bruni il suo soggiorno a Pavia. Non aveva rifiutato le insistenti preghiere e le continue lettere di invito per non apparire ingrato ai Visconti; inoltre lo attraeva una certa "immagine di virtù, ovvero di compiaciuta vanità", essendo convocato ad un importante trattato di pace. Il viaggio di ritorno verso Padova, attraversando illeso le molteplici minacce della guerra, avvolto dalla benevolenza universale, è una metafora della illusoria intangibilità del suo mito poetico-ascetico (*Sen.* XI, 2).

La lettera si chiude con i complimenti al nuovo compagno di lavoro del Bruni nella cancelleria apostolica, Coluccio Salutati, che condivide con lui la "impresa gloriosa" affidata ai segretari del papa. La frase di circostanza segna un trapasso generazionale. Il 4 ottobre Petrarca risponde agli omaggi del giovane umanista ricordando il suo stesso impeto epistolare: ora è stanco, sente l'appressarsi della fine, e ha ferma intenzione di rispettare la *brevitas* con gli amici e tacere con gli altri (*Sen.* XI, 4). A quindici anni di distanza il proposito espresso nella prima lettera milanese a Nelli, il Simonide a cui sono dedicate le *Senili*, viene reiterato: l'ossessione del tempo perduto svanisce nel "breve sogno" del poeta, ormai cosciente del proprio insuccesso nella *vita activa*. Cosa farebbe, domanda retoricamente Petrarca a Salutati, se si imbattesse in qualcuno dotato di verace e solida virtù? "Ventosa gloria est de solo verborum splendore famam quaerere" aveva scritto nella *Posteritati*, dividendo il suo tempo fra *voluntas* e *fortuna*: ora l'abisso che separa la declamazione dall'azione diventa incolmabile. Il volontarismo agostiniano diventa il paravento ideologico di un fallimento.

Salutati non comprende il sottile spirito autocritico dell'anziano e disilluso Petrarca. Gli invia tre lettere consecutive, senza risposta. Con tono risentito, approfittando del suo ufficio, rimprovera duramente il poeta di non aver onorato il pontefice della visita promessa, perseverando nella "visione del male". Ma se Petrarca non vede che i lussi viscontei derivano dalle angherie di cui il popolo è vittima, e resta insensibile a questi orrori, rischia di diventare un "mostro più cupo dello stesso tiranno".²¹

²¹ Coluccio Salutati a Francesco Petrarca, Roma, 21 agosto 1369 (in *Il trattato "De tyranno" e lettere scelte*, a cura di Francesco Ercole, p. 201). Si noti che secondo il cronachista pavese Girolamo Bossi, un affresco "a chiaro oscuro" col ritratto di Petrarca accanto al suo amico Galeazzo Visconti sarebbe stato eseguito nel palazzo del signore fra il 1363 e il 1367 (cfr. N. Mann, "Des images à la posterité", *op. cit.*, p. 86).

Bibliografia

- BARON, Hans, *Petrarch's Secretum. Its Making and Its Meaning*. Cambridge, Ma., Medieval Academy of America, 1985.
- BARON, Hans, "Petrarch's *Secretum*: Was It Revised?—and Why?", *From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature*. Chicago/London, University of Chicago Press, 1968, pp. 51-101.
- BARON, Hans, *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1966.
- BIANCA, Concetta, "Nascita del mito dell'umanista nei compianti in morte del Petrarca", *Quaderni petrarcheschi*, 1992-1993, pp. 293-313.
- BIOW, Douglas, "Petrarch's Profession and His Laurel", *Doctors, Ambassadors, Secretaries: Humanists and Their Professions in Renaissance Italy*. Chicago/London, University of Chicago Press, 2002.
- BLANCHARD, Scott, "Petrarch and the Genealogy of Asceticism", *Journal of History of Ideas*, 2001, pp. 401-423.
- DE NOLHAC, Pierre, *Pétrarque et l'Humanisme*. Paris, E. Bouillon, 1892.
- DOTTI, Ugo, *Vita di Petrarca*. Roma/Bari, Laterza, 1987.
- DOTTI, Ugo, *Petrarca a Milano. Documenti milanesi 1353-1354*. Milano, Ceschina, 1972.
- FEO, Michele, "Francesco Petrarca e la contesa epistolare tra Markwart e i Visconti", in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*. Padova, Antenore, 1997, pp. 621-635.
- FEO, Michele, "L'epistola come mezzo di propaganda politica in Francesco Petrarca", in Paolo CAMMAROSANO, a cura di, *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento*. Rome, École Française de Rome, Palais Farnèse, 1994, pp. 223-236.
- FUBINI, Riccardo, *Umanesimo e secolarizzazione da Petrarca a Valla*. Roma, Bulzoni, 1990.
- FUBINI, Riccardo, "Pubblicità e controllo del libro nella cultura del Rinascimento. Censura palese e condizionamenti coperti dell'opera letteraria dal tempo del Petrarca a quello del Valla", in Patrick GILLI ed., *Humanisme et Église en Italie et en France méridionale (XV^e siècle - milieu du XVI^e siècle)*. Rome, École Française de Rome, Palais Farnèse, 2004, pp. 201-237.
- GENSINI, Stefano, "Poeta et historicus. L'episodio della laurea nella carriera e nella prospettiva culturale di Francesco Petrarca", *La Cultura*, 1980, pp. 166-194.
- HORTIS, Attilio, *Scritti inediti di Francesco Petrarca*. Trieste, Tipografia del Lloyd Austro-Ungarico, 1874.
- Lettres de Francesco Nelli à Pétrarque*, a cura di Henri Cochin. Paris, Honoré Champion, 1892.
- MANN, Nicholas, *Pétrarque. Les voyages de l'esprit. Quatre études*. Grenoble, Jérôme Millon, 2004.
- MARTELOTTI, Guido, *Scritti petrarcheschi*. Padova, Antenore, 1983.
- MAZZOTTA, Giuseppe, "Ambivalences of Power", *The Worlds of Petrarch*. Duke University Press, 1993, pp. 181-192.

- PETRARCA, Francesco, *Opere latine*, a cura di Antonella Bufano. Torino, UTET, 1975, vol. I.
- PETRARCA, Francesco, *Lettere familiari*, ed. critica a cura di Vittorio Rossi. Firenze, Le Monnier, 1977.
- PETRARCA, Francesco, *Lettere senili*, trad. Giuseppe Fracassetti. Firenze, Typis Felicis Le Monnier, 1863-1867 e 1869-1870.
- PETRARCA, Francesco, *Lettera ai Posterì*, a cura di Gianni Villani. Roma, Salerno Editrice, 1990.
- PETRARCA, Francesco, *Lettere disperse. Varie e miscellanee*, a cura di Alessandro Pancheri. Parma, Guanda, 1994.
- PETRARCA, Francesco, *Opere italiane*, a cura di Marco Santagata. Milano, Mondadori, 1996.
- PETRARCA, Francesco, *Invectives*, edited and translated by David Marsh. Cambridge, Ma., Harvard University Press, 2003.
- RICO, Francisco, *Lectura del "Secretum"*. Padova, Antenore, 1974.
- SALUTATI, Coluccio, *Il trattato "De tyranno" e lettere scelte*, a cura di Francesco Ercole. Bologna, Zanichelli, 1942.
- SAVINIO, Alberto, *Ascolto il tuo cuore, città*. Milano, Adelphi, 1984.
- WILKINS, Ernest H., *Petrarch's Eight Years in Milan*. Cambridge Ma., Medieval Academy of America, 1958.
- WITT, Ronald G., "Medieval *Ars Dictaminis* and the Beginnings of Humanism: a New Construction of the Problem", *Renaissance Quarterly*, 1982, pp. 1-35.
- WITT, Ronald G., "In the Footsteps of the Ancients". *The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*. Leiden-Boston, Brill, 2000.

Il pirronismo del Petrarca, ovvero il *Secretum* come aporia

BEATRICE BARBALATO
Université Catholique de Louvain

Io mi preparo coraggiosamente a quel giorno in cui, messo da parte ogni artificio, giudicherò di me stesso e farò vedere se il mio coraggio era nel cuore o sulle labbra, se fu simulazione o commedia la mia sfida gettata alla fortuna. Non conta nulla la stima degli uomini: essa è sempre dubbiosa e accordata tanto al vizio quanto alla virtù; non contano gli studi di tutta la vita: la morte sola è il giudice nostro. Le dispute filosofiche, le dotte conversazioni, i precetti della sapienza dimostrano la vera forza dell'animo: anche gli uomini più vili hanno il linguaggio da eroi. Le opere tue appariranno solo all'ultimo sospiro. Io accetto questa condizione: non temo il tribunale della morte.

SENECA¹

Premessa

Il *Secretum* è un testo sulla *meditatio mortis*, cuore di ogni filosofia morale. Petrarca passa in esame i peccati della sua vita —l'accidia, l'avarizia e la lussuria—, e in un dialogo immaginario mette sotto accusa il suo comportamento non del tutto conforme ai fondamenti del pensiero cattolico.

Secretum è participio passato di *secerno* (secernere, separare, dividere); solo in senso traslato “secretus est occultus, minime notus, arcanus”.² Il *Secretum* o, nel suo titolo in esteso, *De secretu conflictu curarum mearum*, si riferisce ad intimo, interno, interiore.

Testo autobiografico diviso in tre parti, la sua prima datazione 1342-1343 deriva dalla trascrizione fattane dal monaco fiorentino Tebaldo della Casa nel 1378-1379, una data giustificata dall'articolo di Remigio Sabbadini.³ Successivamente e dopo una più approfondita conoscenza dell'opera di Seneca, Petrarca ha apportato correzioni, e forse rielaborato il testo. È un'opera che si colloca *naturaliter* nel tardo Medioevo, e che grazie alla personalità del Petrarca non manca di sollecitare qualche interrogativo nuovo rispetto ad una tradizione codificata.

Tema fondamentale è l'urgenza di fare un esame di coscienza. È lo stesso Petrarca che nel Proemio spiega l'impianto dell'opera. Durante tre giorni, al cospetto

¹ Lucio Anneo Seneca, Epistola a Lucilio 26, *La dottrina morale*, p. 85.

² Aegidio Forcellini, *Lexicon totius latinitatis*, p. 35.

³ Remigio Sabbadini, “Note filologiche sul *Secretum* del Petrarca”, pp. 24-37.

di una donna bellissima, la Verità, e di un vecchio Sant'Agostino, Francesco Petrarca vuole comprendere le sue debolezze, superarle avvicinandosi all'età in cui la morte è fra gli eventi prevedibili. Le mondanità allora prendono un altro sapore, la riflessione sulla caducità si affaccia quotidianamente.

Petrarca stesso spiega il perché della forma dialogica, che permette di evitare molti 'disse' e 'dissi' secondo il dettato che Cicerone aveva ripreso da Platone. I tre libri del *De secretu conflictu curarum mearum* trattano il tema della volontà. L'uomo è felice o infelice in base alla *virtù*, non alla *fortuna*, così afferma Agostino. A questa certezza, Francesco oppone la sua fragilità, un desiderare di volere che non coincide in tutto coll'esercizio della volontà. Ne nasce una conversazione fatta di apparenti opposte posizioni. Agostino ricopre retoricamente il ruolo di un *alter ego* del Petrarca, pur essendo nella sostanza sulla sua stessa posizione. L'assenza di una dialettica (di uno sviluppo maieutico del dialogo) è dovuta all'immobilità del Petrarca, e ad un assunto teorico fondamentalmente fideista.

Le citazioni di autori latini tanto presenti nel *Secretum*, non garantiscono una continuità logica fra l'etica del Petrarca e il pensiero antico. Sul piano dell'eremeneutica del soggetto, esiste fra l'una e l'altro un basilare divario. Se Petrarca è considerato a giusto titolo il primo umanista per le sue qualità di filologo e per l'amore per l'estetica della lingua, non si può dire la stessa cosa per l'etica, che resta nella prigione del pensiero medioevale.

1. La struttura del Secretum

Stratificazione o rielaborazione?

Da una parte la critica considera il *Secretum* un apologo costruito su un ordine nuovo di valori acquisiti dal Petrarca sulla *meditatio mortis*; un'autoanalisi che rende conto di un percorso, una scrittura che fa da puntello alla trasformazione del poeta. Le modificazioni dell'opera successive al 1342-1343 sarebbero dovute alla maggiore conoscenza da parte del Petrarca dello stoicismo. Queste modificazioni sarebbero rivelate nelle cosiddette *aree disturbate* del testo sulle quali si è discusso molto; messe in evidenza prima da Hans Baron,⁴ e poi nel 1974 da Francisco Rico⁵ che ritiene che Petrarca abbia riscritto quest'opera nel 1354: deduzione dovuta a menzioni di passi in opere posteriori, come la salita al monte Ventoso (*Fam.* iv, 1). L'identificazione di questi punti a sostegno della tesi di una totale riscrittura, non cambia la filosofia di quest'opera che resta nel fondo senza storia, senza evoluzione interna, proprio come afferma Umberto Bosco: "immobile nella sua perplessità dal principio alla fine",⁶ e non arriva ad essere, per usare le parole di Natalino Sapegno, "un complesso ordi-

⁴ Hans Baron, *From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature*, pp. 51-101; e *Petrarch's "Secretum"*.

⁵ Francisco Rico, *Vida y obra de Petrarca I. Lectura del "Secretum"*.

⁶ Umberto Bosco, *Petrarca*, p. 277.

nato di idee”.⁷ L’“opposizione [esisterebbe] fra l’ipotesi di una scrittura compatta, e quella di una scrittura stratificata nel tempo. Opposizione fra un testo unitariamente ordinato a uno scopo edificante, a una conversione, e un testo per così dire senza scopo, di pura riflessione sui casi della propria vita”.⁸

Prenderebbe, cioè, corpo “la interpretación de un estadio teórico rebasado desde las exigencias y esperanzas de Petrarca entre 1347 y 1353, manifestas en la figura de Augustín”.⁹ La differenza, estremizzando le opposizioni, fra l’una e l’altra ipotesi (cioè fra una scrittura stratificata e una compatta) sarebbe fra una autobiografia *in itinere*, una specie di diario, ed una autobiografia alla Chateaubriand, per fare un esempio, le cui *Mémoires d’outre-tombe* sono un testo presentato come “conclusivo” sull’esperienza della propria esistenza, immaginate come scritte sull’orlo della propria tomba.

Questi aspetti importanti per la ricostruzione filologica del *Secretum*, non ne cambiano la natura. Se il testo è rapsodico o meno, non cambia il nucleo fondativo dell’opera, cioè l’essere improntato sugli assunti della religione cattolica.

Gli antecedenti

La figura della Verità o di un Ente Supremo come testimone di una confessione non è nuova (si ricordi il *De consolatione philosophiae* di Boezio). La parola confessione (in Sant’Agostino, così come in Rousseau) non corrisponde esattamente al significato corrente, sta piuttosto ad indicare un raccontare sincero di sé in prima persona, un voler strappare i veli che oscurano la coscienza, gli alibi.

Secondo Fenzi, il *Secretum* è una digressione propedeutica al vivere per sé. Petrarca vuole costruirsi un’identità morale. Le citazioni di Cicerone, Virgilio e Seneca –un epigono della lunga traiettoria dello stoicismo greco–, rivelano le immagini del mondo a cui si riferisce Petrarca, così come l’aveva interiorizzato, “fantasmato”. Quanto, però, in realtà, Seneca influenzi il fondamento etico del *Secretum* è dubbio; la sua opera sembra evocata come un ricettario, piuttosto che organicamente e coerentemente come sistema filosofico.

La relazione di Petrarca con la cultura greca è infatti fragile, o inesistente, e oscilla fra il riconoscimento della superiorità o meno del pensiero romano, vero punto di ancoraggio del Petrarca, e il più antico e poco conosciuto pensiero greco. Agostino (nel *Secretum*) cita le *Tusculanae*: “O verborum inops, quibus abundare te sempre putas, Grecia”¹⁰ (O Grecia povera di parole mentre credi di averne in abbondanza!). È la cultura latina che sta a cuore al Petrarca. Ignorando, tra l’altro, o quasi, quella greca, qualsiasi riferimento alla filosofia e all’etica greca ne risultava inevitabilmente mutilato.

⁷ Natalino Sapegno, *Storia letteraria del Trecento*, p. 239.

⁸ Enrico Fenzi, “Introduzione” a Francesco Petrarca, *Secretum*, p. 17. Questa edizione riprende quella a cura di Antonietta Bufano, trad. Enrico Carrara. Il corsivo è mio.

⁹ F. Rico, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹⁰ Francesco Petrarca, *Secretum*, p. 146.

Dialogo

Se il dialogo è nella figura del pedagogo (figura che troviamo anche come personaggio nelle tragedie greche) l'arte di educare, ossia di trarre fuori, condurre, nel *Secretum* in Francesco e in Agostino le convinzioni sono le medesime, nessuna pedagogia è presente. Petrarca non deve essere veramente educato o convinto perché compartecipa degli stessi valori trascendenti di Agostino, e non vi sono spaccature o dubbi di sorta che possano porre su basi antagoniste i due interlocutori. Anche se sullo sfondo l'esperienza di Agostino (la sua perdizione e la sua conversione) sono la filigrana di un discorso sul buon comportamento, nessuno deve essere convertito. Da ciò deriva un dialogo di finzione, che non ha nulla a che vedere per esempio con un'opera posteriore quale il *Dialogo sui massimi sistemi* di Galilei, dove i dialoganti assumono posizioni divergenti, al fine del tutto dimostrativo di mettere a confronto opinioni scientifiche diverse.

Anche Agostino è un pedagogo ridondante, fa da spalla al Petrarca che ha piena conoscenza e coscienza dei suoi peccati alla luce di una dottrina cattolica che abbraccia pienamente. Il gioco resta puramente letterario, nell'accettazione o meno delle metafore come nell'esempio che segue. Dice Petrarca a proposito dei turbamenti dell'anima:

Sappi che in cuor mio ho spesso riflettuto che la furia dei venti nascosti in profonde caverne, descritta da Virgilio, e i monti sovrastanti e il re seduto nella rocca che li tiene a bada col suo potere, possano significare l'ira e le impetuose passioni dell'animo: le passioni che ribollono in fondo al cuore e che, se non sono costrette dal freno della ragione, come li ancora si legge: "trascinano nei loro vortici i mari e le terre e il cielo profondo, e li spazzano via per l'aria".¹¹

Risponde Agostino:

Apprezzo questi sensi nascosti nella narrazione poetica, che tu cogli così numerosi. Sia che anche Virgilio intendesse così, mentre scriveva, sia che invece fosse lontanissimo da ogni intenzione di tal genere e non volesse trascrivere in questi versi niente altro che una tempesta marina [...] (p. 197)

Insomma la posta in gioco è l'estetica. Le presenze di questi rimbalzi sono numerose; Petrarca si preoccupa in effetti, *volens nolens*, dell'estetica dell'etica. Altalene retoriche che si replicano anche in chiusura, quando Agostino e Francesco, a gara si rinviano compiacenti commenti e citazioni colte. Se Agostino replica nella finzione dialogica grazie a Francesco è ben dello stesso linguaggio che trattano e compartecipano. E le contrapposizioni sono solo interrogativi retorici. Come quando ad Agostino che cita Cicerone: "di tutte le passioni d'animo l'amore è certamente la più violenta [...]", Francesco risponde: "Ho notato molte volte quel passo, e mi sono stupito", ecc. (p. 255).

¹¹ *Ibid.*, p. 195.

Il gioco letterario continua nelle pagine seguenti con le citazioni dall'*Eunuco* di Terenzio: “In amore –dice Agostino citando Terenzio– ci sono tutti questi malanni: ingiurie sospetti, rancori, tregue, paci ancora...”, e prosegue sostenendo che anche se Francesco rispondesse che la ragione può tenere questi vizi sotto controllo, Terenzio aveva già immaginato questo tipo di replica, scrivendo “se cerchi di comporre queste contraddizioni mediante la ragione, non fai niente di diverso dallo sforzarti di impazzire ragionevolmente” (p. 229).

Autoelogio

Succede anche che Petrarca si serva delle battute di Agostino per autoelogiarsi e valorizzarsi. Dice il santo: “non mi vorrai negare, credo, che la natura ti ha dato un animo nobile e verecondo” (p. 245). Ed in un altro punto Agostino ribadisce: “Ammetto di averti visto vivere in modo tale da restar compiaciuto di una sobrietà e di una misura che supera quella che sarebbe normale non solo nella tua, ma pure in altra età” (p. 169).

Così quando Petrarca difende il suo essere mortale e dice:

Mi basta la gloria umana: per questo sospiro, e mortale quale sono desidero le cose mortali [...]. Inseguo dunque la gloria fra gli uomini, come chi sa che io e lei siamo mortali [...]. Su tutto ciò vorrei però sentire la tua ultima parola: vuoi che io lasci tutti i miei studi e viva senza gloria, oppure mi consigli una via di mezzo? (p. 265)

Agostino riecheggia:

Che tu viva senza gloria non te lo consiglierò mai, ma allo stesso modo ti raccomando di non anteporre mai la ricerca della gloria a quella della virtù. (p. 273).

Ancora nelle ultime battute, Petrarca riviene alle sue cure terrene: così dopo una digressione sulla spiritualità e la morte ritorna in definitiva a coltivare la sua gloria. Una gloria ribadita dalle ampie citazioni di Agostino tratte dall'opera di Petrarca, in particolare dall'*Africa* (pp. 275-277).

Per concludere questa prima parte si può affermare che Petrarca avesse un'ammirazione sconfinata per i classici, come è ben noto, ma che ciò non equivale a spiegare logicamente se la cultura antica, filosofica e antropologica, stoica ed epicurea, fossero compatibili con la *sua* morale. Più si leggono e rileggono i classici, più si comprende che lo spazio e il tempo della vita venivano concepiti secondo architetture del pensiero del tutto diverse. Il Petrarca invece nel *Secretum* tende ad usare come *mode d'emploi* la cultura antica, ignorando i problemi di ermeneutica, ed evitando con cura le incongruenze tra il pensiero cattolico e quello greco-romano.

2. Il patto autobiografico nel *Secretum*

È presente un patto autobiografico in quest'opera del Petrarca? Il *patto autobiografico* è, come spiega Philippe Lejeune,¹² l'impegno a raccontare direttamente la propria vita in uno spirito di verità, di sincerità sotto una chiave che ne giustifichi la forma. Ribadita anche dal *Secretum*/segreto: "Tu dunque, libretto, evita d'incontrarti con altri, e statti contento di rimanertene con me, memore del tuo nome. Sei infatti il mio segreto e così sarai chiamato [...]" (p. 99). Basta pensare alle prime battute delle *Confessions* di Rousseau: "Ho svelato il mio intimo come tu stesso l'hai visto, Essere eterno", viene garantita così presso il lettore l'assoluta veridicità delle affermazioni, essendo queste pronunciate al cospetto di Dio. In Chateaubriand quanto viene raccontato, è legittimato dall'immaginare di raccontarsi dalla tomba:

Mi hanno spinto a far apparire, io ancora in vita, qualche brano di queste *Mémoires*, io preferisco parlare dal fondo della mia tomba; la mia narrazione sarà allora accompagnata da queste voci che hanno qualcosa di sacro, perché escono dal sepolcro.¹³

Chi direbbe in questa posizione delle menzogne? Ma la sincerità ovviamente può essere parziale, ed assumere l'*habitus* che si desidera indossare. Il patto autobiografico del Petrarca è di voler legittimare la propria sincerità di intenti in una specie di continuità morale fra i classici e il cattolicesimo, di dimostrare una concidenza fra la morale cattolica e la latinità tardo antica. Ne deriva una sorta di aporia, una difficoltà logica insuperabile, risultato di un tentativo di armonizzare concezioni diverse. Dell'antico non si aveva in generale una precisa cognizione, e si esaltava all'epoca del Petrarca una soggettività esclusiva, tutta di pensiero. Come dice Eugenio Garin, bisogna arrivare a Galileo per assumere la persona in un habitat empirico.¹⁴ Il patto autobiografico del Petrarca è dunque garantito dalla luce trascendente della Verità.

La legittimazione

Per legittimare le sue parole Petrarca sceglie un modello già caro al Boezio del *De consolatione philosophiae*. Opera scritta prima della condanna capitale del 524 D.C., Boezio, imbevuto di cultura greca e convinto della necessità di trasmettere il pensiero scientifico degli antichi, aveva immaginato di dialogare con la filosofia. Quest'opera ispirerà Dante ed altri autori.

¹² Cfr. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*.

¹³ Tratto da <<http://www.serieslitteraires.org/publication/article.php>>. La traduzione è mia.

¹⁴ Eugenio Garin ha sottolineato come in epoca umanistica ad ogni discussione e *querelle* –per esempio fra giuristi e medici– si invocasse come autorità discorsiva il carattere speculativo e non empirico della propria posizione. La soggettività premiava sull'oggettività. E la natura era inscritta nella via regale della soggettività. Bisogna arrivare all'empirismo galileiano per sottrarsi a questo ragionamento. (Eugenio Garin, *L'umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*).

La sincerità è rafforzata dal costruire un dialogo soggettivo sul *me* di Francesco e oggettivo attraverso le parole di Agostino, dove alla denuncia della debolezza, si sostituisce la forza della confessione:

Tutto lo sviluppo del *Secretum*, cammino sinuoso portato attraverso un dialogo contrastato, traduce questa volontà di mettere in opera un coraggio senza cedimenti, un coraggio sempre più grande. Progressione, *crescendo*, del rilancio veridico, che dà al proposito (il movimento armonizzato del dialogo non lo indica?) l'andamento di una azione autentica, d'un coraggio effettivamente attivo.¹⁵

Il patto autobiografico di Petrarca si figura dunque in un ordine di parole che cercano nella bella forma, a lui così cara, di dare una coerenza, un'unità nel discorso a due posizioni inconciliabili, quella dei filosofi stoici e quella del cattolicesimo, ed inoltre di costruire una sincerità coraggiosa nell'atto di confessarsi, raccontarsi. Altra convinzione importante nel pensiero religioso cattolico, del resto in parte di derivazione neoplatonica, è che il soggetto, fatto ad immagine di Dio, ha in sé potenzialmente ogni conoscenza; riconosce piuttosto che scoprire, e, come afferma Sant'Agostino nel *De civitate Dei* (412-426 d. C.), i cristiani sono stranieri in patria perché la loro vera cittadinanza è nella città celeste.

In definitiva il dualismo che è proprio alle religioni rivelate, ha un peso imprescindibile nelle formulazioni di Petrarca e nel suo patto autobiografico. Oltre la Verità, è la presenza di Agostino che legittima il *Secretum*, per l'autorità del santo, e perché nel testo è un vero tramite fra i due punti estremi di alto e basso (virtù e vizio).

Sant'Agostino nella struttura discorsiva del Petrarca è non solo il suo *alter ego*, ma nella retorica del testo è evidentemente il suo *porte-parole*.

I ruoli a tratti sono intercambiabili. Quella di Sant'Agostino suona spesso come un rimbrotto familiare. Ecco l'*incipit*:

A.: Che fai, pover'uomo? Che sogni? Che aspetti? Ti sei proprio dimenticato delle tue miserie? O forse non ti ricordi che dovrai morire?

F.: Certo che me lo ricordo, e si tratta di un pensiero che non mi si insinua mai nell'animo senza un profondo senso di spavento. (p. 101)

Le parole come "mode d'emploi" e lo schermo della latinità

Per Dante, "nomina sunt consequentia rerum", le parole sono la parte visibile delle cose, che vengono prima dell'uomo, come per Platone le idee preesistono alla conoscenza. Gli uomini non devono che ritrovare i pezzi di un *puzzle*. Per Petrarca –al di là della sua volontà esplicita–, le parole diventano nel suo convincimento più profondo la costruzione di un destino, come lo erano per Virgilio e come lo sarà poi per Tasso. Una poesia che dà la possibilità di tradurre l'esperienza eroica ed epica in manierismo, permettendo di classificare la realtà in mille e una forma. È

¹⁵Arnaud Tripet, *Petrarque, ou la connaissance de soi*, p.175.

dunque piuttosto sull'ordine del discorso che Petrarca cerca l'immagine composta del suo modo di osservare la vita e la morale. I temi della *fortuna*, *gloria*, *amor*, non raggiungono una conciliazione che sotto l'ordine precario della forma, scrive Arnaud Tripet, e tengono in sospensione l'anima, in un tutto che appare senza futuro:

Non potendo fare come se la pluralità interiore non esistesse, la sintassi si offre per restituirla, per non contravvenire alla verità sincera (senza la quale il gioco non 'vale'), ma essa rispetta d'altra parte la propria vocazione che è quella dell'ordine e dell'unità.¹⁶

Buona argomentazione, perché in effetti l'impianto di questo discorso "non ha avvenire". Non ha futuro come tutti i ragionamenti *a posteriori*, conclusivi, che chiudono delle porte invece di aprirle. La logica del Petrarca è un imbuto rovesciato, una *excusatio non petita* appunto, dove l'evocazione dei classici è utilizzata *ad usum delphini*. Una filosofia di carta dunque con tutti i pregi e i difetti di una visione che attraverso le parole cerca di superare l'antagonismo profondo di due visioni del mondo. Un meccanismo, in effetti, di distanziamento. Una prospettiva mentale quella del Petrarca per altri aspetti molto moderna, quasi lacaniana,¹⁷ per questa fede nelle parole, nel raccontarsi quale fucina di formazione della propria persona e della propria immagine, almeno nell'ottica del suo patto autobiografico.

Da un lato abbiamo nel Petrarca questa fiducia nelle parole come costruttrici di realtà, dall'altro sentiamo che il registro che egli sceglie è un filtro fra l'esperienza e la concettualizzazione. Afferma Umberto Bosco:

Scrivendo in latino, in una lingua che non parlava nella vita pratica, egli era portato a considerare la vita pratica, la minuta realtà circostante come qualcosa di estraneo alla letteratura. Egli si pone di fronte al volgare in una posizione di distacco [...]. Era abituato ad esprimere il massimo con un minimo di patrimonio lessicale: anche se per ipotesi assurda egli avesse voluto introdurre nel suo latino gli oggetti della vita quotidiana, non avrebbe potuto, perché questi oggetti o non avevano il corrispondente nella civiltà e quindi nella lingua antica, o se lo avevano, il Petrarca lo ignorava, non essendo essi testimoniati dai relativamente pochi scrittori a lui noti.¹⁸

Tutti gli esempi di vita, e di etica, Petrarca li riprende dai romani: non dalla Bibbia, non dai Vangeli, non da storie agiografiche. Petrarca aveva conoscenza di molti autori latini, e aveva cercato di imparare il greco.¹⁹ Del resto, nell'epistola *Posteritati* Petrarca scrive:

Tra le molte attività mi dedicai particolarmente a conoscere il mondo antico, perché questa età presente mi è sempre dispiaciuta, così che se l'affetto per i miei cari non mi indirizzasse diversamente, avrei optato sempre d'esser nato

¹⁶ A. Tripet, *op. cit.*, p. 185. La traduzione dal francese è mia.

¹⁷ "Le symptôme est ici le signifiant d'un signifié refoulé de la conscience du sujet", Jacques Lacan, "Fonction et champ de la parole et du langage", *Écrits I*, p. 161.

¹⁸ U. Bosco, *op. cit.*, p. 240.

¹⁹ Cfr. Natalino Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, Vol. II, pp. 218-219.

in qualsiasi altra età; e questa mi sono sforzato di dimenticarla, sempre immediatamente col mio animo in altre.²⁰

Un tempo senza l'*hic et nunc*: il lavoro del Petrarca è di far rientrare la cultura romana (e molto alla lontana quella greca) nella morale cattolica, ma è più facile che un cammello entri nella cruna di un ago... In effetti se la Chiesa cattolica apostolica e romana, appunto, rivendica una continuità con Roma, la morale di Cicerone e di Seneca non contempla sdoppiamenti di una vita al di qua e una vita dell'al di là; questa morale è piuttosto indirizzata a lavorare sul singolo atto, su ogni esperienza che compone un tutto nella persona. Quando Petrarca evoca il dettato dei latini si sente qualcosa di stonato sul piano etico.

Alla base del pensiero di Seneca vi è la concezione di una vita inquadrata in un tempo determinato, compiuto, chiuso. Come nella citazione in esergo è l'*hic et nunc* che dà significato e valore alla vita. Ogni atto nella filosofia stoica ed epicurea veniva delineato e circoscritto nel campo specifico del suo manifestarsi, nella sua fenomenologia. Come dice Foucault, Seneca riflette su un'esistenza "ponctuelle dans l'espace, ponctuelle dans le temps".²¹ Niente a vedere con gli *arcana conscientiae* cristiani. È un antagonismo culturale appariscente che Francesco Petrarca cerca di colmare con le parole. La sua accidia, la sua mancanza di volontà può forse essere considerata una conseguenza di una conflittualità insita nei due mondi che a tutti i costi il Petrarca voleva armonici e che non potevano esserlo sul piano della logica:

L'*acedia* segnala già, secondo il linguaggio degli psicologi, un'atrofia delle funzioni del reale e l'evasione petrarchesca nella solitudine e nel mondo di una volta, si trasforma in un rifiuto senza appello del presente, cambia pelle attraverso un rifiuto senza appello per il presente, situa l'opzione umanista nel prolungamento di una delusione [...] condanna di ogni alterità, nel corso della quale l'io si erige quale unica realtà positiva, preservata, infallibile, e tutto questo si articola senza preoccupazione in una stessa prospettiva che è l'esperienza fondamentale di Petrarca.²²

Proprio nel *Secretum*, Petrarca scrive a proposito dei latini:

non rinuncio all'abitudine di usare di tali esempi come di una suppellettile quotidiana. Mi aiuta avere qualcosa sottomano con cui conformarmi in quegli inconvenienti che la natura o il caso mi hanno procurato o potrebbero procurarmi. (pp. 247-249)

²⁰ L'*epistola "Posteritati"* e la leggenda petrarchesca, p. 314. La traduzione è mia. Della raccolta *Senili*, la lettera *Posteritati* fu composta in prima stesura nel 1367, e poi arricchita intorno al 1370-1371. Si veda anche: Pier Giorgio Ricci, "Sul testo della *Posteritati*", in *Miscellanea petrarchesca*, pp.136-153.

²¹ Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*. Cours au Collège de France, 1981-1982, Hautes Etudes, pp. 266-267.

²² A. Tripet, *op. cit.*, p. 157.

Non sempre questa adesione alla latinità appare convincente. Così Agostino nel *Secretum*, a volte si addentra in sofistiche e strane indicazioni:

Tuttavia senti anche quello che ne penso io. Nel tuo caso bisognerebbe evitare che tu ti sottragga a una sola, ma (se così si può dire) abbastanza nobile passione, per lasciarti andare a molte e trasformarti, da amante in leggero e volubile donnaiolo. (p. 231)

Un po' avanti, per sostenere questa debole tesi, Agostino aveva evocato Cicerone (quando riflette che con un nuovo amore si possa cacciare il vecchio, come chiodo scaccia chiodo) e Ovidio: "ogni amore è sconfitto dall'amore nuovo che lo rimpiazza" (*id.*). In definitiva i classici costituiscono una specie di ricettario d'emergenza.

3. Il dualismo cattolico contro l'unità corpo-anima dei latini

La lacerazione del Petrarca deriva da una fondamentale differenza fra gli obiettivi imposti dalla morale cattolica (l'idea di al di là e di immortalità, il dualismo morte/vita, ecc.), *versus* il pensiero romano, e romano stoico, dove il dualismo del soggetto è fuori discussione. La ricerca di un equilibrio *giusto* nel pensiero antico stoico ed epicureo, e poi in Marco Aurelio riguardava l'esercizio individuale frutto di una pratica, volto a non far slittare il piano della coscienza rispetto ai fatti vissuti quotidianamente. Questo *verum* diventa per Petrarca come in ogni religione rivelata un *datum*. Concetto che si scontra con l'ermeneutica del soggetto così come viene concepita da Seneca, da Marco Aurelio, e più in generale dallo stoicismo, a cui oltre che per il *Secretum* Petrarca sembra essere stato influenzato per il *De remediis utriusque fortunae*.

È a partire da *L'herméneutique du sujet* di Foucault che mi pare vengano alla luce in maniera chiara tutte le aporie del pensiero del Petrarca. Testo di circa 500 pagine, trascrizione delle ultime lezioni di Michel Foucault al Collège de France, 'stringe' su alcuni concetti chiave del pensiero greco, ellenistico e latino su questo tema. È quasi un *leitmotiv* di Foucault il mettere in luce quanto l'etica degli antichi greci e latini si conformasse non solo in una pratica quotidiana, ma puntualmente in una unità di tempo e di spazio, in una stretta coerenza fra ciò che si dice e ciò che si fa, fra aspettative ed atti compiuti, dove non trovano posto gli slittamenti temporali. Il *décalage* temporale che ha consentito oggi per esempio alla Chiesa cattolica di riabilitare Galilei e Giordano Bruno, non può non lasciare perplessi, ed è del tutto contrastante col pensiero antico.

Abbi cura di te stesso

Foucault ricorda come sia stato quasi dimenticato che il celebre *conosci te stesso* dell'oracolo di Delfi, era accompagnato dall'*abbi cura di te stesso*, un dettato ben presente anche in Socrate: ognuno al di là delle preoccupazioni per onori e ric-

chezze deve avere cura di sé (non solo conoscere se stesso, ma appunto occuparsi di sé). Sottolinea Foucault quanto la parola “terapeutico” ritorni in Epicuro, come gli esempi morali venivano ancorati a figure concrete, e quanto un vocabolario collegato al corpo scandiva l'ermeneutica del soggetto. Fine principale era salvaguardare l'unità della persona, la sua individualità, al di là degli accidenti della fortuna. Fortuna alla quale il Petrarca dedica la maggior parte delle riflessioni del *De remediis*, e come sostiene Tripet a proposito di quest'opera, pone la “persona del Petrarca” al di là della dialettica posta in gioco:

Maestro di un gioco che concilia l'inconciliabile e che addormenta lo spirito critico nei meandri della dialettica, Petrarca si contenta dell'ombra della verità e di una soluzione che non è che apparente. Per quanto paradossale questa conclusione possa sembrare, questo strano va e vieni è tuttavia l'opera più *naïve*, più puramente specifica della psiche petrarchesca. Questa da una parte, è il luogo dove si gioca il dramma di un dualismo doloroso, che lo spirito tenta di superare, la *fortuna*, come il tempo e il mondo, essendo una alterità aggressiva, **insopportabile, per un io che si vuole assoluto**. D'altra parte questo dualismo è inerente alla costituzione stessa dell'essere petrarchesco, che non può concepirsi che come il contrario di ciò che non è. [...] Per questo la si vede [l'anima] trattenere e rigettare tutt'insieme questa incarnazione dell'alterità che è la fortuna.²³

La fortuna, il caso

Quello della fortuna e il caso è tema centrale nel pensiero antico, è il termine di confronto dell'impossibilità dell'uomo di governare il mondo. Nel pensiero stoico il potere dell'uomo si misura in ogni circostanza con questo aspetto, ed ogni immagine, ogni indicazione è limitata allo scopo che si vuole ottenere. Per Petrarca la fortuna non costituisce il punto di rottura tra l'essere anima immortale e trascendente e la corrottilità del corpo. La frattura profonda in Petrarca è fra i *praecepta* e gli atti.

Si veda un esempio fra altri, quello della padronanza che il soggetto ha di sé. Seneca evoca la necessità di “srotolare la propria vita di tanto in tanto proprio come un volume”,²⁴ parla di convertire, proprio nel senso raffigurabile fisicamente del rivolgersi a se stesso, girarsi verso se stesso. Riprendiamo questo passo di Seneca sulla funzione della filosofia, dal testo di Foucault:

Seneca dice che la filosofia fa girare il soggetto su lui stesso, cioè che gli fa fare il gesto secondo il quale, tradizionalmente e giuridicamente, il padrone (*maître*) libera il suo schiavo. C'era un gesto rituale nel quale il padrone, per mostrare, manifestare, effettuare la liberazione di uno schiavo in rapporto al suo assoggettamento, lo faceva girare su se stesso. Seneca riprende questa immagine e dice che la filosofia fa girare il soggetto su se stesso per liberarlo. Dunque rottura per sé, rottura intorno a sé, rottura a proprio profitto, ma non rottura in se stesso.²⁵

²³ A. Tripet, *op. cit.*, p. 107. La traduzione e il grassetto sono miei.

²⁴ M. Foucault, *op. cit.*, p. 157.

²⁵ *Ibid.*, p. 204.

Questa autonomia, autarchia, del soggetto la troviamo, ricorda Foucault, anche nella parola *salvarsi* che nei testi ellenistici e romani non farà mai riferimento alla morte, all'immortalità o a un altro mondo, ma al mantenersi in uno stato che niente potrà alterare, qualunque avvenimento succeda. La stessa idea è ripresa nel concetto di *saluto* il cui significato più diffuso sarà salvezza nel senso di *atarassia* e *autarchia*, cioè autosufficienza, indipendenza da stati esterni al soggetto.²⁶ Concetto di saluto che nel cristianesimo diventa un operatore di passaggio fra la vita e la morte, e che nei testi ellenistici e romani è evocato, come si è detto, per parlare esclusivamente della vita.²⁷

Il linguaggio astratto

Dominano nell'ermeneutica greca e romana del soggetto le indicazioni fattuali, e ripetibili. Questa concretezza degli antichi, è molto lontana dalla visione petrarchesca che flutta con un vocabolario prescrittivo in un non-tempo e in un non-spazio, senza punti precisi riferimenti "sin da principio" (p. 121), "andare a fondo" (cogliere con profondità, p. 127); "tieni [Gesù] le mani al misero e portami con te sulle onde" (p. 131), "Deriva da ciò la peste dei fantasmi che rompono e stracciano i vostri pensieri, e con la loro mortifera mutevolezza chiudono la strada a quelle illuminanti meditazioni con le quali si sale all'unico e sommo bene" (p. 137). E così via: un vocabolario che fugge da determinazioni spazio-temporali empiriche e si protegge con espressioni astratte.

Quando Petrarca si appella a rappresentazioni esatte queste sono delineate con le parole dei latini. Insomma il Petrarca fugge dall'esperienza concreta, che filtra con *parole altrui* che egli scrive in una lingua non parlata, come dice Umberto Bosco. C'è una barriera, in poche parole, fra l'intenzione palese di sviscerare degli aspetti problematici della sua vita –una visione trascendente e preconstituita a cui il dialogo non aggiunge nulla– e un mondo sognato, quello latino, che non basta con la sua concretezza a scalfire l'astrattezza del dialogo stesso.

4. Il corpo

In questa opposizione di due mondi la concezione del corpo ha un'importanza capitale. Tutto un vocabolario derivato dalla patristica emerge nelle parole che Petrarca attribuisce ad Agostino. Anche l'età è in questo girone, intesa come degrado fisico e avvicinamento all'abbandono del corpo, al suo definitivo rinnegamento. A più riprese si fa riferimento alla *vanitas vanitatum* della bellezza, della cura del corpo ecc. Qualche battuta solamente per ricordare alcuni punti:

A. "Rifletti sulla fragilità e sullo squallore del corpo. (p. 255)

²⁶ *Ibid.*, p. 178.

²⁷ *Ibid.*, pp. 174-178

A. Non ti ha spaventato la favoletta di Narciso, la coraggiosa considerazione di come sei fatto dentro non ti ha richiamato gli aspetti più sordidi del corpo? Soddisfatto del superficiale aspetto della pelle, con gli occhi della mente non penetri oltre. (p. 149)

A. Sono pochi quelli che considerano abbastanza virilmente, per non dire abbastanza fermamente, la sozzura del corpo femminile, ché di questi ti sto parlando, una volta che abbiamo gustato il veleno del suo ammaliante piacere. (p. 257)

E sull'età:

A. Due sono i motivi che vi fanno essere così sciocchi. Il primo, che il tempo brevissimo della vita c'è chi lo divide in quattro, chi in sei e chi in un numero ancora maggiore di parti, per cercare di dilatare almeno nel numero quella minima cosa che non si può aumentare nella quantità. (p. 249)

Anche l'età dunque è una misura, una quantità, da denigrare, da negare.

Sarebbe troppo lungo menzionare i passi nella filosofia stoica, e non solo, dove il corpo è considerato un vero e proprio scudo dell'anima, e dove la cura di sé fisica e psichica ha un grande peso. Riprendiamo alcuni spunti sull'età da Foucault. Foucault riporta di Luciano il dialogo fra Licinio ed Ermotino che ha 40 anni. Licinio domanda da quanto tempo va dal suo maestro e Ermotino risponde di recarvisi da più di vent'anni, e che pensa di uscirne fra una ventina d'anni:

E Licinio, scoprendo così che è a quarant'anni che il suo interlocutore Ermotino ha cominciato –Licinio che è lo scettico, il personaggio intorno al quale, a partire del quale si costruisce, si porta lo sguardo ironico su Ermotino e su tutta la pratica di sé–, dice: “Ma è veramente positivo, ho quarant'anni, sono esattamente nell'età da formare me stesso”. E si rivolge a Ermotino e gli dice: “servimi da guida dunque e conducimi per la mano”.²⁸

Si sa che i pitagorici dividevano in fasce di vent'anni la vita dell'uomo, forse pensando al periodo di una generazione. È in particolare l'idea di una formazione che avanza sempre, tenendo conto di ciò che si è stati, che viene ribadita. Non vi sono fratture (nel senso che un'età porta necessariamente in sé il patrimonio di un'altra), ma di continuità e circolarità. Un'idea evocata da Foucault nelle prime battute della lettera di Epicuro a Mecenate. Quando si è giovani bisogna prepararsi alla vita, e da vecchi filosofando bisogna ritornare giovani. Non sono solo parole teoriche, perché sono accompagnate da tecniche di attività di memorizzazione:

Ciò vuol dire far rigirare il tempo, o in ogni caso strapparsi al tempo, e ciò grazie ad un'attività di memorizzazione che è, nel caso degli epicurei, la rimemorizzazione dei momenti passati. [Perché per gli epicurei è ritornare sul passato, il memorizzare] è un punto di unione del filosofare di tutta la vita. Insomma l'idea dell'unitarietà dell'essere umano è una conquista che non si ottiene disprezzan-

²⁸ M. Foucault, *op. cit.*, pp. 89-90.

do il passato, ma allenando la memoria e la mente a riandare il tempo (“retourner le temps”).²⁹

L'armatura

Per i greci e i romani il corpo non era un peso da cui liberarsi, ma l'armatura con la quale si affronta il mondo. Il 'se stesso' è spesso evocato come un riunire, raccogliere le forze. Un se stesso inteso anche come mura di cinta dell'anima, affinché sia salva, come ricorda Platone nel *Cratilo*, per i pitagorici.

Foucault evoca il vocabolario di Plutarco nel *De curiositate* (chiudere le tende, le persiane³⁰); oppure l'uso puntuale del vocabolario medico: amputarsi, aprire i propri ascessi, ecc. Tutte operazioni che l'individuo rivolge a se stesso per crearsi un recinto.³¹

Le lezioni di Foucault mettono in luce questa tensione del soggetto nel voler essere tetragono alla fortuità della vita. Un'attività paragonata al lottatore:

L'arte di vivere (quello che [Seneca] chiama la biotica: *hê biôtikê*) rassomiglia piuttosto alla lotta che alla danza, in quello che bisogna tenersi in guardia, e *d'aplomb* contro i colpi che affondano su di voi all'improvviso.³²

Un'immagine, dice Foucault, che ritroviamo in molti filosofi da Epitteto a Marco Aurelio. Metafora di un uomo in grado col suo esercizio quotidiano di sapersi opporre nella sua unità alla fortuità dell'esterno. Il corpo è un tramite indispensabile per l'autarchia del soggetto. Dice Agostino:

È davvero la pazzia più grande degli uomini quella di trascurare se stessi e di lasciare il corpo e le membra in cui abitano. Se uno è stato cacciato per breve tempo in un carcere oscuro e umido e orribilmente puzzolente, non cercherà, a meno che non sia un pazzo, di evitare ogni contatto con le pareti e il suolo? [...] Ma voi appunto conoscete e amate il vostro carcere, oh infelici! (p. 153)

5. La memoria

Memorizzare le parole che devono essere a portata di mano

Nel pensiero stoico memorizzare era un atto concreto che tendeva a creare ciò che possiamo chiamare coerenza: l'acquisizione di un principio non separato dalla pratica. Si sa quanto l'esercizio della memoria fosse importante presso gli antichi. Si pensi a Cicerone, soprattutto, e a Marco Aurelio, che nell'enunciare gli esercizi

²⁹ *Ibid.*, p. 84.

³⁰ *Ibid.*, pp. 210-213.

³¹ La parola “amputare” ricorre nel Petrarca solo a proposito di Laura: “Non sopportavo che dopo essere stato amputato della parte più nobile della mia anima [Laura] potessi sopravvivere a lei” (p. 209). Ma appunto è un agente esterno, qualcosa che non proviene dall'interno dell'individuo.

³² M. Foucault, *op. cit.*, p. 307, ripreso da Seneca, *Lettres à Lucilius*, t.v, livre XIX-XX, lettres 119,7, p. 178.

spirituali parla di descrizione, di definizione di ciò che si presenta allo spirito. Un tema, dice Foucault, caro all'antichità:

Presso gli stoici in particolare, era un tema che ritornava frequentemente: filtrare il flusso della rappresentazione, prenderla come viene, come si offre in occasione dei pensieri che si presentano spontaneamente allo spirito, o in occasione di tutto ciò che può cadere sotto il campo della percezione, in occasione della vita che si conduce, degli incontri che si fanno, degli oggetti che si vedono, ecc.

Se da un lato l'esercizio spirituale consisteva nel far fluire spontaneamente le immagini, l'esercizio intellettuale:

consisterà al contrario nel darsi una definizione volontaria e sistematica della legge di successione delle rappresentazioni, nel non accettarle nello spirito, se non a condizione che abbiano fra loro un legame sufficientemente forte, obbligatorio e necessario, perché si sia condotti logicamente, indubbiamente, senza esitazione, a passare dalla prima alla seconda.³³

È un procedimento che si ritroverà sotto un altro profilo in Cartesio, quello cioè del principio della ragione che ordina il mondo. È un mondo che parte dalla *gestione della memoria*, dal principio razionale della *discrezione*, e sceglie nel flusso continuo della memoria elementi distinti che liberino l'individuo dalla schiavitù dei legami, delle griglie imposte dal di fuori.³⁴

È il principio di riconoscimento convenzionale delle rappresentazioni,³⁵ della soggettivizzazione del discorso, del fare proprio quanto arriva alla vista e a l'*esprit*. È in questo passaggio che si stabilisce una differenza di quello che sarà l'ascolto della Parola o il rapporto al Testo nella spiritualità cristiana.³⁶

Il libro di Frances Yeats *L'arte della memoria* mostra bene come la ginnastica del ricordare fosse strettamente collegata all'abilità di ancorare, collocare nello spazio le immagini da evocare.

L'indefinito petrarchesco

Se la memoria nel pensiero di Cicerone, Seneca, Marco Aurelio è una facoltà selettiva, precisa e puntuale, in Petrarca abbondano avverbi come *mai*, *sempre*, ecc. Non vi sono memorie specifiche, fatti, avvenimenti da evocare, ma spazi ampi e vaghi, memorie latine aleggianti, metafore e traslati. Petrarca sfugge così a quella ermeneutica del soggetto che aveva contraddistinto il pensiero filosofico antico. Anche il *De remediis*, considerata l'opera più compiutamente ispirata allo

³³ M. Foucault, *op. cit.*, p. 281.

³⁴ Foucault rapporta questo modo di pensare a Cassiano che sarà portato a individuare la purezza della rappresentazione in quanto idea. *Ibid.* p. 287.

³⁵ *Ibid.*, pp. 286-288.

³⁶ *Ibid.*, p. 317.

stoicismo, estremizza fra sentimento e ragione i casi della vita o meglio esaspera la possibilità di governare il caso.

Siamo molto lontani in verità da una visione dello stoicismo che si sottrae alle sentenze per diventare una vera pratica di vita. La memorizzazione come atto di ricostruzione di un proprio immaginario, come scelta di una propria individualità è del tutto opposta al nascondere, al non vedere agostiniano. Una lunga tirata di Agostino è dedicata all'arte del non vedere. L'uomo cede a ciò che gli fa ricordare. In amore è il ricordo del corpo dell'amata che può provocare la ricaduta, che dunque è bene dimenticare. Si sente come vincente il principio di negazione. Non si intende in questa sede di ricordare ogni singola battuta del dialogo, quanto in generale di mettere in luce il tessuto discorsivo nutrito di termini come *fuga, dimenticare*, che suggeriscono la strada di una non-esperienza del mondo.

In conclusione

Sembra molto difficile accettare l'idea che Petrarca abbia dialogato in profondità con lo stoicismo. La sua pregiata letterarietà, che ne ha fatto il poeta di riferimento per secoli e secoli, è una cartina di tornasole che motiva e spiega la necessità di vestire un abito poetico per poter vivere. "Quest'uomo mancava quella fede seria e profonda nel proprio mondo, che fece di Caterina una santa e di Dante un poeta." scrive Francesco De Sanctis, chiamandolo illustre malato.³⁷

Sul piano filosofico la sua logica è molto lontana dalla lezione di vita degli stoici. "La sincérité –dice Yvon Belaval– ne serait-elle pas de l'ordre de la concupiscence?"³⁸ Il senso di questa frase di Belaval, che conduce uno studio sulla sincerità, conferma per analogia che la voglia del Petrarca di imporsi come persona sincera è un concupire, un modo per impadronirsi di una realtà che tende a fagocitare, rapportandosi solo al suo proprio io.

L'excusatio non petita del *Secretum* sarebbe l'ennesimo atto di un Petrarca desideroso di una gloria assoluta, e che attraverso la dialettizzazione dei suoi dubbi non fa che riconfermare la visione immodificabile del suo io, la sua impossibilità di dialogare con i classici al di là della pura forma, di accettarli veramente come maestri di vita.

Bibliografia

- BARON, Hans, *From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature*. Chicago/London, University of Chicago Press, 1968.
- BARON, Hans, *Petrarch's "Secretum". Its Making and Its Meaning*. Cambridge, Ma., Medieval Academy of America, 1985.

³⁷ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, p. 263.

³⁸ Yvon Belaval, *Le souci de la sincérité*. p.171. Nella pagina precedente scrive: "En édulant l'action, le souci de sincérité tend à faire un usage esthétique des valeurs morales".

- BELAVAL, Yvon, *Le souci de la sincérité*. Paris, Gallimard, 1944.
- BOSCO, Umberto, *Petrarca*. Bari, Laterza, 1946.
- CASSIRER, Ernst, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, trad. Federico Federici. Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana*. Milano, Bietti, 1953.
- FORCELLINI, Aegidio, *Lexicon Totius Latinitatis*, Tomo IV. Milano, Paravii Typis Seminarii, 1940.
- FOUCAULT, Michel, *L'herméneutique du sujet*, Cours au Collège de France, 1981-1982, Hautes Études. Paris, Gallimard/Seuil, 2001.
- GARIN, Eugenio, *L'umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Roma, Laterza, 1994.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.
- L'epistola 'Posteritati' e la leggenda petrarchesca*, Istituto Superiore di Magistero del Piemonte, *Annali*, 3, 1929.
- PETRARCA, Francesco, *Secretum*. Introduzione e a cura di Enrico Fenzi, trad. Enrico Carrara. Milano, Mursia, 1992. (Edizione con testo a fronte che riprende quella a cura di Antonietta Bufano, III, Torino, UTET, 1975).
- RICCI, Pier Giorgio, *Miscellanea petrarchesca*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 203, 1999.
- RICO, Francisco, *Vida y obra de Petrarca I. Lectura del "Secretum"*. Padova, Studi sul Petrarca 4, 1974.
- RICO, Francisco, "Sobre la cronologia del *Secretum*. Las viejas leyendas y el fantasma nuevo de un lapsus bíblico", *Studi petrarcheschi*, n. s. I, 1984, pp. 51-102.
- SABBADINI, Remigio, "Note filologiche sul *Secretum* del Petrarca", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, XLV, 1917, pp. 24-37.
- SAPEGNO, Natalino, *Storia letteraria del Trecento*. Milano/Napoli, Ricciardi, 1963.
- SAPEGNO, Natalino, *Storia della letteratura italiana*, Vol. II. Milano, Garzanti, 1965.
- SENECA, Lucio Anneo, *La dottrina morale*, a cura di Concetto Marchesi. Bari, Laterza, 1994 (1924).
- TRIPET, Arnaud, *Petrarque, ou la connaissance de soi*, Thèse 181. Genève, Librairie Droz, 1967.
- YEATS, Frances A., *L'arte della memoria*. Torino, Einaudi, 1972 (*The art of memory*. London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1966).

Bibliografia informatica

<http://www.serieslitteraires.org/publication/article.php>.

Petrarca y la *dignitas hominis*

PABLO SOL MORA
El Colegio de México

Quienes se han ocupado del tópico de la dignidad del hombre coinciden en atribuir a Petrarca un papel fundamental en su configuración.¹ En éste, como en tantos otros aspectos del Renacimiento y el Humanismo, su influencia resulta insoslayable. Precursor de tantas cosas, Petrarca entrevió la importancia de uno de los temas más caros a las posteriores generaciones de humanistas, pero, como observó en su momento uno de sus mejores lectores, si supo vislumbrar el futuro fue porque ayudó a construirlo.²

La noción de la dignidad del hombre no es, desde luego, patrimonio de ninguna época en particular. Petrarca tenía a su disposición un buen arsenal clásico, bíblico y patrístico para emprender la apología del hombre, arsenal que la labor filológica de los humanistas se encargaría de acrecentar y mejorar. Cicerón y Séneca, el *Génesis* y los *Salmos*, Lactancio y San Agustín son algunas de sus autoridades predilectas a la hora de reivindicar la condición humana. De este último, Petrarca aprendió que el verdadero problema filosófico del hombre es el hombre, y que hacia sí mismo debía dirigir toda su atención.³ Lo repitió muchas veces: en sus cartas,⁴ en el *Secretum*,⁵ en el *De sui ipsius et multorum ignorantia*, donde escribió: “Nam quid, oro, naturas beluarum et volucrum et piscium et serpentum nosse profuerit, et naturam hominum, ad quod nati sumus, unde et quod pergitur, vel nescire vel esperare?”⁶

Se trataba de una reivindicación porque el hombre, en efecto, se había encontrado durante siglos sujeto a una censura constante, al continuo recordatorio de su miseria e insignificancia. Ésa había sido la tarea que tan bien llevaron a cabo los *contemptores mundi*.⁷ Entre todos ellos, nadie podía equipararse al cardenal Lota-

¹ Véase, por ejemplo, Paul Oskar Kristeller, *Renaissance thought and its sources*, pp. 170-171; Charles Trinkaus, “Renaissance idea of the dignity of man”, en *Dictionary of the history of ideas*, vol. IV, pp. 141-142 y *In our image and likeness*, vol. I, pp. 37-38, y María José Vega, “Miseria y dignidad del hombre en el Renacimiento: de Petrarca a Pérez de Oliva”, *Ínsula*, pp. 7-8.

² P. O. Kristeller, *Eight philosophers of the italian Renaissance*, p. 18.

³ Véase Giovanni Gentile, “La filosofía del Petrarca”, *Studi sul Rinascimento*, pp. 5-22.

⁴ Véase *Fam.*, IV, I.

⁵ Véase II.

⁶ “Porque, dime, ¿de qué nos sirve conocer la naturaleza de las fieras, aves, peces y serpientes, e ignorar o menospreciar, en cambio, la naturaleza del hombre, sin preguntarnos para qué hemos nacido ni de dónde venimos ni a dónde vamos?” Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa*, p. 168 (*Opere latine*, vol. II, pp. 1038 y 1040).

⁷ Véase M. J. Vega, art. cit., p. 7.

rio di Segni, que más tarde adoptó el nombre de Inocencio III, y a su breve pero definitivo *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae*,⁸ compuesto a finales del siglo XII. Cito un pasaje, elegido casi al azar, para recordar el tono de la obra. El tema son los frutos que produce el hombre:

O vilis conditionis humanae indignitas, o indigna vilitatis humanae conditio!
Herbas et arbores investiga. Illae de se producunt flores et frondes, et fructus: et heu tu de te lendes et pediculos et lumbricos. Illae de se fundunt oleum, vinum et balsamum, et tu de te sputum, urinam et stercum: illae de se spirant suavitatem odoris, et tu de te reddis abominationem fetoris. Qualis est ergo arbor, talis est fructus.⁹

Quien haya hojeado el *De miseria* sabe que éste es uno de los pasajes más amables del texto; los verdaderos ejemplos de literatura de terror medieval deben buscarse en la minuciosa descripción de la putrefacción del cadáver, que no ahorra moscas ni gusanos, o en la concienzuda de los tormentos del infierno.

La obra de Lotario constituyó la cima del tópico gemelo de la *dignitas hominis*, su complemento necesario: el de la *miseria hominis*. Así lo entendía él mismo, que en el prólogo consideraba la posibilidad de escribir un opúsculo parecido sobre la dignidad de la naturaleza humana y poner así en práctica el precepto evangélico de humillar al que se exalta y exaltar al que se humilla.¹⁰ Como es bien sabido, nunca llevó a cabo este proyecto. Sin embargo, su obra inconclusa fue de cualquier modo un estímulo insuperable para los futuros apologistas del hombre, que veían en ella el enemigo a vencer. Algunos incluso, como Giannozzo Manetti, declararon explícitamente su intención de refutarla. Pero en este camino fue Petrarca el que puso la primera piedra; con él comienza el reflujó del énfasis medieval en la miseria del hombre a la preponderancia, típicamente renacentista, de su dignidad.

Petrarca se ocupó particularmente de la *dignitas hominis* en uno de los diálogos del *De remediis utriusque fortunae* titulado “De tristitia miseriaque” (II, 93), aunque, naturalmente, referencias asociadas al tema pueden encontrarse en el resto de su obra en prosa. Centraré mi lectura en este breve texto sin olvidar por ello los otros. Antes, sin embargo, convendría recordar que Petrarca escribió el *De remediis* con un propósito eminentemente práctico: proporcionar al hombre los elementos necesarios de la sabiduría antigua para que pudiera dominar las pasiones y conducir su vida apegado a la razón¹¹ (nada más alejado de Petrarca, en efecto, que la indiferencia hacia la vida concreta que tanto criticaba en los aristotélicos). Así, en la obra la Razón dialoga con las principales pasiones y les muestra el camino que deben seguir.

⁸ Véase *Patr. Lat.*, col. 0701-col. 0746c.

⁹ “¡Oh vil indignidad de la condición humana, oh indigna condición de la vileza humana! Estudia las hierbas y los árboles. Ellos producen hojas, flores y frutos; tú, liendres, piojos y lombrices. Ellos fabrican aceite, vino y bálsamo; tú, esputo, orina y estiércol. Ellos exhalan un suave aroma; tú, un hedor abominable. Cual es el árbol, tal es el fruto”. *Ibid.*, col. 0705D-col. 0706A.

¹⁰ Véase *ibid.*, col. 0701B-col. 0701C.

¹¹ Véase Kenelm Foster, *Petrarca*, pp. 36 y 209, y Francisco Rico, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, p. 149.

En el “De tristitia miseriaque” el diálogo tiene lugar fundamentalmente con el Dolor. El Temor había comenzado anunciando su tristeza y la Razón había replicado estoicamente que la alegría y la tristeza, en sí mismas, no son buenas ni malas:

tristitia nempe de peccato utilis, modo ne desperationi subrepenti clanculum manum det, at gaudium de virtute, deque memoria bonorum operum honestum, modo ne ingerenti se superbie fores pandat. Harum igitur passionum premitterentur cause, vituperatio illico locum laudis invaserit.¹²

Tenemos ya aquí, desde el principio del diálogo, dos piezas claves para la noción de la *dignitas hominis*, ampliamente tratadas en la literatura patristica: la desesperación y la soberbia. El deber del hombre era encontrar el justo medio, al que únicamente podía llegar mediante un riguroso proceso de autoconocimiento. En esto consistía lo que Étienne Gilson denominó el “socratismo cristiano”.¹³ Sólo el verdadero conocimiento de sí mismo, del lugar que ocupa en el mundo, podía alejar al hombre del peligro que representaba, por un lado, la desesperación a la que lo podía orillar la conciencia de su naturaleza pecadora y, por otro, la soberbia que podía traer consigo la de su valor. En esto se basa la complementariedad de los tópicos de *miseria* y *dignitas hominis*.

El Dolor insiste en la tristeza y no parece consolarlo el argumento de la Razón de que, por miserable que sea esta vida, su miseria no se compara con la felicidad de la otra. Finalmente, ante la obstinación del Dolor, la Razón declara que la tristeza tiene muchas causas, pero, aunque no tuviera ninguna, el solo placer de sufrir (“dolendi voluptas”) bastaría para entristecer el alma. Esta pasión, que Petrarca conocía demasiado bien, es la *accidia*, de la que trata expresamente en el *Secretum*.¹⁴ Allí Agustín le dice: “Habet te funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt”.¹⁵ Apenado, Petrarca le explica que ese mal ha hecho que su tiempo no sea ya luz y vida, sino tinieblas y muerte, y lo peor de todo: “sic lacrimis et doloribus pascor, atra quadam cum voluptate, ut invitus avellar”.¹⁶

Agustín lo apremia a que averigüe el origen de su enfermedad y Francisco finalmente confiesa que ésta empieza cuando la fortuna se abate contra él y le presenta las miserias de la condición humana, el recuerdo de los esfuerzos pasados y

¹² “La tristeza del pecado es provechosa en tanto que no haga lugar a la desesperación que tras la tristeza escondidamente se entra, y el placer de lavirtud y de la memoria de las buenas obras es honesta con tal condición que no abra la puerta a la soberbia. Y, si las causas de estas pasiones que he dicho se truecan, lo que era loor será vituperio”, p. 460. Cito por el texto disponible en <www.bibliotecaitaliana.it>, basado en la edición de la *Opera omnia* en CD-ROM al cuidado de Pasquale Stoppelli.

¹³ Véase Étienne Gilson, *L'esprit de la philosophie médiévale*, pp. 214-233.

¹⁴ Véase un detallado análisis en Siegfried Wenzel, “Pettrarch’s accidia”, *Studies in the Renaissance*, pp. 36-48.

¹⁵ “Te domina una funesta enfermedad del espíritu: los modernos la han llamado *acidia*, los antiguos *aegritudo*”, p. 85.

¹⁶ “Pero a fuerza de alimentarme de lágrimas y dolores, con sombrío placer, cuando he de dejarlo es a disgusto”, p. 86.

el miedo ante los futuros. De la mano de Séneca y Cicerón, Agustín va mostrándole que su tristeza no tiene razón de ser y al final del segundo libro logra reconciliarlo a medias con su fortuna. Lo que me importa resaltar aquí es que el camino que lleva a la conciencia de la *dignitas hominis* pasa por la derrota de la *accidia* y su desesperación voluptuosa.

Volviendo al diálogo 93, la Razón, ante las repetidas quejas del Dolor de la miseria humana, dice:

Miseriam conditionis humane magnam multiplicemque non nego, quam quidam integris voluminibus deflevire; sed si in diversum aspicias, multa itidem que felicem vitam ac iucundam faciant videbis, etsi de hoc nemo hactenus, nisi fallor, scripserit, aggresque aliqui destiterint quod, difficilem et contrariam scribentibus, steriliorem longeque imparem materiam se sortitos intelligerent, eo quod humana miseria nimis multa prorsus evidentem emineat, felicitas parva et latens stiloque altius fodienda sit, ut ostendi possit incredulis. An autem, ut ex multis summam delibem, parva vobis gaudii causa est, imago illa et similitudo Dei creatoris, humanus intus in anima?¹⁷

Es éste uno de los pasajes cruciales de la apología petrarquesca de la *dignitas hominis*. No lo menciona, pero cuando habla de los volúmenes enteros dedicados a lamentar la miseria de la condición humana, Petrarca no podía dejar de pensar en el opúsculo de Inocencio III, que más que rebatir se proponía completar, como al tiempo que escribía el diálogo se lo había pedido el Gran Prior de la Cartuja, a cuya solicitud contestó en una de las *Seniles* (xvi, 9).

El párrafo deja ver lo conciente que estaba Petrarca de la relativa novedad de su empresa y hasta cierto punto de su audacia. Denigrar al hombre era muy fácil y muchos lo habían hecho, pero quién se iba a animar a elogiarlo e ir en contra de lo que tan graves autores habían escrito. Con su característica y retórica falsa modestia, preguntaba al Gran Prior cartujano quién era él, un hombre de tan pobre ingenio, para confrontarse con alguien como Inocencio III. En realidad, Petrarca (que en el fondo no era nada modesto) sabía que no solamente podía defender y alabar al hombre, sino que él era el indicado para hacerlo.

La primera razón que esgrime es el argumento decisivo de la *dignitas hominis*: el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios.¹⁸ La interpretación del conocido pasaje del *Génesis* (1, 26) distaba de ser unánime entre los pensadores cristianos, pero San Agustín ejerció una gran influencia observando que la idea

¹⁷ “No niego que es muy grande y de muchas maneras la miseria de la condición humana, la cual lloraron muchos en libros enteros; mas, si miras también por otra parte, muchas cosas verás que la hacen alegre y bienaventurada, aunque, si no me engaño, ninguno hasta agora ha escrito desto, y algunos lo comenzaron y lo dejaron porque les parecía que escogía materia difícil, seca y contraria a los que escribieron y en alguna manera más ardua de lo que les convenía, porque la humana miseria es tan grande, que a todos muy claramente se manifiesta; y su felicidad tan pequeña y tan escondida, que, como con pico, en muy hondo se ha de cavar para que se pueda mostrar a los que no la creen. Pues, sacando muchas cosas una suma, ¿paréceos pequeña causa de placer tener impresa la imagen de Dios vuestro Salvador dentro del ánima?” pp. 460-461.

¹⁸ Véase, naturalmente, C. Trinkaus, *op. cit.*

de imagen se refería al alma racional,¹⁹ que la primera persona del plural aludía a que toda la Trinidad había intervenido en la creación del hombre²⁰ y que existía una correspondencia entre sus tres personas y los principales atributos humanos (Padre, memoria; Hijo, entendimiento, y Espíritu Santo, voluntad).²¹

¿Qué mayor prueba de la dignidad del hombre que el haber sido hecho a imagen y semejanza de su Creador? Después, Petrarca pone de relieve la primacía del hombre en el orden de la Creación y todas las cosas que existen, no sólo para satisfacer sus necesidades, sino incluso para su deleite. Elogia el cuerpo humano “licet caducum et fragile, imperiosum tamen aspectu, serenunquē et erectum, aptumque celestibus contemplandis”²² y más aún su alma inmortal. Sin embargo, deja para el final lo más importante, lo que sin el auxilio de la fe no podría entender: la esperanza en la resurrección, y lo que supera toda grandeza, no sólo humana, sino angélica:

ut qui Deus erat, homo fieret, idemque, unus numero, perfecte duas in se unius naturas, esse inciperet Deus et homo, ut hominem Deum faceret, factus homo. Ineffabilis dei pietas atque humilitas, summa hominis felicitas ac gloria! altum undique occultumque misterium, mirum et salutarem commercium, quod nescio an celestis, sed profecto mortalis lingua non equat. Parumne tibi autem vel hoc uno nobilitata conditio humana, parumque expurgata miseria videtur? Seu qui, oro, altius non dicam sperare, sed optare, sed cogitare homo potuit quam ut esset Deus? ecce iam deus est.²³

Lo que dignifica definitivamente a la condición humana y anula su miseria es el misterio de la Encarnación.²⁴ También en el *De otio religioso*, recurriendo a Séneca y San Pablo, había escrito:

Certe Deus noster ad nos venit, ut ad eum nos iremus, idemque Deus noster mixtus est hominibus, quando “habitu inventus ut homo” habitavit in nobis... O inenarrabile sacramentum! Nam quo altius humanitas attondi poterat, quam ut homo ex anima rationali et humana carne subsistens, homo mortalis casibus, periculis, necessitatibus nostris obnoxius et, ut paucis absolvam, verus ac perfectus homo, et a Verbo filio Dei Patrique consubstantiali et coeterno in Deum atque in unitatem

¹⁹ Véase *De Trinitate* XII, 7, 12.

²⁰ Véase *ibid.*, VII, 6, 12.

²¹ Véase *ibid.*, XV, 21.

²² “Aunque caduco y frágil, pero de gentil y señorial aspecto; sereno, derecho, aparejado para contemplar las celestiales cosas”, p. 461. Sobre las ideas acerca de la posición erguida del hombre, véase C. A. Patrides, “Renaissance ideas on man’s upright form”, *Journal of the History of Ideas*, pp. 256-258.

²³ “Que el que era Dios quiso ser hombre y aquel mismo Uno número, juntando en sí perfectamente dos naturas, comenzó a ser Dios hombre, que, para que el hombre fuese Dios, fue Dios hecho hombre. ¡Oh inefable piedad de Dios; oh alta humildad, gloria y bienaventuranza del hombre; oh alto y por todas partes secreto misterio, maravilloso y saludable ayuntamiento, al cual no sé si la lengua celestial alcanza, mas bien sé que no ninguna mortal! ¿Poco te parece que es ennoblecida la condición humana con esto sólo y poco limpiada su miseria? Ruégote que me digas qué más alta cosa pudo, no digo esperar, mas desear o pensar el hombre que ser Dios, pues véesele que ya es Dios”, p. 462.

²⁴ Véase C. Trinkaus, *op. cit.*, p. 37.

persone ineffabiliter assumptus, duas in se naturas mira rerum prorsus imparium aggregatione coniungeret? Quo, inquam, homo poterat altius ascendere, quam ut homo Deus esset?²⁵

A pesar de esto, nada parece consolar al Dolor, que continúa quejándose de la vileza del nacimiento, la fragilidad de la naturaleza, la aspereza de la fortuna, la brevedad de la vida... La Razón le reclama que ponga tanto empeño en estar triste en lugar de hacerlo para alegrarse, pero: “Novi autem mores: cupide malis vestris incumbitis”.²⁶ Es la misma censura que hace Agustín a Francisco en el *Secretum* a propósito de su amor por Laura: “Malo proprio delectaris infelix!” (vol. I, p. 176).

Nuevamente, la Razón procede a desmentir las quejas del Dolor. Al hacerlo, parece tener muy en cuenta a Plinio, una de las fuentes predilectas del tópico de la *miseria hominis*.²⁷ Éste había hecho la influyente exposición de su pesimismo al comienzo del libro VII de la *Naturalis historia*:

ante omniam unum animantium cunctorum alienis velat opibus, ceteris varie tegimenta tribuit, testas, cortices, spinas, coria, villos, saetas, pilos, plumam, pinnas, squamas, vellera... hominem tantum nudum et in nuda humo natali die abicit ad vagitus statim et ploratum, nullumque tot animalium aliud pronius ad lacrimas, et has protinus vitae principio... iam morbi, totque medicinae contra mala excogitatae, et hae quoque subinde novitatibus victae! et cetera sentire naturam suam, alia pernicitatem usurpare, alia praepetes volatus, alia nare: hominem nihil scire nisi doctrina, non dari, non ingredi, non vesci, breviterque non aliud naturae sponte quam flere! itaque multi extitere qui non nasci optimum censerent aut quam ocisime aboleri.²⁸

Uno a uno, la Razón va rebatiendo los lamentos del Dolor. La vileza del nacimiento queda más que compensada por la resurrección y la supuesta fealdad

²⁵ “Ciertamente nuestro Dios viene a nosotros porque nosotros iremos a Él y Dios mismo se mezcló con los hombres desde el momento en que tomando su aspecto vivió entre nosotros... ¡Oh, misterio indescriptible! ¿Cómo la humanidad podría haberse elevado más alto si no haciendo de modo que el hombre, compuesto de carne y ánima racional, hombre mortal sujeto a las desgracias, los peligros, las necesidades y, en una palabra, simplemente hombre, adoptado por el Verbo, hijo de Dios consustancial y coeterno al Padre, en Dios y la unidad de persona, de forma inefable juntara en sí las dos naturalezas en una asombrosa unión de sustancias absolutamente diversas? ¿Cómo, digo, el hombre podía haber subido más alto que convirtiéndose en Dios?”, vol. I, pp. 662 y 664.

²⁶ “Conozco vuestras costumbres, que con gran deseo buscas vuestros males”, p. 462.

²⁷ Petrarca la comenta en *De otio religioso*, I.

²⁸ “Porque, lo primero, a él sólo entre todos los animales, siéndole extrañas, viste de agenas riquezas; a los demás de diversas coberturas: conchas, cortezas, cuero, espinas, vello, cerdas, pelos, plumas, alas, escamas y vellocinos... Al hombre sólo arroja el día de su nacimiento, desnudo, en la tierra desnuda, para que grite, llore y derrame lágrimas y, éstas, luego, en el principio de la vida... Después, enfermedades, y tantas medicinas inventadas para ellas, y éstas no pocas veces vencidas con novedades. Los demás animales tienen sus particulares naturalezas. A unos es propia la ligereza, a otros el bolar, a otros grandes fuerzas, con otros se nace el nadar, mas el hombre ninguna cosa sabe sin aprendella, no habla, no come y, en suma, no saca del vientre, sabido, sino llorar. Y, así, ha havido muchos que dixerón ser lo mejor, o no nacer, o morir muy presto”; *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, en Francisco Hernández ed., Plinio, *Obras completas*, vol. IV, p. 302. 2 y 4, *Naturalis historia*.

del cuerpo no es tal, antes es hermoso, como obra principal entre las divinas. En cuanto a la desnudez y la flaqueza corporales, más que razones de miseria, son de grandeza, pues el hombre ha inventado artes y remedios para aliviarlas; si la naturaleza dio a los animales irracionales cuero, uñas y vellos para su protección, al hombre dio entendimiento para que se valiera de él. El entendimiento, en efecto, era lo que separaba principalmente al hombre de las bestias; en su facultad racional se descubría plenamente su *dignitas*.²⁹ Lo que la Razón agrega en seguida no es de menor importancia: los animales sólo tienen aquello con lo que nacieron y no más; el hombre, en cambio, puede tener cuanto viviendo y meditando pueda conseguir con su ingenio. Esto es, el hombre es un ser perfectible, no tiene un límite fijado de una vez y para siempre. Las resonancias son obvias.

La naturaleza, en fin, prosigue la Razón, no es, como había sugerido Plinio, una cruel madrastra para el hombre, sino una madre cariñosa y benigna, que lo que por un lado quita, por otro lo devuelve, como la salud con los remedios. Y si algunos animales superan al hombre en velocidad o fuerza, ninguno le aventaja en dignidad. La Razón concluye su apología recomendando la lectura de Cicerón y Séneca para curar la *aegritudo* y alcanzar la serenidad.

El tópico de la *dignitas hominis* se consolidará plenamente en el Cuatrocientos con obras como el *De dignitate et excellentia hominis* de Manetti; los capítulos dedicados al tema por Ficino en su *Theologia platonica*, y, desde luego, la *Oratio* de Pico. En las dos últimas, particularmente, será objeto de una elaboración filosófica desconocida hasta entonces. A los argumentos ya conocidos y a la exaltación retórica se agregará un esmerado fundamento filosófico de raíces neoplatónicas.

Sin embargo, este proceso no hubiera sido posible sin Petrarca, quien llamó la atención sobre el tema y lo sobrepuso al entonces más autorizado de la *miseria hominis*. En el largo camino de la apología de la dignidad humana (camino que, dicho sea de paso, está lejos de haber terminado y que, si algún sentido tiene estudiar sus etapas pasadas, éste radica justamente en su relación con el presente) corresponde a Petrarca un lugar de privilegio.

Bibliografía

- FOSTER, Kenelm, *Petrarca*. Barcelona, Crítica, 1989.
- GENTILE, Giovanni, "La filosofía del Petrarca", *Studi sul Rinascimento*. Firenze, Sansoni, 1936.
- GILSON, Étienne, *L'esprit de la philosophie médiévale*. Paris, J. Vrin, 1969.
- INOCENCIO III, *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae libri tres*, en *Patrologia Latina Database*, col. 0701-col. 0746C.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *Renaissance thought and its sources*. New York, Columbia University Press, 1979.

²⁹ Véase F. Rico, "Laudes litterarum. Humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento", *op. cit.*, pp. 172-173.

- KRISTELLER, Paul Oskar, *Eight philosophers of the italian Renaissance*. Stanford, Stanford University Press, 1964.
- PATRIDES, C. A., "Renaissance ideas on man's upright form", *Journal of the History of Ideas*, 19, 1958, pp. 256-258.
- PETRARCA, Francesco, *Opera omnia*, Pasquale Stoppelli, ed. Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1997.
- PETRARCA, Francesco, *Obras I. Prosa*, Francisco Rico, ed. Madrid, Alfaguara, 1978.
- PETRARCA, Francesco, *Opere latine*, 2 vols., Antonietta Bufano, ed. Torino, UTET, 1987.
- PLINIO, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo, Obras completas*. 7 vols., Francisco Hernández ed. México, UNAM, 1966, vol. IV.
- PLINIO, *Naturalis historia*, with an english translation by H. Rackham. London, Harvard University Press/Heinemann, 1942.
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Barcelona, Destino, 2002.
- TRINKAUS, Charles, *In our image and likeness*, 2 vols. London, The University of Chicago Press, 1970.
- TRINKAUS, Charles, "Renaissance idea of the dignity of man", en Philip P. WIENER, ed., *Dictionary of the history of ideas*, 4 vols. New York, Charles Scribner's Sons, 1973, vol. IV, pp. 136-147.
- VEGA, María José, "Miseria y dignidad del hombre en el Renacimiento: de Petrarca a Pérez de Oliva", *Ínsula*, 674, febrero, 2003, pp. 6-9.
- WENZEL, Siegfried, "Petrarch's accidia", *Studies in the Renaissance*, 8, 1961, pp. 36-48.

“Quo ingenium si studium desit?” Los sentidos del *ingenium* en petrarca

ALEJANDRO HIGASHI
Universidad Autónoma Metropolitana

La importancia del *ingenium* en el plano estético nunca ha escapado al hispanismo aurisecular, como demuestra Víctor Fernández-Corugedo con *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián* o *El ingenio desde los presocráticos hasta Gracián*¹ y, en bien documentados artículos, Guillermo Serés² o Joaquín Roses Lozano,³ sólo por mencionar algunos estudios recientes.⁴ Si atendemos al núcleo de preocupaciones en estos estudios, parecería que el concepto sólo tiene vida y sólo despierta interés durante el Renacimiento y el Barroco, desde Huarte de San Juan y hasta Gracián, con sus respectivos espejos en la antigüedad clásica, mayormente Horacio y Cicerón. Por el contrario, los estudios empiezan a escasear y la relevancia del concepto se minimiza cuando se trata de la Edad Media.⁵

En realidad, la importancia del *ingenium* para el mundo medieval no fue poca y diría, por los numerosos matices que presenta en sus variados usos, que tampoco fue poco relevante. Aunque el concepto del *ingenium* medieval mostró cierta estabilidad en los contenidos que transmitía como una facultad intuitiva o un talento natural, sin importar el ámbito de su interpretación (ya la medicina, ya la literatura), es cierto que en algunos pocos autores fundamentales pueden encontrarse matices que apuntan, en mayor o menor medida, al sentido que más tarde alcanzaría durante el Renacimiento, asociado a una *voluntas* intelectual y a la creación de la belleza en un plano estético, siguiendo el aforismo de *Poeta nascitur, non fit*, de tanto aprecio en el mundo griego y latino, y luego durante el Renacimiento.⁶

¹ Víctor Fernández-Corugedo. *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián* (traducido como *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*) y *El ingenio desde los Presocráticos hasta Gracián*.

² Guillermo Serés. “El ingenio de Huarte y el de Gracián: fundamentos teóricos”.

³ Joaquín Roses Lozano, “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”.

⁴ Pues el tema también ha llamado la atención desde la perspectiva médica; véanse al respecto Consolación Gómez Iñiguez, Mariano Chóliz Montañés y A. Ferragud, “El ingenio: las obras de Ignacio Rodríguez de San José y Huarte de San Juan” y J. Quintana Fernández, “Los orígenes de la ‘Tradición española del ingenio’”.

⁵ En ese sentido, con el afán de ejemplificar esta realidad recuerdo la frase inicial de Mario Trovato en su artículo sobre el tratamiento del *ingenium* dentro de la *Divina commedia*: “Dante’s interpretation of the semantic value of *ingegno* has been seriously examined, as far as I know, by only one scholar, Vincenzo Valente” (“The Semantic Value of ‘Ingegno’ and Dante’s Ulysses in the Light of the ‘Metalogicon’”, p. 258).

⁶ Panorama detallado en William Ringler, “*Poeta Nascitur Non Fit*: Some Notes on the History of an Aphorism”.

Tal es el caso de Petrarca. Una revisión cuidadosa de las ocurrencias del concepto en sus veinticuatro *Familiarium rerum libri*⁷ arroja numerosos ejemplos que ilustran la complejidad alrededor del concepto, tanto en su plano más trivial como en el plano estético. Petrarca era, sin duda, hombre de su tiempo, por lo que no extraña que en varias ocasiones el *ingenium* se presente como sinónimo de “talento natural”, “instinto” o “facultad intuitiva”, siguiendo su comprensión más habitual ligada a las ciencias naturales, como podemos ver en la definición de Hugo de Saint Victor: “est autem ingenium [...] vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens”.⁸ Así, cuando Petrarca describe a Pietro di Alvernia en una carta dirigida a Luigi de Campinia sobre los gozos de la amistad, presenta sus virtudes con un juego paralelístico donde el *ingenium* es considerado como una virtud intrínseca más de las muchas que lo caracterizan: “habitu niger, animo candidus; ingenio velox, eloquio dulcis; scientia doctus, iudicio circumspectus; convictu affabilis, etate iuvenis, gravitate senex, honestate venerabilis” (de negras ropas y alma cándida; de ágil ingenio y voz dulce; en ciencia docto y de juicio templado; de trato afable, joven en años, viejo en dignidad, venerable por su honestidad; IX, 9, 6). En otra epístola dirigida a su hermano Gerardo, describe a Pitágoras como un “peracuti vir ingenii” (x, 3, 8). El *ingenium* es un talento natural que puede definir por completo al individuo como un conjunto de cualidades forjadoras de lo que llamaríamos hoy un carácter (el caso de este *ingenium* “peracutum”) o que, por el contrario, define sólo un aspecto de este carácter, como sucede en este juego de paralelos donde el “ingenio velox” hace par con un “eloquio dulcis”, definiendo particularmente la cualidades elocutivas del sujeto.

No serán éstos, por supuesto, los únicos significados del concepto. Como sucede en Dante⁹ y en otros autores, tanto antiguos como renacentistas,¹⁰ el papel del *ingenium* en el proceso de percepción y apropiación reflexiva de una realidad resulta determinante, con lo que este “talento natural” cobra rápidamente la forma de una facultad intelectual de la mayor relevancia dentro del proceso cognitivo. En una carta a Filippo di Vitry sobre el exilio, el “altum ingenium” (notable ingenio) de este mismo se presenta como un paralelo de su “ardens noscendi cupiditas” (deseo apasionado por el conocimiento; IX, 13, 20) y al referirse a los nobles efectos de la elocuencia y la música en los animales, el *ingenium* representará un papel determinante como puerta de acceso a las artes; así, dirá Petrarca que “nullum est tam asperum ingenium” (ningún ingenio es tan áspero) que no se ablande con el dulzor de las costumbres y de las palabras (III, 22, 1). De ahí que, a menudo, el *ingenium* se perciba como una herramienta indispensable para los estudios y para la percepción artística.

⁷ Francesco Petrarca, *Le Familiari*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi (Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca, x-xiii). En lo sucesivo, cito en el texto, por número de libro, carta y párrafo, según esta edición.

⁸ “el ingenio es una cierta fuerza naturalmente presente en el ánimo, que vale por sí misma”, *Patrología Latina*, 176, 771, 28.

⁹ Mario Trovato, *op. cit.*, pp. 258-261.

¹⁰ Véase Karen A. Hodges, “Unfolding Sophistic and Humanist Practice through Ingenium”.

En la epístola dirigida a su hermano, donde Petrarca interpreta una de sus églogas, junto a la “Fons qui canenti plaudit” (fuente que alienta al que canta), bajo cuya máscara poética se representa un “studiosorum chorus” (coro de varones estudiosos) se encuentran las ninfas, deesas de la fuente que habrán de interpretarse como “divina studiosorum hominum ingenia” (los inspirados ingenios de varones estudiosos, x, 4, 28) y, líneas más adelante, Apolo se presentará como “ingenii deus” (dios del ingenio) e inmediatamente como dios no sólo del ingenio, sino también de la sabiduría (“deum [...] ingenii ac sapientie”), paralelo literario en la égloga de Jesucristo (“Iesum Cristum accipio” apunta Petrarca), pues “apud theologos”, “inter attributa personarum summe et individue Trinitatis sapientia Filio attribuitur et ipse sapientia Patris est” (para los teólogos, entre los atributos de la Trinidad, en conjunto e individualmente, la sabiduría se atribuye al Hijo, y Él a su vez es la sapiencia del Padre; x, 4, 30). En otra carta a Boccaccio, describe a Giacomo da Carrara como “amantissimus studiorum et ingeniorum cultor existimatorque iustissimus” (gran amante de los estudios y protector de los ingenios y el crítico más justo, xi, 2, 5), poniendo en la balanza el amor a los estudios, el cultivo del ingenio y el ejercicio activo de la crítica.

En otra breve pero elocuente misiva a Matteo da Como sobre la licitud de la codicia del conocimiento, apunta que se complace y entusiasma cada vez que topa con el deseo por aprender de los hombres de letras (“literatum virum discendi cupidum”; xvii, 8, 1) y luego de recordar el ejemplo de Solón, quien murió disertando entre sus discípulos y amigos tal como había envejecido, exclamará: “O nobilium ingeniosorum generosa cupiditas!” (xvii, 8, 8). En su carta “De inventione et ingenio”, refiriéndose a la máxima quintiliana del “dictum breve sed utile [...] et memorabile” (I, 8, 13), afirma Petrarca que “nempe adiuvandum studio ingenium est et meditationibus sublevandum, sed minime cogendum quo non possit ascendere” (I, 8, 12): ciertamente, el ingenio debe contribuir al estudio e incitar a la meditación, evitando remontarse hasta lo que resulta inalcanzable.

A pesar de ser una facultad intelectual innata, el *ingenium* raramente se percibe como un don universal. Con pocas excepciones, su presencia en los *Familiarium rerum libri* responde siempre a diferencias geográficas, idiosincrásicas e, incluso dentro de un mismo individuo, a diferencias en distintas edades de su vida. Escribiendo reflexivamente sobre la variedad de costumbres y opiniones (“morum ac iudiciorum varietas quanta sit”), señala Petrarca a su interlocutor la variedad de costumbres que se dan cita en los márgenes del Mediterráneo, a pesar de ser el mismo mar: “unum mare est nobis, sed non unum litus, non unus animus, non unum ingenium, non unus denique seu vivendi seu loquendi mos” (tenemos un mismo mar, pero no una misma orilla, ni un mismo ánimo, ni un solo ingenio y, finalmente, ni un sólo modo de vivir o hablar, ix, 12, 3).

En otra epístola a su hermano Gerardo, deja clara la variada riqueza de ingenios que pueden colaborar en una misma actividad como la del arte o el estudio, pues siempre hace falta un ingenio plebeyo que aliste las herramientas del ingenio noble (“plebei suum opus ingenii est preparare quod nobile consumet ingenium”, xviii, 5, 4): el arquitecto no dispone la cal, el comandante no afila la espada, el

capitán no desbasta los remos, no busca y corta su tabla de pintar Apeles, su marfil Policleto, ni su mármol Phidias (xviii, 5, 4); son otros los talentos que se aprovechan en auxilio de un talento más noble, como ejemplifica también Petrarca con la factura de libros: “sic apud nos alii membranas radunt, alii libros scribunt, alii corrigunt, alii ut vulgari verbo utar, illuminant, alii ligant et superficiem cumunt; generosum ingenium altius aspirat, humiliora pretervolans” (así que unos rasuran por nosotros los pergaminos, unos escriben los libros, otros corrigen, otros, para usar un verbo popular, los iluminan, unos ligan y alisan las cubiertas; el ingenio se remonta hacia las alturas y sobrevuela terrenos más humildes, xviii, 5, 5).

Este rico surtido de talentos tendrá su paralelo en los estudios, lo que termina de comprobar la estrecha relación entre facultad natural y facultad intelectual que colabora en el aprendizaje de los saberes: si todos fuesen Platones, Homeros, Cicerones o Virgилios, “quis erit arator, quis mercator, architectus, faber, sutor, caupo, sine quibus magna ingenia esurient tectoque ciboque carentia ab ipsa nobilium studiorum altitudine distraherentur?” (xx, 4, 5); bien claro es que sin los agricultores, los mercaderes, los arquitectos, los zapateros, los taberneros y tantos otros despreocupados de la filosofía, los “magna ingenia”, necesitados de techo y alimento, habrían de abandonar la sublime elevación de los más nobles estudios. Los estudios, como el *ingenium*, tampoco pueden limitarse a una fórmula universal, pues “alioquin omnes homines unum studium haberent, quoniam in rebus omnibus unum excellere est necesse” (por lo demás, de compartir todos los hombres el mismo afán por el estudio, pues en todas las cosas sólo uno podrá alcanzar la excelencia, xx, 4, 4). La cuna misma no es capaz de igualar ni garantizar el *ingenium* de un hombre, como puede deducirse de su carta “De principibus literatis” dirigida a Luchino Visconti, donde Petrarca se refiere a los reyes que no aprecian las letras como última garantía de una fama perdurable, y recuerda, por el contrario, al Caio Mario (156-86 a. C.) de los *Tusculanarum disputationum libri* (ii, xxii, 53) que, aunque como “rusticanus vir” (hombre rudo) llegara tarde al estudio de las letras, “literatos tamen homines amabat, precipue poetas, quorum speraret ingenio suarum rerum gestarum gloriam celebrari posse” (sin embargo quería a los literatos, especialmente a los poetas, cuyo ingenio esperaba que pudiera celebrar la gloria de sus hazañas, vii, 15, 9).

El ingenio ni es el mismo en todos, ni puede mantenerse idéntico a sí mismo con el paso de los años, acompañando a su dueño hasta la muerte. Como previene Petrarca en la epístola “De inventione et ingenio” dirigida a Tommaso da Messina, dos son los terrores que pueden sofocar a los nobles ingenios: la lujuria y los juicios del vulgo (“duobus his precipue nobilia multorum suffocantur ingenia: libidinum consuetudine et opinionum perversitate vulgarium”; i, 8, 22). El uso del verbo “suffocantur” no resulta, sin duda, falto de intención: con él, la representación del ingenio gana en patetismo al compararlo con una débil llama que cualquier viento puede sofocar. Lo que parecería una facultad inalienable, un talento innato, se convierte en un bien percedero.

El *ingenium*, distinto en cada uno, no sólo está ligado para Petrarca a los estudios y a los saberes, como en estos casos, sino que también se relaciona con la capacidad creadora y lo que podríamos llamar el talento individual, expresado es-

pecialmente por la elocuencia y las artes literarias. Ello explica que, en la conocida interpretación de su propia égloga, Petrarca identifique las “fontes sonantes” (fuentes cantarinas) con “literati et eloquentes homines” (hombres letrados y elocuentes) de los que manan con deleitable melodía ríos de ingenio y arroyuelos doctrinales (“quorum ex ingenii scatebris disciplinarum rivuli prodeunt cum sonitu quodam delectabili”, x, 4, 23) o que ahí mismo se identifique al “pastor generoso” con Homero, pues “quid enim vel lingua vel ingenio generosius Homeri?” (¿quién, de hecho, más generoso en lengua e ingenio que Homero?; x, 4, 26).

Quizá su planteamiento más acabado y original al respecto sea la epístola “De inventione et ingenio” dirigida a Tommaso da Messina (I, 8) donde, por medio de ese ejemplo que alcanzó prontamente la fama —la comparación del intelectual cristiano con un enjambre de abejas—, explica Petrarca sus ideas sobre el provecho que debe encontrarse en las obras antiguas, estudiadas con una equilibrada mezcla de la *inventio* retórica (la capacidad para encontrar los lugares comunes más convenientes en los autores antiguos) y el *ingenium*, la capacidad transformativa para expresarlos y convertirlos en los “ingenii messes”, las cosechas de ingenio (I, 8, 18) que tanto habrá de celebrar. Aquí, propone que en la *inventio* retórica ha de imitarse a las abejas, que no devuelven las flores tal y como las encuentran, sino que al mezclarlas entregan un producto más acabado de ceras y mieles magníficas (“apes in inventionibus imitandas, que flores, non cuales acceperint, referunt, sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt”; I, 8, 2). La labor del escritor cristiano se percibe como un recoger flores de un campo inmenso y bien abonado en el que los resultados son distintos al producto que les dio origen mediante la acción transformadora del *ingenium*, ofreciendo las sentencias de los antiguos “como imitadores de las abejas [...] con nuestras propias palabras aunque sean las de otros hombres; no la manera de escribir de éste o aquél, sino un estilo nuestro que sea una amalgama de muchos otros” (“elegantioris esse solertie, ut, apium imitatores, nostris verbis quamvis aliorum hominum sententias proferamus. Rursus nec huius stilum aut illius, sed unum nostrum conflatum ex pluribus habeamus”, I, 8, 4-5).

Estas ideas sobre la mejor manera de apropiarse del rico acervo clásico que lo precedía sirvieron para insistir en la doble vertiente que llevaba al conocimiento: una ardua pesquisa que sólo la capacidad transformadora del individuo podía hacer suya; de ahí la recomendación de detenerse en los prados y en los campos con las flores más variadas (“in pratis et per rura multorum floribus variis insidamus”, I, 8, 18) y de perseguir sin descanso los libros de los hombres doctos, de los que han de elegirse las sentencias más hermosas y más agradables (“perscrutemur doctorum hominum libros, ex quibus sententias florentissimas ac suavissimas eligentes”, *id.*).

Resulta difícil, sin duda, desligar en esta epístola dos términos que parecen complementarios desde el título: la *inventio* ligada al estudio y el *ingenium*. Los fuertes vínculos que podemos percibir a simple vista no son casuales: aunque se acepta que el *ingenium* puede en ocasiones estar ausente del individuo —si falta el ingenio (“cui igitur ingenium deest”), escribirá Petrarca, no falta la ecuanimidad ni la discreción de los estudios (“non desit equanimitas; cui adest, adsit et moderatrix rerum omnium discretio”, I, 8, 11)—, los casos en los que el solo *ingenium* basta para

llegar a la realización intelectual plena son excepcionales. “Más dichoso aquel –dice Petrarca– que no recoge flores diseminadas por todas partes según hacen las abejas”, sino que según el ejemplo de los gusanos de la seda que sin ningún auxilio externo producen la seda de sus propias vísceras,”por sí mismo mejor puede saber y hablar, con tal que su juicio sea grave y verdadero y adornada su expresión” (“felicius quidem, non apium more passim sparsa colligere, sed quorundam haud multo maiorum vermium exemplo, quorum ex visceribus sericum prodit, ex se ipso sapere potius et loqui, dummodo et sensus gravis ac verus et sermo esset ornatus”, I, 8, 5).

En Petrarca, por el contrario, el concepto de *ingenium* se encuentra mayoritariamente ligado al de *industria*, donde el talento natural exige el nutrimento de la búsqueda insaciable de conocimiento; no se trata solamente de un don, sino de una voluntad pujante tras el don. Este enorme peso del trabajo intelectual dentro de su concepción del *ingenium* lleva incluso a desacreditar el propio *ingenium*, como sugieren sus dudas, compartidas con Guido Sette, sobre un discípulo común del que Petrarca espera un futuro buen hombre, puesto que ahora sabe ya que es ingenioso, cerrando la idea con un reflexivo y personal “sed quo ingenium si studium desit?” (XIX, 17, 9), ¿a qué sirve el ingenio sin estudio? Basta, sin embargo, con que sea un hombre de bien, pues mucho gana quien muere siendo bueno (“sufficit autem bonum fieri; non frustra nascitur qui bonus moritur”, XIX, 17, 9). Este “quo ingenium si studium desit?” representa una formulación sintética de las muchas que acompañan la reflexión petrarquista sobre el peso de la *industria* en el ejercicio del *ingenium* y de la virtud. Así, escribe al emperador Carlos VI de Luxemburgo que “qui laborem fugit, fugit et gloriam et virtutem, ad quas nunquam nisi arduo et laborioso calle petingitur” (quien huye al esfuerzo, huye también de la gloria y la virtud a las que nunca se llega sino por un camino difícil y cansado, X, 1, 12).

Esta valoración de la *industria* personal por encima de los talentos naturales tiene su paralelo y su explicación en dos principios éticos fundamentales del cristianismo: el otorgamiento de los dones naturales es un bien divino, pero sólo por el uso del libre albedrío se llega a la realización plena de estos talentos. En otra carta a Gerardo, su hermano, refiriéndose a la vanidad de la fama pública, escribirá que aunque su fama crece con tantos trabajos, piensa que nada de esto procede del auxilio de las letras o que es obra del ingenio, sino que todo ha de ser un regalo de Dios (“ego sensim multisque laboribus assurgo, credo ut intelligi detur nullum hic adminiculum literarum, nullum opus ingenii, sed totum Dei munus esse”, X, 3, 17), igual que a Dios deben los dos hermanos el alma, la vida, el intelecto, el hambre de bondad y la libertad del arbitrio, pues todo lo que es santo, religioso, pío o excelente en la naturaleza humana proviene de Él (“Deus animam, Deus vitam, Deus intellectum, Deus appetitum boni, Deus arbitrii libertatem dedit; quicquid sanctum, quicquid religiosum, quicquid pium, quicquid excelens humana natura, totum ab Illo est”, X, 5, 3). Siendo los dones naturales un bien divino, la sola forma de acrecentarlos viene acompañada de una voluntad personal, aguijoneada por el libre albedrío del horizonte cristiano.

La originalidad del pensamiento petrarquista sale a relucir mejor si comparamos las ideas expuestas con las del código que encontraría en 1333, en Lieja, un to-

davía joven Petrarca, y que se dio inmediatamente a la tarea de copiar. Dicho códice contenía una de las pocas copias antiguas del *Pro Archia* ciceroniano al que el propio Petrarca alabaría dieciocho años más tarde al considerarlo “un discurso lleno de admirables elogios a los poetas”.¹¹ Si comparamos algunos pasajes del *Pro Archia* con el pensamiento petrarquesco expresado en los *Familiarium rerum libri*, podremos valorar más correctamente la manera en la que procede nuestro autor. Arquías, desde que se consagra “ad scribendi studium” (al estudio de las letras) en Antioquía, ciudad copiosa y abundante “eruditissimis hominibus liberalissimisque studiis” (en los varones que mejor y más sabían de los estudios liberales), rápidamente empezó a aventajar a todos con la “ingenii gloria” (gloria del ingenio) (*Pro Archia*, III, 4). Párrafos después, afirmará Cicerón que más frecuentemente ha valido la naturaleza sin doctrina, que la doctrina sin naturaleza (“naturam sine doctrina quam sine natura valuissent doctrinam”, VII, 15), hasta llegar a afirmar que mientras los estudios constan de doctrina, preceptos y arte, el poeta vale por sí mismo, excitado por las fuerzas de su propio interior y como inspirado por algún espíritu (“ceterarum rerum studia et doctrina et praeceptis et arte constare, poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflari”, VIII, 18). Una interpretación cristiana de la inspiración no podía librarse únicamente al misterio del talento natural y dejar fuera, como hace Cicerón, otros valores tan importantes como el de la voluntad, cauce y dirección de este talento. Aunque es bien cierto que el mayor provecho que obtendría Petrarca de este discurso parece orientado hacia un programa más ambicioso –nada más ni nada menos que el de un incipiente humanismo político que cobraría forma muy pronto¹²–, no hay que perder de vista otros frutos que vendrían a madurar años después, como éste relativo al *ingenium*.

El mal sabor de boca de esta lectura de juventud quizá se fue aderezando con los años y más lecturas, hasta desembocar en el par *ingenium et industria*. En el *De inuentione*, por ejemplo, refiriéndose a los lugares comunes por los que pueden identificarse los hombres, Cicerón hablará de “nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes” (nombre, condición, forma de vida, fortuna, hábito, inclinación, estudios, consejos, hechos, casos, discursos) (I, 24, 34), pero no de *ingenium*. Como compensación, define el *habitum* como un constante y absoluto perfeccionamiento del alma o del cuerpo en cualquier cosa, como la percepción de una virtud, de algún arte o de cualquier ciencia, así como algún mérito físico, no dados por la naturaleza, sino alcanzados con estudio e industria (“non natura datam, sed studio et industria partam”, I, 24, 36). La idea de juntar “estudio e industria” pudo arraigar naturalmente en un espíritu inquieto y laborioso

¹¹ Michael D. Reeve, “La erudición clásica”, pp. 42-43.

¹² Como señala Jerry Brotton, el programa del humanismo petrarquista viene sin duda encaminado por una lectura cuidadosa del *Pro Archia*, donde Petrarca encontraría “la unificación de la búsqueda filosófica de la verdad individual, y la más pragmática capacidad de desenvolverse adecuadamente en la sociedad mediante el uso de la retórica y la persuasión” (*El bazar del Renacimiento*, pp. 73-74), ilustrando una “nueva forma de pensar cómo el individuo culto conjugaba la vertiente filosófica y contemplativa de la vida con su dimensión más activa y pública” (*ibid.*, p. 73).

como el de Petrarca, sin necesidad de llegar hasta las fuentes clásicas: alguien como él sabría que el *ingenium* era una parte mínima de las virtudes del hombre, que sin trabajo arduo terminaría por atrofiarse o perderse.

El uso del concepto, al margen de su origen, resulta suficientemente interesante de por sí como para continuar por este camino. Parece claro que la Edad Media tiene todavía mucho que decir al respecto del *ingenium* como un principio estético de percepción y transformación, ya de la vida diaria, ya del arte. Fue clave para Petrarca en sus ideas a propósito de la formación de un talento artístico individual y quizá también debería serlo para nosotros.

Bibliografía

- BROTTOM, Jerry, *El bazar del Renacimiento, sobre la influencia de oriente en la cultura occidental*, trad. Carme Castells. Barcelona, Paidós, 2003.
- FERNÁNDEZ-CORUGEDO, Víctor, *El ingenio desde los Presocráticos hasta Gracián*. Stockholm, Institutionen för Spanska och Portugisiska, 1998.
- FERNÁNDEZ-CORUGEDO, Víctor, *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián*. München, 1985 (*El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*. Barcelona, 1993).
- GÓMEZ INIGUEZ, Consolación, Mariano CHÓLIZ MONTAÑÉS y A. FERRAGUD, “El ingenio: las obras de Ignacio Rodríguez de San José y Huarte de San Juan”, *Revista de Historia de la Psicología*, 22, 2001, pp. 340-353.
- HODGES, Karen A., “Unfolding Sophistic and Humanist Practice through Ingenium”, *Rhetoric Review*, 15, 1996, pp. 86-92.
- PETRARCA, Francesco, *Le Familiari*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi, ristampa anastatica dell’edizione Sansoni del 1968, 4 vols. Firenze, Le Lettere, 1997 (Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca, X-XIII).
- QUINTANA FERNÁNDEZ, J., “Los orígenes de la ‘Tradición española del ingenio’”, *Revista de Historia de la Psicología*, 22, 2001, pp. 505-516.
- REEVE, Michael D., “La erudición clásica”, en Jill KRAYE, ed., *Introducción al humanismo renacentista*, ed. española a cargo de Carlos Clavería, trad. Lluís Cabré. Madrid, Cambridge University Press, 1998, pp. 41-72.
- RINGLER, William, “*Poeta Nascitur Non Fit: Some Notes on the History of an Aphorism*”, *Journal of the History of Ideas*, 2, 1941, pp. 497-504.
- ROSES LOZANO, Joaquín, “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”, *Criticón*, 49, 1990, pp. 31-49.
- SERÉS, Guillermo, “El ingenio de Huarte y el de Gracián: fundamentos teóricos”, *Ínsula*, 655-656, 2001, pp. 51-53.
- TROVATO, Mario, “The Semantic Value of ‘Ingegno’ and Dante’s Ulysses in the Light of the ‘Metalogicon’”, *Modern Philology*, 84, 1987, pp. 258-266.

Del héroe en el *Africa*

ANA MARÍA MORALES
Universidad Nacional Autónoma de México

Petrarca, autor del *Canzoniere*; Petrarca, amante amorador de Laura; Petrarca, lírico incomparable que toca los más profundos sentimientos amorosos y fue capaz de conquistar la inmortalidad a fuerza de miradas y de deseos: ¿para qué necesitaba un poeta como éste meterse en los rígidos caminos de la épica virgiliana si, según algunos, desde que Cristo nació no se ha escrito una epopeya latina que valga la pena? Es un misterio interesante, porque un Petrarca épico no es lo que podría esperarse.

La crítica parece llegar a un consenso en cuanto a que se trató de una decisión poco afortunada. En las ocasiones –minoritarias dentro del enorme conjunto de estudios petrarquistas– en que se menciona el *Africa* y se le reconocen méritos, por lo general se rescatan los fragmentos líricos y se destaca, por ejemplo, la pasión de Masinisa por Sofonisba –arguyendo que la pintura de sentimientos es exquisita porque recaía en el campo de la propia experiencia amorosa del poeta–; o bien, se ensalzan algunos acentos de desolado pesimismo (como los del episodio de Magone muriendo), que al parecer encuentran verificación en un testimonio real del espíritu de Petrarca o en ciertas expresiones de común exaltación de la civilización y de la grandeza romana. Mas en estas expresiones, que parecieran más propias de las canciones, la valoración recae en cada feliz descripción del paisaje marino o terrestre; nunca, o casi nunca, en la dimensión de héroe de un poema heroico o en espíritu épico de un poema épico.

Tal vez es cierto: ¿para qué necesitaba un extraordinario lírico someterse a los pesados caminos del hexámetro latino en un poema épico? La respuesta que se ha dado tiende a ser la misma desde hace algún tiempo: “pretendiendo resucitar el clasicismo, intentó una epopeya al estilo virgiliano, *Africa*, poema inacabado en memoria de Escipión el Africano”.¹ Y es este humanismo renacentista, del que Petrarca se hace no sólo iniciador sino padre, el que justifica una obra poco acorde con su sensibilidad. Así, en el camino de salvaguardar el estatus clásico de la obra y los afanes humanistas de autor, hay ocasiones en que se recurre a marcar su modernidad y humanismo recalcando las diferencias de su *Africa* con la tradición épica italiana, en la que, a pesar de considerarse heredera de la gran épica latina, imperaban la temática de materia carolingia y el desenfado aventuroso de la de Bretaña.²

¹ Frase que se repite con variantes innumerables historias, recuentos y biografías del autor.

² Los *Orlandos* de Boyardo y Ariosto son una buena muestra de cómo la temática carolingia se empezó a narrar a la manera de la materia de Bretaña y la fusión dio lugar a una compleja estructura que debe mucho a la técnica del entrelazamiento, que es completamente dispar de los ideales clásicos de mesura y estructuras lineales y pendientes de un sólo asunto narrado.

Y puede ser cierto, hay algo que resulta evidente: el clasicismo del *Africa* no se refleja sólo en la elección de un tema de la historia romana —preferida por encima de un tema carolingio o un asunto caballeresco—, también se puede ver en la estructura de poema. Muchas veces se destaca que mientras que el *Orlando furioso* está construido sobre la caótica técnica del entrelazamiento típica de los romances artúricos, el *Africa* se apega a la recta disposición de la *Eneida*. De hecho, las certezas del carácter inacabado del poema se sustentan sobre todo en el hecho de que consta de sólo nueve cantos y la necesidad de asumir que la laguna que hay entre los iv y v abarque tres cantos completos para que, una vez completado, pudiera tener la misma extensión de la *Eneida*. Sin embargo, usar el *Africa* únicamente para marcar distancias entre el afán moderno por regresar a los clásicos —no obstante que las dos materias caballerescas que gozaban de prestigio demostrado en ese momento y estaban avaladas por miles de ejemplos eran la artúrica y la carolingia—, si destaca a Petrarca como el primer humanista, no dice nada sobre el poema y, de hecho, contribuye a presentar al Aretino como un poeta épico muy poco apreciado.

Pero es cierto, el humanismo y, sobre todo, la devoción casi religiosa por Virgilio, pueden ser las razones para entender que cuando Petrarca desea cimentarse en el género épico (la más alta empresa que pueda ocupar a un poeta) rehuya algunas de las materias narrativas medievales (por más que Bodel incluyera la “Materia de Roma” en su recuento, y que Petrarca haya conocido la *Historia destructionis Troiae*, de Guido da Colonna, basada en el *Roman de Troie* de Benoit de Sant Maure³), eluda los temas, el verso, el idioma y la estructura de esas obras y escriba en hexámetros latinos el *Africa*. Y para que siga el ejemplo de la *Eneida* con tanta pasión, que algunos críticos la hayan calificado de imitación servil y se la hayan reprochado. Tal vez no era el camino correcto, pues poco más de un siglo más tarde Ariosto hizo una gran fusión de materias en su *Orlando*, y creó las bases necesarias para ese nuevo género que es la epopeya renacentista en *ottava rima* (y a Ariosto sí que se le recuerda como poeta épico), pero no parece razón suficiente para no atender a las razones que el *Africa* tiene que expresar sobre motivos y proyectos de Petrarca.

Uno de ellos es el carácter marcadamente íntimo que tiene la construcción de un héroe, y que dice mucho no sólo de Petrarca, sino del mundo en que estaba viviendo y de los anhelos más profundos que un poeta puede tener; y se relaciona con la elección de su personaje principal y del vehículo en que nos es transmitido.⁴

No puede soslayarse que la elección de un héroe, que es una cuestión importante para toda obra, es fundamental para un poema épico. Así, ¿qué hay de Escipión el Africano, defensor de Roma y vencedor de Aníbal? La mayor parte de las veces uno elige libremente a sus héroes y generalmente lo hace en medio de la excitación

³ Para una revisión somera sobre la evolución, temas y estructuras de las materias narrativas medievales, me permito referir a mi artículo: “Entre la Historia y la ficción. Las materias narrativas medievales”.

⁴ En otro lugar he mencionado que en buena medida el héroe es la encarnación de los ideales de un grupo humano, en ocasiones de toda una nación que le pone nombre a sus aspiraciones en el afán de conquistar algo de inmortalidad para sus sueños. Véase: “El mito del espíritu heroico. Un acercamiento a la persistencia de los héroes”, pp. 63-78.

y del ardor emocional, muchas veces obligado por un momento especial en la vida de cada cual. En esa fecha tópica que es para Petrarca el Viernes Santo (esta vez el de 1333) el poeta reconoce, mientras pasea, que hay un anhelo que palpita en su corazón: “he andado errante y me embarga un fuerte deseo de escribir una épica en metro heroico tomando como mi tema a Escipión Africano el Grande quien me ha sido, por extraño que pueda parecer, muy querido en mi niñez”.⁵ Una semilla ya plantada, pero aún invernante.

Entre las discusiones sobre la fecha de inicio de composición del *Africa* el asunto parece acercarse cada vez más a 1338 –por más que los prudentes marquen un periodo que suele ir de 1338 a 1342–, y la razón es que en 1337 Petrarca visitó por primera vez Roma. Francisco Petrarca, que le escribió a Cicerón para contarle que encontró sus cartas y que aprovechaba el menor pretexto para hacer epístolas a cuanto conocido tenía para hablar sobre todo lo que lo emocionaba, quedó –creo que por única vez– epistolamente mudo durante un mes. La visión de la ciudad no sólo impactó su intelecto, sino que hizo una profunda mella en su ánimo y el poeta la consideró, cuando al fin pudo hablar, “la más inspiradora visión”. La más inspiradora visión siempre alienta anhelos escondidos y ambiciones muy profundas; al parecer (Festa, en su *Saggio sull’ “Africa” del Petrarca* así lo considera) la respuesta a Roma fue el empezar sus dos trabajos sobre héroes: el *Africa* y el *De viris illustribus*.

Podría resultar curioso pensar en esto: ¿porque la ciudad eterna obligó a Petrarca a pensar en los héroes? ¿Por qué la visión de Roma produjo el deseo de no sólo hablar de los romanos antiguos, sino de ser uno de ellos? Tal vez la respuesta a estas preguntas descansen en lo que cada uno de nosotros consideramos que es un héroe. Como dije en otra ocasión, “en el fondo todos sabemos que un héroe es aquel que es capaz de sacrificarse para que los demás sigamos viviendo, como si nuestro mundo se viera amenazado, o que emprende una batalla para que podamos vivir mejor, o solamente vivir”.⁶ Y en las razones que aporta un héroe también aparecen las que signan los anhelos más íntimos de cada uno.

El héroe es el arquetipo perfecto al que aspira el hombre como individuo y sociedad y es por ello que ocupa un lugar tan importante en su imaginario. Así, ¿es concebible imaginar un héroe sin un admirador? ¿Sin alguien que vibre profundamente cuando oye sus hazañas y reconozca hilos de su propia vida en el entramado de la suya? ¿Cuáles son –por ejemplo– las razones por las que alguien hace en su mente la distinción de quién es un héroe y quién sólo un dictador?

Cuando Petrarca se propone esa prueba máxima de un poeta que se sabe y precia de humanista, la hechura de un poema épico, elige como el héroe cantable a Escipión el Africano, el viejo, el vencedor de Zama, el vencedor de Aníbal, el salvador de Roma. “La más hermosa de las empresas”, el poema donde se mediría con Virgilio, debía ser emprendida con el asunto más limpio. Para algunos críticos es toda una

⁵ Citado de una de las epístolas del poeta por Robinson y Rolfe: *Petrarch: The First Modern Scholar and Man of Letters*, p. 70. La traducción en el cuerpo del trabajo es mía.

⁶ Ana María Morales, “El mito del espíritu heroico”, p. 77.

maravilla que la imagen de Escipión haya fascinado a Petrarca desde sus primeros años y se buscan las razones de esta afición en la tradición heroica conocida por el poeta y que otorgaba cierta fama al vencedor de Aníbal;⁷ pero, más allá de que el vencedor de Zama hubiera gozado de eminencia en la galería de héroes medievales durante la época en que vivió Petrarca (Dante, por ejemplo, —y ya sabemos de esa otra fascinación-odio entre Petrarca y el florentino— lo menciona frecuentemente), no es posible soslayar que para la tardía Edad Media —como para tantas otras épocas— el gran héroe romano fue y es Julio César, el controvertido conquistador de las Galias, tirano de Roma, pero fundador de una dinastía de señores del mundo; causante de una guerra civil, pero constructor de un imperio destinado a dominar el imaginario humano durante dos mil años. Un Julio César que, por ejemplo, en la *Farsalia* aparece dominado siempre por *spes e ira*, dos pasiones que casi le dan una actitud de osadía demoníaca y se puede adivinar como se encamina a las tinieblas. Ante esta figura de controversia, el modesto, y doméstico, sosegado, escrupuloso Escipión, que sólo sale a la guerra para defender a Roma pareciera ocultar su estatura mayúscula cuando se la compara con la ambición y preeminencia personal de César.

Pero para Petrarca, al parecer, no hubo duda alguna. César era indigno (por no decir inconveniente políticamente hablando) de ser considerado un héroe: había sido un dictador y un tirano. Casi como una declaración de principios, el poeta se decidió por Escipión, un héroe republicano, respetuoso para con el Senado y campeón de la libertad de su pueblo (el trasfondo de las pasadas luchas gibelinos-güelfos, el papado, el exilio de tantos virtuosos ciudadanos, la suerte de revolucionarios como Cola di Rienzo, acusado de pagano por sostener las ideas de la República Romana, son las notas de fondo de la sinfonía del Escipión de Petrarca). A estos ideales políticos y ideológicos que representa en Africano hay que sumar una consideración que atañe directamente a Petrarca, su formación y su tiempo: la vida privada de César no podría ser adaptada a ningún canon de héroe cristiano, en tanto que Escipión, también “formidable en la guerra” (*Africa*, libro I, v. 2), pero poco dado a demostrar pasiones demasiado humanas, siempre tuvo una reputación intachable como hombre casto y temperado, amante de la soledad y la discreción, y —muy importante para Petrarca— por un celo piadoso que nunca fue puesto en duda y que incluso le granjeó la fama de divino.⁸ Una auténtica “Flor antigua de virtudes y armas”, como lo definió el poeta en el cancionero,⁹ que hubiera merecido ser cantado por Virgilio y Homero (en ese orden, porque después de todo era Petrarca el que lo disponía), pero que sólo lo tenía a él, a un poeta que en un momento pudo no sólo sentir admiración por su héroe, sino una afinidad más que casual.

⁷ Por ejemplo, Thomas G. Begin y Alice S. Wilson, editores y traductores del *Africa* al inglés, dicen en su introducción al poema: “That the name and image of Scipion had fascinated Petrarch from his earliest years is hardly a matter for wonder” (p. x).

⁸ Tito Livio en la semblanza que hace del Africano menciona que además de ser muy hábil haciendo legítimas sus acciones refiriéndose a visiones nocturnas y oráculos, Escipión, “desde que vistió la toga viril, su primera acción de todos los días, tanto pública como privada, era dirigirse al Capitolio y una vez dentro del templo sentarse y pasar un rato allí retirado, ordinariamente a solas” libro xxvi, 19 (pp. 42-43).

Como también lo recuerda el poeta en el *Cancionero* (son. 187), cuando Alejandro, el gran Alejandro, héroe y parangón de héroes, llegó frente a la tumba de Aquiles dejó en claro cuál era la mayor diferencia entre el mirmidón y él: Homero. Aquiles, el de los pies alados, era un afortunado porque no sólo su brazo invencible le había ganado un lugar entre los inmortales, también había tenido la suerte de que un poeta de la talla de Homero hubiera cantado su cólera. ¿No era entonces evidente que Escipión había corrido con la misma suerte terrible del macedonio? ¿Dónde estaba la canción que remontaría su gloria hasta la inmortalidad y colocaría su figura en los selectos pasillos de la épica?¹⁰ Y, pregunta desde luego pertinente, ¿dónde estaba el poeta que se colocaría junto a él en esa inmortalidad compartida por héroe y cantor en el gran poema heroico?

Del particular interés de Petrarca por Escipión el Africano puede dar fe el hecho de que aparece como una de las figuras más detalladamente tratadas en *De viris illustribus* y el que, al parecer, estaba destinado a ser la figura central y clímax en su catálogo de héroes.¹¹ Igualmente, aparece mencionado en el *Cancionero*, los *Triunfos* y el *De ocio religiosorum*. El hecho de que tan renombrado héroe “careciera de canción”, como lo declaró en su *Bucolicum carmen* (I, 120) era una cuestión para ser deplorada, pero también era una oportunidad única, no despreciable: que hubiera un tema semejante buscando a un bardo inspirado que lo llevara a buen término, era también, una oportunidad suficiente como para elevar a héroe y poeta a la inmortalidad. A estas consideraciones hay que añadir que con la elección de una figura de las guerras púnicas Petrarca no sólo se insertaba en la gloria de Escipión el Africano, se paraba directamente en la huellas dejadas por Virgilio que había sido otro cantor de Roma frente a los cartagineses. Y, ¿por qué no? después de todo, si Virgilio había narrado la pira de Dido y el abandono de Eneas en busca de las tierras latinas, las piras de Zama eran el final de esa misma historia empezada en la *Eneida*.

Así, la elección del asunto y del héroe parece fácil. A esto hay que sumar otro detalle importante: Petrarca contaba a favor de Escipión la fama de Aníbal y el terror que provocó en Roma.¹² Sabemos que es en momentos de crisis cuando surgen los héroes. Desde la perspectiva romana, una de las peores crisis fue la llegada del cartaginés que se presentó a la puerta de Roma con 20 mil veteranos, 10 mil jinetes y 30 elefantes para reclamar la supremacía mediterránea. Según Tito Livio el pueblo aterrizado puso especial atención en prodigios en los que se leía los desesperado del momento: niños de meses que hablaron, bueyes que se suicidaron, el cielo lleno de

⁹ Petrarca en el son. 186 del *Cancionero* compara, en este faltar de un cantor de la talla de Homero, a Escipión con Laura: “Aquella flor antigua de virtudes y armas / ¡qué similar estrella tuvo con esta / nueva flor de honestidad y de belleza!” (vv. 9-11).

¹⁰ Hay que recordar que Petrarca nunca llegó a conocer, ni siquiera a saber de su existencia, los *Punica* de Italo Sículo (26-101 d. C.) que se descubrió 40 años después de su muerte y que creía que su único predecesor era Ennio, en cuyos pocos fragmentos sobrevivientes de los *Anales*, impera la aspereza y no se rinde debido culto a Escipión.

¹¹ Véase Aldo Bernardo, *Petrarch, Scipio and the “Africa”: The Birth of Humanism’s Dream*, p. 11.

¹² No es un proceso extraño a la épica. Uno similar es el opera en la *Iliada*, donde mucha de la fama de Héctor es recogida por Aquiles tras dar muerte a troyano que hasta ese momento había dominado no sólo la guerra, sino la narración.

imágenes de navíos, templos alcanzados por un rayo.¹³ Los romanos temerosamente buscaron la causa en la llegada de Aníbal, ofrecieron sacrificios a los dioses —entre ellos un gallo y una gala—, se buscó con ofrendas la pacificación de Marte.

La desesperación de Roma es el mejor pretexto para reconocer la legitimidad de los esfuerzos de Escipión. No se puede hallar causa más justa para un héroe que defender a su pueblo de un conquistador que amenaza sus propias puertas. Aníbal, otra flor incuestionable del campo de las batallas antiguas, con fama de invencible, pero también de poco pío y de cruel, había llegado a Roma y no parecía que nada lo pudiera detener. En este contexto histórico Escipión, que no tiene a su favor sino su nombre familiar, empezará a repuntar. Plutarco, Valerio Máximo, Marco Antonio Sabellico y Tito Livio mencionan que Publio Cornelio Escipión, el Africano, fue hijo de Publio Cornelio Escipión y hermano de Lucio Escipión, el Asiático. Mencionan que tenía fama, y que gustaba de cuidarla, de tener origen divino, concretamente, a la manera Alejandro, de ser hijo de Júpiter.¹⁴ Y también añaden a su retrato la fama de casto. Había sido un superviviente de la desastrosa batalla de Cannas —donde salvó a su padre de la muerte— y, cuando nadie parecía capaz de detener a los cartagineses, fue enviado primero a España y después a África donde terminó derrotando a Aníbal.

La tendencia y capacidad de resaltar sus virtudes por medio de los prodigios está claramente enunciada en el famoso *Sueño de Escipión*, atribuido a Cicerón, que da cuenta de una profecía donde el joven recibe de su padre no sólo la encomienda de salvar la patria romana, sino la visión de una Roma señora del Mediterráneo. De hecho, es así como el *Africa* inicia el canto de sus hazañas: con el prodigio que legitima y justifica sus acciones y que lo coloca, como el mejor de los héroes épicos, en el centro de devenires que no sólo competen a actos políticos e históricos, sino a la coherencia del mundo como puede observarse desde el futuro de una profecía. De la profecía que Petrarca mil quinientos años después constataba como verdad y que leía como destino de otra Roma que enfrentaba los mismos problemas de la tiranía y la guerra y que esperaba la llegada del guerrero perfecto que tras pacificar la patria se retirara a vivir humildemente. Si es cierto que Roberto de Anjou, el rey de Nápoles receptor primero de la obra, vio en el *Africa* los motivos suficientes para coronar a Petrarca con el laurel del gran poeta, también hay que reconocer que dedicar esta obra al rey no sólo hace del *Africa* el poema de la victoria de Roma sobre el Mediterráneo, sino que refuerza las ideas nacionalistas y estimula las hazañas.¹⁵ Y éstas también son las características de un gran poema épico, construir una identidad y un modelo desde donde las generaciones futuras puedan encontrar aliento para sus hazañas.

Refiriéndose al héroe épico griego, al de la *Iliada*, Jaeger constata que el heroísmo puede ser equivalente a la *areté*, suma de las mejores cualidades de un

¹³ Tito Livio, *op. cit.* libro XXI, 62 (pp. 101-102) y libro XXII, 55 (p. 195).

¹⁴ Tito Livio, por ejemplo, menciona que corrían habladurías acerca de que “había sido engendrado en el concubito con una enorme serpiente y que la prodigiosa aparición había sido vista varias veces en la habitación de su madre, deslizándose y desapareciendo de repente de la vista cuando llegaba gente”, libro XXVI, 19 (p. 43).

¹⁵ Ésta es al menos la opinión de Nicola Festa. Véanse, en *op. cit.*, las páginas 117 y ss.

hombre: nobleza, fuerza, destreza y valor. A este ideal viril y guerrero, la épica culta de Virgilio sumará la moral política y el sacrificio de los intereses personales al bien común y, más tarde, la literatura caballerescas del medioevo, la cortesía y una nueva ética seudo religiosa que pondrá coto a la fuerza para adaptarla a ideales sublimados. Porque todo héroe no sólo es fuerte y valiente; es también dueño de una moral férrea que lo obliga a no usar sus cualidades de manera equivocada, de un código de comportamiento que lo separa de las figuras antagónicas, caracterizadas por la intemperancia de los apetitos que impide considerar en ellos incluso los rasgos de fortaleza y valor como virtudes. De una moral que casi siempre refleja un mundo en crisis en el cual justamente ese código es ya una aspiración ideal que no se cumple en la realidad surge un héroe. Es por ello que, en muchas ocasiones, el héroe no es el conquistador, sino el defensor, el mantenedor, y su lucha se torna trágica y muchas veces menos reconocida que la del que anexa ciudades. Escipión en el *Africa* se presenta como un fusión de ambos tipos de héroe. Es defensor de Roma ofendida por Cartago, defensor contra Aníbal, el invasor que sobre sus elefantes se cernía sobre una indefensa Roma que ya se adivinaba consumida por las llamas y entregada a los esclavistas; pero también fue un héroe conquistador que cruzó el mar para hacer la guerra frente a la ciudad rival e inflingir un golpe tal al ejército enemigo que nada hubo que discutir sobre los términos de la rendición. Y aún así, con la victoria incuestionable en las manos, fue tan magnánimo como Alejandro con Darío o Poro, y perdonó la vida y libertad al gran enemigo Aníbal, al invasor que Roma quería uncido a su carro de guerra mientras desfilaba en su triunfo por la ciudad.

Escipión fue celebrado por Petrarca en cuanto a que es el héroe que encarna el espíritu de la latinidad en el momento en que Roma aún no es un imperio corrupto sino el medio de llevar la civilización a todos los rincones del Mediterráneo. En el poema es la latinidad la que es reinvocada, en forma de sueño o profecía, en toda cuanta su historia y gloria son. En el *Africa* Roma y su imperio se acoplaban como en un esquema preordenado por Dios fin de que providencialmente estuvieran llamados a ser el vehículo de la pacificación del mundo y difusores de la civilización. Petrarca creía que sería el *Africa* su mejor oportunidad de que su nombre fuera recordado por siempre, y quería estar al lado del vencedor de Zama, que había salvado a Roma en uno de los momentos más trágicos de su historia secular.

El heroísmo es una manifestación cultural muy antigua, aparece en mitos, epopeyas y relatos que pueden ser considerados primigenios o, por lo menos, los primeros que el hombre conserva en la memoria. El héroe, punto crucial entre la historia y su interpretación, es un ente modélico que da forma y encarnación a las aspiraciones de cada grupo humano, es una figura que ha asediado el imaginario de cada pueblo, de cada región, de cada época y, quizá, de cada hombre. Las virtudes (perfectas o no), el destino (casi siempre trágico), el esplendor mortal de una vida capaz de incluir en su brillo a las de los que la rodean, la lucha entre el bien y el mal (o entre lo espiritual y lo material), son las vestiduras y el emblema que hacen que unos cuantos individuos se señalen de entre su sociedad y den cuerpo a un ideal casi siempre compartido. Todo héroe, lo mismo el mítico que el literario, igual el caballeresco que el romántico, es en realidad el campo de batalla de la humanidad por

entender el mundo y hacerlo habitable; una lucha contra los poderes de las tinieblas, contra el caos, contra la muerte y la destrucción y contra sí mismo. La lucha del héroe es la personificación de la lucha de cada uno y, por ello, la batalla ganada por él nos incluye a todos. Las batallas de Escipión incluían a Roma y también a Petrarca. Al final del *Africa*, en el elogio a Homero, el poeta confiesa que es un hombre mortal, pero que ha sabido de grandes cosas que reviven su corazón y que lo acompañan siempre. Llega entonces el sueño del poeta y en él aparece la espantable aparición de Homero que lo llama “mi único amigo entre los latinos” y le indica “levántate y únete a mí”, desde luego en el cielo épico. El poeta se sueña a sí mismo como una profecía: Homero habla del futuro y dice que después de que las musas estén largamente exiliadas aparecerá un poeta de nombre Francisco y hará un poema al que llamará *Africa*, el más grande regalo que pueden darle. Entonces Italia, sí, Italia y no Roma, dará la bienvenida a los héroes y el laurel será para su Poeta.

Si Alejandro deploró no tener un Homero que cantara sus hazañas, ¿porqué entonces no leer el *Africa* y regresar al mundo de los héroes a Escipión el Africano y reservar para Petrarca un lugar también entre los poetas épicos?

Bibliografía

- BERNARDO, Aldo, *Petrarch, Scipio and the “Africa”: The Birth of Humanism’s Dream*. Baltimore, John Hopkins Press, 1962.
- FESTA, Nicola, *Saggio sull’ “Africa” del Petrarca*. Palermo/Roma, Remo Sandron, 1926.
- LUCANO, *Farsalia*, ed. Dulce Estefanía. Madrid, Akal, 1989.
- MORALES, Ana María, “Entre la Historia y la ficción. Las materias narrativas medievales”, *Fuentes Humanísticas* 14, 25-26 (2002-2003), pp. 73-83.
- MORALES, Ana María, “El mito del espíritu heroico. Un acercamiento a la persistencia de los héroes”, en Ana María MORALES, ed., *Territorios ilimitados: el imaginario y sus metáforas*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco/Universidad Autónoma Metropolitana del Estado de Morelos, 2003, pp. 63-78.
- PETRARCA, Francesco, *Africa*, trad. y notas Thomas G. Bergin y Alice S. Wilson. New Haven / London, Yale University Press, 1977.
- PETRARCA, Francesco, *El cancionero*, trad. Attilio Pentimalli. Barcelona, Ediciones 29, 1992.
- ROBINSON, James Harvey & Henry Winchester ROLFE, *Petrarch: The First Modern Scholar and Man of Letters*. New York, G. Putnam’s Sons, 1998.
- TITO LIVIO. *Historia de Roma desde su fundación*. Libros XXI-XXV Y XXVI-XXX, trad. y notas José Antonio Villar Vidal. Madrid, Gredos, 2001.

El *Itinerarium* al Santo Sepulcro de Petrarca y su filiación antigua

RAÚL TORRES
Universidad Nacional Autónoma de México

Para A. C. J.

I

“De cuando en cuando”, escribe Nietzsche en un aforismo de *Humano, demasiado humano*, “aparecen espíritus ásperos, brutales y fascinantes, aunque reaccionarios, que vuelven a conjurar una edad pasada de la humanidad”. Estos espíritus, sigue diciendo el otrora profesor de griego en Basilea,

fuerzan a nuestra sensibilidad a volver, por un momento, a modos más antiguos, más contundentes de comprender el mundo y los hombres, modos a los que, de otra manera, no nos conduciría tan fácilmente ningún otro camino. Tenemos derecho a enarbolar de nuevo la bandera de la Ilustración, aquella bandera con los tres nombres: Petrarca, Erasmo, Voltaire. Hemos hecho de la reacción un progreso.¹

Estas palabras, que fascinaron a Thomas Mann —quien las parafrasea en su ensayo sobre la importancia de Sigmund Freud para la historia del espíritu²— son prueba de la presencia de Petrarca en la vanguardia intelectual del *fin de siècle* y del primer cuarto del siglo xx, y pueden muy bien ser dichas del planteamiento del pequeño opúsculo, objeto de estas líneas: la *vuelta* a los antiguos —la “reacción”— es la *perspectiva* (“progreso”) del *miles Christianus* erasmiano, o, por decirlo con las famosas palabras latinas del propio Petrarca (*Rerum memorabilium* 1, 2): “ego velut in confinio duorum populorum constitutus simul ante retroque prospicio” (yo, colocado en una especie de frontera entre los dos pueblos [*sc.* el antiguo y el moderno] miro al mismo tiempo hacia el pasado y el futuro). Esta “naturaleza de Jano” que Eduard Norden³ atribuye a

¹ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, “Reaktion als Fortschritt” (“La reacción como progreso”), p. 26. Salvo indicación en contrario, todas las traducciones citadas son de nuestra responsabilidad.

² Thomas Mann, *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* (1929) p. 126.

³ E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, p. 732. Norden se ve obligado a seguir la tradición de elogiar a Petrarca quien, en sus palabras, es “una de las figuras más amables en la serie de los héroes del espíritu, envuelto para todos los tiempos por el hálito mágico de lo romántico y ceñido por la radiante corona del genio” (*id.*); no obstante, como Wilamowitz acerca del griego de Píndaro, tampoco Norden se “hace ilusiones” acerca del latín del autor de los sonetos a Laura, latín que, en su opinión, no es más que “una mezcla contradictoria entre lo que [Petrarca] quería y lo que podía, entre la barbarie escolástica y la elegancia antigua; latín que, en algunos lugares, habría horrorizado a un romano antiguo” (*ibid.*, p. 733).

nuestro autor, se pone de manifiesto en el *itinerarium*, uno de los escritos más originales del temprano Renacimiento italiano, que es, en realidad, la descripción del viaje a la resurrección del alma, donde el guía es Cristo, pero el cayado de viaje lo constituye el acervo intelectual de la Antigüedad clásica.

II

Francesco Petrarca no vio nunca Tierra Santa con sus propios ojos. Cuando en 1358 recibió la invitación para acompañar a su amigo milanés y pariente Giovanni Mandelli, a la sazón *podestà* de Bergamo, en una peregrinación a los santos lugares, la declinó de manera contundente: no temía desafiar los peligros ni la muerte, pero le horrorizaba la idea de marearse en el viaje por barco.⁴ Si bien no viajó, Petrarca resarcó a Mandelli con “una especie de guía sucinta de viaje” (*brevis itinerarii loco: It. LM 7*), nuestro *itinerarium*, que el *podestà* recibió, según el *codex Cremona*,⁵ el 4 de abril de 1358.

Al hacerlo, el poeta se colocaba dentro de una tradición de más de mil años que parece comenzar con los *itineraria adnotata* (descripciones meramente verbales) y los *itineraria picta* (“mapas” ilustrados) que describe el veterinario, pero no menos *illustris vir* (senador) de fines del siglo IV, Vegecio, en su famosa *Epitoma rei militaris*, tan gustada e imitada por Maquiavelo (y luego por von Clausewitz) en su *L'arte della guerra* de 1521. Vegecio (*Mil. III 6, 1*)⁶ considera que es mucho más peligroso para un ejército el viaje hacia el encuentro del enemigo que la batalla misma, razón por la cual todo buen general debe tener a mano un catálogo con los caminos, las distancias, las fuentes, las plazas y todo aquello que debe conocerse para asegurar el éxito del traslado. El carácter utilitario y militar de los *itineraria* más antiguos fue dando lugar a descripciones más “literarias”, incluso paisajísticas, como el *Itinerarium maritimum Antonini Augusti*, obrita del tiempo de Caracalla (211-217), que describe las distancias entre ciudades portuarias e islas del Mediterráneo, pero –y aquí su novedad– dando una breve caracterización de las islas.⁷

Aunque el turismo, como lo conocemos hoy, puede rastrearse desde muy antiguo, fueron los cristianos quienes le dieron un auge del que no volvió a gozar

⁴ Petrarca se apostrofa a sí mismo al comienzo del *Itinerarium* (*It. 5 LM*): “si mortem ergo non metuis, quid metuis? Longam mortem et peiorem morte nauseam” (si, pues, no le temes a la muerte, ¿a qué le temes? A una muerte prolongada, peor que la muerte misma: el mareo). Citamos conforme a la edición de J. Reufsteck, basada, en lo fundamental, en la de Giacomo Lumbroso, “L'*Itinerarium*”, *Atti della Reale Accademia dei Lincei*, pp. 390-403, pero comparada siempre con la ampliamente comentada de Francesco Lo Monaco, *Francesco Petrarca. Itinerario in Terra Santa (1358)*, de la cual procede la subdivisión en párrafos (que abreviamos como LM) adoptada por Reufsteck.

⁵ Para la descripción exacta de este pergamino, véase J. Reufsteck, *Reisebuch*, pp. 73s.

⁶ Citamos a los autores antiguos conforme a las abreviaturas de *Der Neue Pauly* (tomo I, pp. xxxix-xlvii), enciclopedia a la que nos referiremos en lo sucesivo como DNP (véase, al final, la *breuiata*).

⁷ Algo similar puede decirse del *Itinerarium Alexandri*, especie de apéndice de la traducción latina de la *Novela de Alejandro*, de Julio Valerio (ca. 345 post), responsable, en gran medida, de la difusión de dicha novela en la Edad Media. Cf. DNP VI, col. 54.

hasta finales del siglo XVIII.⁸ En efecto, las peregrinaciones,⁹ motivadas no sólo por el fervor religioso, sino en gran medida también por los magníficos edificios de Constantino y sus hijos en Jerusalén,¹⁰ así como por los exitosos viajes de su madre, la propia Santa Helena (antigua corista de circo y concubina de su padre, Constancio), descubridora de tantas reliquias, dieron pie a un movimiento de masas que visitaba lo mismo las tumbas de los mártires y los santos en Egipto, Siria y Asia Menor, que los lugares del Antiguo y el Nuevo Testamento, incluida Roma.

Así, entre las primeras relaciones de viajes cristianas, tenemos el pequeño manual de geografía compuesto por Eusebio de Cesarea antes del 331¹¹ y el famoso *Itinerarium Hierosolymitanum sive Burdigalense*, del 333, en el que un peregrino describe su viaje de Burdigala (Bordeaux) a Jerusalén, y el retorno, pasando por Roma, a Mediolanum (Milán).¹² La importancia de este que podríamos considerar el primer *itinerarium* cristiano propiamente dicho, estriba en que no sólo contiene las informaciones concretas del viaje, como las estaciones o las distancias entre ellas, sino que llama también la atención sobre las cosas dignas de verse, sobre todo, desde luego, los santos lugares. Sin embargo, el más célebre antecedente del género lo constituye, sin duda, el *Itinerarium Egeriæ*, (conocido también como *Peregrinatio Ætheriæ*),¹³ obra de una pía monja, probablemente gallega, que visitó el Oriente cristiano hacia el año 380 y que describe, aunque fragmentariamente, en una primera parte, sus andanzas por el Sinaí, Egipto, Mesopotamia y Asia Menor hasta Constantinopla; y, en una segunda, la liturgia semanal, dominical y anual tal como se llevaba a cabo en los santos lugares.¹⁴

⁸ Recordemos, por ejemplo, el viaje de Solón a Egipto en el siglo VI ante (Aristot. *Ath. pol.* 11, 1: ἀποδημίαν ἐποιήσατο κατ'ἐμπορίαν ἅμα καὶ θεωρίαν εἰς Αἴγυπτον [y llevó a cabo un viaje a Egipto, lo mismo por intereses comerciales que por curiosidad]); o aquel otro, hecho por Germánico (según noticia de Tácito, *Ann.* II 60s.), para admirar también los *miracula* turísticos de Egipto: “[Germanicus] Nilo subuehebatur, orsus oppido a Canopo [...] inde proximum amnis os dicatum Herculi [...] mox uisit ueterum Thebarum magna uestigia [...] ceterum Germanicus aliis quoque miraculis intendit animum...” ([Germánico] remontaba el Nilo, habiendo salido de la ciudad de Canopo [...] De allí, visitó la desembocadura próxima del río, que está consagrada a Hércules [...] luego visitó las grandes ruinas de la antigua Tebas [...] Además, Germánico dedicó su atención también a otras maravillas... [Trad. de J. Tapia]). Cf. también Hdt. III 139, 1.

⁹ Las peregrinaciones religiosas son, sin embargo, una *praxis* muy anterior al cristianismo: Delos (Thuk. III 104, 3-6), Eleusis, Epidauro, Pérgamo, Dodona o Delfos, fueron centros de romería en la Grecia antigua con objeto, muchas veces, de “mirar los santos lugares con los propios ojos” (v. gr. Isokr. *Or.* 17, 4).

¹⁰ Al respecto puede verse A. Arce, *Itinerario* (como nota 13), pp. 105, ss.

¹¹ Cf. *Die griechischen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte*, 1897, ss., 11, 1 [1904]. Este tratado geográfico fue divulgado en latín durante la Edad Media gracias a la traducción de San Jerónimo (*Patrologia, series Latina* XXIII, coll. 903-976).

¹² Cf. *Patrologia, series Latina* VIII, coll. 783-795.

¹³ Su editor para el enciclopédico *Corpus Christianorum (series Latina CLXXV, Prolegomena, p. v)* considera que la *peregrinatio* de Egeria “inter descriptiones locorum sanctorum longe eminent momento historico, topographico, liturgico, philologico”. Cf. Agustín Arce, *Itinerario de la virgen Egeria (381-384)*. Edición crítica del texto latino, variantes, traducción anotada, documentos auxiliares, introducción, planos y notas.

¹⁴ Para otras obras del género, anteriores a Petrarca, como el *Itinerarium de situ Terræ Sanctæ* del archidiacono Teodosio (s. VI ineunte), el anónimo *Itinerarium ad loca sancta* de fines del mismo siglo

Ya en la Edad Media, las cruzadas facilitaron, desde el siglo XI, los viajes a Tierra Santa, provocando un *boom* en las peregrinaciones. En los caminos fueron apareciendo hostales¹⁵ y órdenes –como los Templarios o los caballeros de San Juan¹⁶– que tomaron a su cargo la protección de los peregrinos. Tras la caída de Acón (1291), en Palestina, a manos de los mamelucos en el transcurso de la séptima cruzada, y la consecuente pérdida definitiva de Tierra Santa, se interrumpió temporalmente el flujo de las peregrinaciones; pero a más tardar desde mediados del siglo XIV volvieron a regularizarse, a principios de año y en otoño, por obra, sobre todo, de los franciscanos y de la rica República de Venecia, la *Serenissima*. Las estaciones del viaje eran, de hecho, las fortificaciones venecianas de la costa de Dalmacia, desde donde la ruta seguía a través de Candía, la antigua (Κνωσσοός) y moderna (Ἡράκλειον), Rodas y Chipre hasta Jaffa. La estancia en Jerusalén rara vez duraba más de una semana y sólo los menos emprendían excursiones al Jordán o, como Egeria, al monte Sinaí. Sin embargo, todavía el siglo XIV, que ve el mayor auge de esta literatura de itinerarios, se interesa mucho en la descripción de iglesias, monasterios y reliquias que deben visitarse en las estaciones del viaje, pero, sobre todo, en las indulgencias que pueden obtenerse en cada lugar, hasta el punto de confeccionarse verdaderos catálogos de indulgencias que terminaron por cobrar mucha más importancia que las informaciones mismas sobre distancias o albergues.¹⁷

III

El título completo de nuestro itinerario se conserva en un manuscrito de la biblioteca estatal de Cremona¹⁸: *Itinerarium ad sepulcrum domini nostri Iehsu Christi*. Sin embargo, pese al título de *Itinerarium*, la obra se ajusta poco a las convenciones de la larga tradición de guías e informes de viajes a Tierra Santa de las que hemos hecho una rápida revisión. El escrito contiene elementos diferentes de los que constituían el canon de estaciones, iglesias y reliquias de las peregrinaciones.

o el *Itinerarium de locis sanctis* del obispo Arculfo (s. VII), véase el artículo del profesor praguense Jan Burian “Itinerare II”, en *DNP* v coll. 1179-1182. Dos autores importantes que preceden, ya en plena Edad Media, a Petrarca, son Beda el Venerable, en el siglo VIII, y Burcardo de Monte Sión, en el XIII.

¹⁵ En realidad, ya existían “hoteles” desde el siglo IV, los famosos ξενοδοξεία –como se llaman hasta el día de hoy– que fungían también como hospitales.

¹⁶ La de los *fratres militiae Templi ó pauperes commilitones Christi Templique Salomonis*, conocidos simplemente como “templarios”, fue la primera orden eclesiástica, fundada en 1119 en Tierra Santa, con tareas militares, y su nombre lo debe al hecho de haber estado originalmente alojada en un ala del palacio del rey de Jerusalén, en lo que la tradición consideraba una parte del templo de Salomón; los Caballeros de San Juan, dedicados también a la seguridad de las fronteras en Tierra Santa y a la administración de los ξενοδοξεία (*vid.* nota 15) resultó beneficiada cuando el Papa Clemente V disolvió, en 1311, la orden templaria y donó sus bienes a los Caballeros de San Juan. Petrarca menciona a esta *militia Iohannis* como representantes del Cristo en Rodas (*It.* 50 LM). *Cf.* Bernhard Schimmelpfennig, *Das Papstum. Von der Antike bis zur Renaissance*, p. 234.

¹⁷ *Cf.* J. Reufseck, *op. cit.*, p. 93.

¹⁸ *Vid. supra* nota 5.

El *Itinerario* de Petrarca está completamente basado en la Antigüedad clásica y sale del marco de la literatura de peregrinos. Las costas que habría debido recorrer Mandelli no son las de los cruzados, sino las de los poetas, generales y emperadores romanos; el Mar Mediterráneo no es el de los mapas medievales “en T”,¹⁹ con el centro en Tierra Santa, sino el de las andanzas de Ulises y Eneas; la misma Jerusalén, aunque celestial, no deja de ser parte del *Imperium Romanum*.

Estilísticamente, la brevedad, el modo conciso de exposición y las frecuentes alocuciones al destinatario en nuestro *itinerarium*, parecerían acercarlo más al género epistolar y, por lo mismo, emparentarlo con la *Subida al monte Ventoux*;²⁰ es más, uno de los modelos más importantes de Petrarca fue la carta de San Jerónimo en la que Padre de la Iglesia describe la vida de Santa Paula, pues la parte fundamental de la biografía está precisamente en la peregrinación (*hodæporicon*) que la Santa hace a los sagrados lugares.²¹ Temáticamente, sin embargo, el opúsculo no se agota, como sus antecesores, en el elemento cristiano. Petrarca advierte, desde la introducción, que al describir el itinerario lo hará, sí, con intenciones edificantes, pero también culturales y, como era el caso de los primeros itinerarios, incluso militares.²² Su intención es despertar el interés tanto del pío como del erudito y el estudioso de la milicia y la historia.

Lo nuevo en su exposición es entonces que de ninguna manera se detiene solamente en describir las iglesias, las reliquias ni mucho menos las indulgencias que pueden obtenerse en cada estación del itinerario, sino, por el contrario, en todos aquellos lugares que recuerdan la Antigüedad clásica, los escenarios de la historia militar romana o helenística, la mitología y la poesía latinas. Más de la mitad del *Itinerario* está dedicada a la costa italiana y el interés que dedica a Génova y Nápoles es tan grande como el que muestra por Jerusalén, la meta del viaje. De hecho, el eje de la narración lo constituye la descripción de Nápoles. Esto no es casual: Nápoles

¹⁹ Los “mapas en T” representan las tres partes en que se divide la tierra, Asia, África y Europa, de tal manera que Asia ocupa la mitad superior del disco, separada de Europa y África por el travesano de la T que representa el Nilo, el Mar Negro y el Tanais (Don); Europa se separa de África mediante el Mediterráneo que constituye, a su vez, el fuste de la T; los mapas no se encontraban orientados según el norte, sino, desde luego, según el oriente, con su centro en Jerusalén. Cf. la “Introducción” de W. Berschin a la traducción alemana de la *Aleandreida*, de Galtero de Castellón, pp. 16, ss.

²⁰ El 26 de agosto de 1336, Petrarca, entonces de treinta y dos años, escaló el *Mons Ventosus*, en el sur de Francia. El ascenso fue referido por el poeta, a manera de carta, en el libro cuarto de las *Familiarium rerum*. Cf. Kurt Steinmann, *Francesco Petrarca. Die Besteigung des Mont Ventoux*.

²¹ Tanto las frases introductorias sobre Sión y el Monte de los Olivos, como el pasaje que se refiere a Belén y a la huida a Egipto siguen de cerca la carta de San Jerónimo. Sin duda fue esta carta lo que movió a Petrarca a redactar su *itinerarium* en forma epistolar. El concepto de *hodæporicon* (-um) como “descripción de viaje” fue familiar a toda la Edad Media. Cf. San Jerónimo, *Epistolæ* 108, 10, y W. Berschin, *Medioevo*, p. 15.

²² *It.* 9 LM: “prima quarum, nisi fallor, religiosi prorsus ac fidelis, altera ferventis ac studiosi, tertia militaris ac magni animi cura est” (las primeras de las cuales [sc. cosas que ha enumerado] interesan, si no me equivoco, al hombre de espíritu especialmente religioso y fiel; las otras, al fervoroso erudito; las últimas, al que pone todo su empeño en la guerra). De hecho, Petrarca apostrofa a Mandelli [*It.* 38 LM] como “soldado de la cultura”, no como mero “estudioso de la verdad” en el reino del mito: “militem ad militiæ pelagus, opus professioni tuæ debitum, te mitto, non studiosum veritatis ad fabulas [...]”.

es, para Petrarca, Parténope, la ciudad de Virgilio, quien vivió mucho tiempo allí y se encuentra, según la tradición, enterrado en sus cercanías.²³ En cambio, luego de citar literalmente a Floro para celebrar el acierto de Anco Marcio en la fundación de Ostia,²⁴ Petrarca pasa elegantemente por alto la misma Roma:

Cuando te encuentres allí [en Ostia], sábetе apenas a doce millas de Roma, reina de las ciudades. Sería una enorme osadía, imperdonable de mi parte, si quisiera hablar de ella en tan corto espacio: ella, para cuyas hazañas y fama todo el orbe es estrecho y para cuyo loor no bastan todos los libros ni todos los lenguajes [It. 26 LM].

La Ciudad Eterna es alabada, desde luego, por su filiación con la Antigüedad, pero la artificiosa formulación retórica no contiene ni la más mínima alusión al hecho de que, finalmente, Roma no es [sólo] Antigüedad, es también el centro de la cristianidad católica y, con ello, el más importante centro de peregrinaje, junto con Jerusalén y Santiago de Compostela. La índole cristiana del *Itinerario* se concentra casi exclusivamente en la descripción de la Jerusalén celestial y Tierra Santa, si bien tampoco en este caso se mantiene en lo meramente visible y terrenal, sino que se sublima, como veremos, en un plano reflexivo superior.

El recorrido mismo del viaje distingue al *Itinerario* claramente del esquema normal de las descripciones de peregrinos de la baja Edad Media. Mientras que la ruta canónica comenzaba tradicionalmente en Venecia para descender luego por el Adriático, el viaje de Petrarca comienza en Génova y sigue la línea de la costa occidental de la península itálica. La ruta continúa por el estrecho de Messina hasta Otranto, de donde se cruza el Adriático en dirección a Corfú. El viaje continúa costeano la costa griega hacia el sur, rodeando el Peloponeso. Finalmente se viaja por el Egeo a través de las Cícladas (*vid. infra*) y se pasa por Chipre hasta llegar a la costa de Tierra Santa. La elección del puerto de arribo depende del capitán de la nave o de las condiciones climatológicas, pero, en todo caso, la siguiente y próxima estación es Jerusalén.

Pero no la última. Petrarca incita a Mandelli a que continúe viajando a Belén, el Jordán y el Mar Muerto; que siga, por el desierto, hacia el Mar Rojo y el Sinaí;

²³ Recuérdese el epitafio atribuido al propio Virgilio: “Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope; cecini pascua, rura, duces” (Diome Mantua la cuna, Calabria la muerte y la tumba Neápolis; / adalides canté, cultivos y campos). Petrarca menciona [It. 37 LM] la tumba de Virgilio en medio de un gesto ilustrado (véase la cita de Nietzsche al comienzo de nuestro trabajo): es esa tumba y no otra cosa lo que dio origen a la leyenda medieval (= “antiilustrada”, *cf.* nota 62) del Virgilio mago que perforó el monte con sus poderes. Nápoles, según otro pasaje del *Itinerario*, no le dio a Virgilio sólo la tumba, sino también el lugar de *otium* para poder redactar las *Geórgicas*: “hic se carmen illud Georgicum scripsisse, hic se ignobili otio floruisse verecundissime memorat” [It. 39 LM].

²⁴ Publio Annio (o Anneo) Floro (s. II *ineunte*) es el responsable de la difundida comparación de la historia de Roma con las edades del hombre (tipo de pensamiento histórico-retórico que termina, quizá, con Oswald Spengler), objeto de su obra más conocida, el *Epitome* de Tito Livio. Escribe allí Floro (*Epit.* 1,1): “[Anco Marcio] in ipso maris fluminisque confinio coloniam posuit, iam tum videlicet praesagiens animo futurum ut totius mundi opes et commeatus illo velut maritimo urbis hospitio reciperentur” ([Anco Marcio] fundó una colonia en la propia ría del Tiber, presagiando ya en su ánimo, como es evidente, que las riquezas de todo el mundo y el comercio habrían de ser recibidos en ella como en un hostel marítimo de la Urbe); el pasaje de Petrarca (It. 26 LM) es prácticamente idéntico: “quam in ipso maris fluminisque confinio posuit [...] reciperentur”.

de ahí, en fin, debe continuar a Egipto y Alejandría, de donde zarpará el barco que lo devuelva a Italia.

Que Petrarca parta de Génova y no de Venecia puede explicarse porque la República de Génova tuvo, durante siglos, tanta importancia como la *Serenissima*, pero también por el hecho de que Petrarca conocía personalmente la costa occidental italiana, especialmente Nápoles y su entorno, como hemos dicho. En compañía de Roberto I de Nápoles († 1343), a quien menciona en el *Itinerario*,²⁵ visitó sobre todo los lugares que están asociados históricamente o legendariamente con Virgilio. He ahí la razón para escoger esta ruta: la descripción de la costa occidental de Italia permite al poeta protorenacentista describir de la manera más exacta los lugares que constituyen los sitios que vieron el esplendor anterior al cristianismo, el esplendor del Imperio romano y su mitología histórica.

IV

El *itinerarium* de Petrarca es una pequeña *summa antiquitatis*. El poeta cita directa o indirectamente más de veintidós autores antiguos, sin contar, desde luego, ni los numerosos lugares de los evangelistas ni los textos medievales ni las menciones de autores a los cuales no se cita *ad pedem litteræ*, sino sólo se alude, como Teofrasto o Hipócrates (*It.* 49 LM) —ni tampoco una referencia (*It.* 19 LM) a su propia *Africa* (VI 848-856). La Antigüedad de Petrarca, como el *nobile castello* en el Limbo de Dante, (*Inf.* IV) está poblada por poetas: Homero, Horacio, Ovidio y Lucano, *bella scola* que Petrarca vuelve a convocar con la anuencia de Virgilio y la asistencia de Propercio.²⁶ En otro *nobile castello* nos aguardan Tito Livio, Suetonio, Flavio Josefo, Valerio Máximo, Floro y Cicerón, siendo los guías indiscutibles Pomponio Mela y Plinio el Viejo²⁷ —aunque también “Hegesipo”,²⁸ a quien Petrarca

²⁶ Aquí elencamos las citas: Homero: *Od.* x 210ss. [*It.* 27 LM]; x 513-537 [*It.* 31 LM]; Horacio: *Sat.* I 6, 57 [*It.* 3 LM]; *Carm.* II 4, 5 [*It.* 25 LM]. Prop. I 11, 30 [*It.* 34 LM]; Ovidio: *Met.* x 270s. [*It.* 52 LM]; xv 290-292 [*It.* 44 LM]; cf. *Her.* xviii y xix [*It.* 50 LM]; Lucano: II 435-438 [*It.* 44 LM]; ix 385s. [*It.* 66 LM]; x 162s. [*It.* 19 LM]; Virgilio: *Verg. Aen.* III 104 [*It.* 49 LM]; III 414-419 [*It.* 44 LM]; III 420-428 [*It.* 43 LM]; VI 126-129 [*It.* 31 LM]; VI 162-164; 212-235 [*It.* 31 LM]; VI 687-689 [*It.* 66 LM]; VII 1 [*It.* 28 LM]; VII 715 [*It.* 29 LM]; VIII 416-422 [*It.* 42 LM]; VIII 686 [*It.* 69 LM]; X 172-174 [*It.* 24 LM]; *Georg.* II 161-164 [*It.* 35 LM]; Propercio: I 11, 30 [*It.* 34 LM]. Propercio maldice las termas de Bayas por sus “crímenes contra el amor”; Petrarca, sin embargo, cita el verso sólo como testimonio de la existencia de dichas termas.

²⁷ Aquí las citas: Livio: II 21, 5 [*It.* 30 LM]; xxiv 3, 1-15 [*It.* 45 LM]; Suetonio: *Aug.* 18, 1 [*It.* 76 LM]; 49, 1 [*It.* 33 LM]; *Tib.* 42ss. [*It.* 40 LM] y 54, 2 [*It.* 27 LM]; *Cal.* 19, 1s. [*It.* 36 LM]; *Ner.* 31, 3 [*It.* 34 LM]; Valerio Máximo: *Val. Max.* 9, 8 ext. 1 [*It.* 44 LM]; Floro: *Epit.* I 19 [*It.* 15 LM]; I 1 (1 4) [*It.* 26 LM]; Cicerón: *Rep.* VI 24 [*It.* 7 LM]; *Off.* I 35 [*It.* 47 LM]; Pomponio Mela: I 97 [*It.* 50 LM]; II 26 [*It.* 50 LM]; II 68 [*It.* 43 LM]; II 69 [*It.* 42 LM]; II 70 [*It.* 31 LM]; II 72 [*It.* 13 LM]; II 102 [*It.* 52 LM]; 112 [*It.* 49 LM]; II 116 [*It.* 44 LM]; Plinio: *Plin. Nat.* III 86 [*It.* 44 LM]; III 92 [*It.* 42 LM]; III 60 [*It.* 40 LM]; III 87 [*It.* 44 LM]; xxxiv 41 [*It.* 50 LM]; xxxvi 83 [*It.* 78 LM].

²⁸ Una tergiversación de la transcripción griega Ἰώσηπ[π]ος, del hebreo “Josefo”, dio por resultado el latín *Iosippus* que acabó por remitirse a un supuesto Egesippus o Hegesippus que, desde luego, no existe, pero bajo cuyo nombre se ha conservado una traducción latina del *Bellum Iudaicum* de Flavio Josefo,

consideraba autor distinto de Josefo y lo consideraba su secuaz. Los filósofos, como era de esperarse en una guía de viaje a Tierra Santa, ceden su lugar al Evangelio: sólo Aristóteles y Boecio²⁹ merecen una mención, aunque no como filósofos, sino como moralistas, al igual que Séneca, si bien de éste —en relación con los terremotos provocados por el Vesuvio en el año 63, previos a la erupción del 79 en la que perdió Plinio la vida— se citan, al menos una vez, las *Naturales quaestiones* (vi 1, 1). En cambio, dado que Virgilio es el autor al que más se recurre, Petrarca se vale también de la erudición filológica antigua, aduciendo, en más de una ocasión, al comentador de la obra virgiliana, Servio.³⁰

El viaje es eminentemente literario, como lo prueban los cinco poetas y los cinco historiadores antiguos que lo apadrinan; pero para una empresa como la redacción del *Itinerarium* resultaba indispensable el apoyo de materiales cartográficos y mapas de Italia y del Mediterráneo. Como lo revela un escolio de Petrarca sobre el famoso códice ambrosiano, entonces de su propiedad,³¹ la fuente antigua que suplió tales materiales cartográficos fue la *cosmographia* de Pomponio Mela.³² Este *mappa mundi* escrito, el más antiguo que conservamos en latín, se publicó, ilustrado por primera vez, ciento noventa años después de la muerte del poeta de Laura (1564), pero, manuscrito aún, constituyó, junto con la *Naturalis historia* de Plinio,³³ el punto de referencia continuo de Petrarca cuando describe la geografía de la costa italiana (en especial, el libro segundo de la *Cosmografía* y el tercero de la *Historia natural*, como lo prueban los lugares arriba citados en nota). Mela es el responsable, por ejemplo, (aunque se remita, en realidad, a autores anteriores), de la afirmación de Petrarca acerca de que Sicilia estuviera alguna vez unida a la península, pero los embates de la marea del Mar Sículo la separaran del Bruttium;³⁴ también lo es de la etiología que Petrarca aduce para explicar el nombre del promontorio Pelorum, frente a Escila, llamado así por el piloto de Aníbal, Pelorus (Mela II 116 [*It.* 44 LM]).

atribuida, incluso, a San Ambrosio. Petrarca creía en la existencia de “Hegesipo” a quien cita en *It.* 54 LM (*Hist.* III 5, 1). Para la descripción de los códices que conservan al “Hegesipo”, cf. Giovanni Vitucci (ed. y trad.), *Flavio Giuseppe. La guerra giudaica*, p. xxxvii. De Josefo aduce Petrarca el *Bell. Iud.* II 29 [*It.* 54 LM]; y v 567-572 [*It.* 59 LM].

²⁹ Aristóteles *Eth. Nic.* 1112 b 23s; Boecio: *Cons.* IV m. 3. En *It.* 73 LM, al hablar de las inundaciones del Nilo, Petrarca cita a Aristóteles como autoridad, si bien se trata del *Liber de inundatione Nili*, falsamente atribuido al Estagirita. El pasaje del *De consolatione* de Boecio es aquel donde Filosofía explica a Boecio, en versos gliconios, el sentido alegórico de la transformación de los compañeros de Ulises en animales.

³⁰ Séneca: *Epist.* 57, 1-2 [*It.* 37 LM]. Servio: *Ad Aen.* III 414 [*It.* 44 LM]; III 441 [*It.* 34 LM].

³¹ Se trata de un códice con las obras de Virgilio que perteneció a Petrarca y contiene sus anotaciones escritas *propria manu*. Se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, fundada en 1602 por el cardenal Federico Borromeo (1564-1631). Cf. J. Reufsteck, *op. cit.*, p. 97.

³² Cf. Kai Brodersen (ed. y trad.), *Pomponius Mela. Kreuzfahrt durch die alte Welt*.

³³ La edición y traducción más moderna, completa y comentada de Plinio el Viejo es la de Roderich König y Gerhard Winkler (eds. y trad.), *C. Plinius Secundus der Ältere. Naturkunde*.

³⁴ Mela II 115; pero confróntense Verg. *Aen.* III 420-428; Ov. *Met.* xv 290-292; también Lucan. II, 435-438, y Plin. *Nat.* III 86 (quien llega a inventar la etimología del nombre de la ciudad de Reggio di

Petrarca seguramente no manejó los textos griegos de primera mano, sino sólo mediante sus traducciones latinas. Quizá la mejor caracterización de la relación de Petrarca con los autores griegos la da él mismo en una carta en la que, en actitud típicamente humanista, le agradece al embajador griego, Nicolás Siyerós, el obsequio de un manuscrito de Homero:

Homerus tuus apud me mutus, imo vero ego apud illum surdus sum. Gaudeo tamen vel aspectu solo et sepe illum amplexus ac suspirans dico: o magne vir, quam cupide te audirem!³⁵

(Tu Homero es mudo junto a mí, más bien, debo decir que yo soy sordo junto a él. Y, no obstante, me regocija su sola vista, y abrazándolo y suspirando me digo: ¡oh, genio enorme, con cuánto ardor te escucharía!)

Aun cuando es discutible la presencia del Homero griego en la Edad Media occidental,³⁶ su importancia fue, no obstante, inmensa, pues, como señala Curtius, “sin Homero no habría habido *Eneida*; sin el viaje de Odiseo al Hades, no existiría el viaje virgiliano al inframundo y, sin éste, no se habría dado el de Dante”.³⁷

Vale la pena analizar aquí, con cierto detalle, al menos un párrafo del *Itinerario*, para comprender mejor el modo en el que Petrarca se apropia de la Antigüedad y se sirve de ella para los fines de su propio texto. En el párrafo 50 LM puede leerse, como en una escala reducida, el sentido de todo el opúsculo:

sed quid ago? non multo facilius Cyclades omnes quam cœli stellas enumerem. per has ergo navigans et procul a tergo linquens illa duo Græciæ lumina, Lacedæmonem et Athenas, ad lævam vero Hellesponti fauces Sestonque et Abydon, infaustis amoribus notas, et Byzantion atque Ilion, illud æmulatione Romani imperii, hoc propriis famosum malis, recto tramite Rhodum petes, olim Soli, nunc Christo, verius scilicet soli sacram [...].

(Pero, ¿qué estoy haciendo? No podría enumerar más fácilmente todas las Cícladas que las estrellas del cielo. Navegando por entre las cuales y dejando a lo lejos a tu espalda aquellas dos famosas luminarias de Grecia, Lacedemonia y Atenas; a tu izquierda, empero, las fauces del Helesponto, Sesto y Abido, célebres por sus

Calabria [Rhegion]: “ab hoc dehiscendi argumento Rhegium Græci nomen dedere oppido in margine Italiæ sito” (por esto que se dice, a saber, que “se rompió”, dieron los griegos a esta localidad situada en la margen itálica el nombre de Rhegium); Plinio da aquí una etimología falsa (como suele ser falsa toda “etimología”), pero tectónicamente verosímil: el nombre de la ciudad provendría, según Plinio, del griego ῥήγνυμι (“romper”, “rasgar”) y aludiría a la escisión de lo que hoy los geólogos consideran probable: la unión original de la isla de Sicilia con la península. De la misma opinión era ya San Isidoro (*Orig.* xiv 6, 34), quien se apoya en la autoridad de Salustio (*Hist.* iv 26): “Sallustius autem dicit Italiæ coniunctam fuisse Siciliam, sed medium spatium impetu maris divisum et per angustiam scissum”.

³⁵ *Familiarum rerum* xviii 2 (ed. Rossi). Citado por W. Berschin: *Medioevo*, p. 329 nota 86.

³⁶ Sobre el discutido problema de la presencia del Homero griego en Occidente, la “leggenda di Omero nel Medioevo”, creada en el siglo xix, cf. W. Berschin, *Medioevo*, pp. 15 ss.

³⁷ E. R. Curtius, *Europäische Literatur*, p. 28 (p. 37 del primer tomo de la edición española).

infaustos amores, así como Bizancio e Ilión, famosa aquélla por su emulación del Imperio Romano, ésta por sus propias desgracias, llegarás por la vía recta a Rodas, consagrada otrora al Sol, mas ahora a Cristo, el más auténtico Sol ...)

Petrarca ha enumerado, hacia el final del párrafo anterior (49), muchas de las más célebres islas del Egeo y pasa, en éste, mediante una enérgica pregunta retórica, a hablar de la travesía por las Cícladas rumbo a Rodas, sede de los Caballeros de San Juan. Se trata, pues, en principio, de un viaje meramente geográfico que conduce a través de dichas islas, pasando por tres grupos paralelos de ciudades, Atenas³⁸ y Esparta, Sesto y Abido, Bizancio e Ilión, hasta alcanzar, *recto tramite*, Rodas. Las seis ciudades han sido cuidadosamente escogidas por su contenido simbólico: cuatro de los seis nombres abarcan la historia completa de Grecia, desde la guerra de Troya hasta el Imperio Bizantino, contemporáneo de Petrarca, pasando por la época clásica de Atenas y su antagonista Esparta; los otros dos, Sesto y Abido, están allí por su importancia geográfica y literaria, como puertas del Helesponto; Sesto misma, casi en el centro de la enumeración, contiene a su vez, *in nuce*, también la historia de Grecia: mencionada junto con Abido por primera vez en el catálogo de las fuerzas troyanas de la *Ilíada* (II 836 s.), fue testigo del paso de Jerjes por el Helesponto –acontecimiento fundamental para la gloria posterior de Atenas– y punto de partida de Alejandro Magno para la conquista del Asia: edad homérica, época clásica, Helenismo.

A este viaje geográfico por el mar corresponde, pues, un viaje por la historia de la Hélade; pero Petrarca lo equipara, también, con un viaje por el cielo:³⁹ las Cícladas son las innúmeras estrellas de ese cielo, y Esparta y Atenas, sus famosas (*illa*) luminarias (*Græciæ lumina*). La imagen del mar como cielo y las islas como sus estrellas (salpimentada aquí por Petrarca con Atenas y Esparta como sol y luna respectivamente) nos remite a dos famosos fragmentos de Píndaro (*fr.* 33c y 52F Snell) en los que Delos y Egina son llamadas *astros*, como si los dioses olímpicos miraran en el mar de Grecia su propia bóveda celeste.⁴⁰

³⁸ La mención de Atenas es, desde luego, obligada, pero nos recuerda un interesante pasaje de Jenofonte en su tratadito sobre los impuestos (*vect.* 1 6). Dice allí el ateniense que “no sin razón” (οὐκ ἀλόγως) se piensa que Atenas está en la mitad de Grecia, más aún, del mundo entero (πάσης τς οἰκουμένης), de modo que *cualquier viaje* –también éste, del alma– tiene que pasar por Atenas como por el centro de un círculo (κύκλου τόρον). Recuérdese también la alabanza de Atenas en el *Menéxeno* (237 d) platónico, donde se llega a decir que, mientras otras tierras engendraron otro género de seres vivos, sólo el Ática engendró al *hombre* (ἐγέννησεν ἄνθρωπον).

³⁹ Nótese la habilísima ambigüedad de la expresión *per has* (a través de las cuales), que puede referirse tanto a las Cícladas como a las estrellas, es decir, en la sintaxis misma se da la transformación del mar en cielo.

⁴⁰ Dice el fragmento 33 c (Snell): [...] χθονὸς εὐρεῖ -/ ας ἀκίνητον τέρας, ἄν τε βροτοί / Δᾶλον κεκλήσκουσιν, μάκαρες δ' ἐν Ὀλύμπῳ τελέφαντον κυανέας χθονὸς ἄστρον (Prodigio, inmóvil ya, de la anchurosa tierra a la que Visible [= Delos] llaman los mortales: mas los dichosos del Olimpo, un astro que brilla desde lejos, desde la cerúlea tierra); y el 52 F, vv. 123s., con referencia a Egina: ὄνομακλύτα [...] νᾶσος, [ὦ] Διὸς Ἐλ- / λανίου φαεννὸν ἄστρον (¡oh isla de famoso nombre, astro brillante del heleno Zeus!).

El viaje por las Cícladas es, pues, un viaje cósmico: por el mar, por el cielo y por el tiempo. Pero también es un viaje –continuando con la estructura a base de paralelismos–, por dos de los aspectos más importantes del *mundus*: el *amor*, desdichado, y la *gloria mundi*, dichosa y desdichada también. Petrarca encarna el *exemplum amoris* en la pareja de ciudades Sesto y Abido, conocidas en la literatura clásica romana por la pareja de elegías que Ovidio recoge entre sus *Heroidas* y que atribuye a Leandro y a Hero;⁴¹ la *gloria mundi* la representan Bizancio e Ilión: dichosa aquélla como émula de Roma y tristemente célebre ésta “por sus propias desgracias”.⁴²

La meta de este viaje por la geografía, el cosmos y el *mundus* grecolatinos es el Sol, pero esta vez no Atenas, ni siquiera el Sol de la Rodas antigua, sino el, Cristo, el verdadero Coloso.⁴³ Como dijimos más arriba, este breve recorrido por las Cícladas puede servir de modelo para interpretar el sentido de todo el opúsculo. El mundo grecolatino es el escenario, y su historia y literatura, el contenido del viaje. Pero el itinerario no se agota en la Antigüedad: Mandelli debe dejar “a lo lejos”, “a su espalda”, las luminarias de la Grecia clásica para apresurarse, *recto tramite*, a la meta espiritual del *Itinerario*: el encuentro con el verdadero Sol.

V

Ese encuentro de Antigüedad y cristianismo fue, desde el principio, ambivalente: ¿cómo integrar la literatura antigua, que fue modelo de toda la Edad Media, en el ámbito de cultura cristiana, si todos los poetas latinos de la época áurea fueron paganos? Dante había resuelto el problema de manera ejemplar: si bien tienen prohibida la contemplación de Dios, los poetas paganos están, como decíamos más arriba, en un lugar sin pena, aunque sin gloria, en la antesala del *Inferno*. En el *Itinerarium*, Petrarca logra una hábil superposición de las dos historias, la cristiana y la pagana, uniendo el tema de la muerte y la amenaza de la condena eterna con el motivo del viaje al más allá, tal como lo presenta Virgilio en la figura del Eneas

⁴¹ Ov. *Her.* xviii y xix. La historia de la pareja de amantes Hero y Leandro, nativos de Sesto y Abido respectivamente, que sólo pueden encontrarse por la noche en una torre, luego de que Leandro cruza a nado el estrecho que separa ambas ciudades, y que finalmente mueren trágicamente, es un motivo alejandrino, retomado por Virgilio (*Georg.* iii 258 ss.), Estrabón (xiii 1, 22) y Ovidio mismo en el *Ars* (ii 249s.) y los *Tristia* (iii 10, 41s), que encontró acogida entre las baladas de Schiller (‘Hero und Leander’) y los dramas de Grillparzer (*Des Meeres und der Liebe Wellen* [1829]). La elaboración más amplia de esta historia en la Antigüedad es el *Epilio* de Museo, el gramático, Ἡρώ καὶ Λέανδρον, a mediados del siglo v *post.* Recordemos, por lo demás, que la décima elegía del libro primero de los *Tristia* describe el viaje de Ovidio hacia el exilio: la nave que lo conduce, como el itinerario de Petrarca, pasa por Abido, Sesto, Bizancio y contempla, desde lejos, Troya.

⁴² Ya en otro pasaje del *itinerarium* (20 LM) alude Petrarca al *tópos* del *sic transit gloria mundi* al hablar de las ruinas de la ciudad de Luna (cf. J. Reufsteck, *op. cit.*, p. 78), cuyo destino desgraciado sólo es comparable con el de Troya. El sino de Troya, por su parte, es resultado de ambas desdichas, la *gloria* y el *eros*.

⁴³ La imagen del Sol como coloso la toma Petrarca del capítulo de Plinio (*Nat.* xxxiv 41) acerca de las estatuas colosales en su libro sobre la metalurgia: “ante omnes autem in admiratione fuit Solis colossus Rhodi” (pero ante todos fue digno de admiración el coloso del Sol en Rodas).

que descende al Hades. Ambos temas se sobreponen de alguna manera en Cristo, a cuya tumba conduce el itinerario: Cristo representa la superación de la muerte en la resurrección, pero también el descenso al infierno de la tradición apócrifa.⁴⁴

Todo el comienzo del viaje que describe la costa italiana y que parece más una *grande tournée* dieciochesca que una peregrinación a Tierra Santa, muestra, si se le mira con detenimiento, un rasgo necrofilico. El itinerario comienza con la tumba de San Erasmo, patrono de los navegantes, en Gaeta, para seguir con la narración del asesinato de Cicerón en Formiæ y la muerte de Escipión en Liternum. Se cuenta después la muerte, en el exilio, de Tarquinio el Soberbio en Cumas; luego, las figuras legendarias, famosas por su muerte, Miseno, en Miseno, y Bayo (Baius), en Bayas (Baiæ), a las que sigue la narración de la muerte de Virgilio mismo. Al llegar al Vesuvio, se relata, desde luego, la muerte de Plinio y llegados a Chipre, se conduce al peregrino a la tumba de San Hilarión.⁴⁵ Ya en el Santo Sepulcro, escuchamos historias de resucitados, pero también la historia de la muerte de los Santos Inocentes a manos de Herodes. En el Sinaí se debe visitar la tumba de Santa Catarina y, finalmente, en Alejandría leemos sobre la muerte de Antonio, así como acerca de las tumbas de Alejandro Magno, Tolomeo y Pompeyo.

Y, sin embargo, Petrarca no se detiene en el mero pensamiento sobre la muerte terrenal. Sobre el fondo del descenso de Cristo a los infiernos, y al Hades, de Odiseo y Eneas, el viaje al Santo Sepulcro⁴⁶ adquiere otra dimensión. En primer lugar, la llegada a Tierra Santa significa el final de la navegación, de la *Odisea*, por así decirlo, y el alejamiento de la historia y la mitología grecolatinas; pero por otra parte, oímos pocos detalles de la descripción geográfica de los Santos Lugares propiamente dichos. Petrarca muestra, con justicia, poco interés por la descripción terrenal de un lugar que es, más bien, un paisaje espiritual que no de este mundo. La visita de los monumentos del *mundus* sólo sirve como un punto de apoyo para el alma humana que tiende, en realidad, a la Jerusalén celestial:

sequendus in terris quærendusque nobis Christus est, ut vel sic discamus eum
ad cœlum sequi et, ubi aliquando habitavit, diu quæsitum tandem, ubi habitat,
invenire [It. 64 LM].

Debemos buscar a Cristo en la tierra, y seguirlo, para aprender a seguirlo en el cielo, y a Aquel a quien hemos buscado largamente donde vivió, encontrarlo por fin donde hoy habita.

⁴⁴ El viaje de Cristo a los infiernos (*descensus Christi ad inferos*) se encuentra narrado en los *Acta Pilati* o *Evangelium Nicodemi*, entre los apócrifos de la pasión y resurrección, especialmente en el capítulo v de la primera parte. Una escena similar (con el diálogo entre Satanás y el Orco) se encuentra en los *Evangelia nomine Bartholomæi*, 9 ss. En el Nuevo Testamento canónico, el *descensus* se menciona en la epístola paulina a los romanos (Rm 10, 7: τὴν καταβήσεται εἰς τὴν ἄβυσσον). Petrarca enumera en It. 57 LM en el mismo orden los milagros de Cristo que los *acta Pilati* iv 1. Cf. Aurelio de Santos, *Los evangelios apócrifos*, pp. 396, ss.

⁴⁵ Petrarca sigue aquí la notica de San Jerónimo, *Vita sancti Hilarionis eremitæ* 41-45.

⁴⁶ Una de las más importantes reproducciones del Santo Sepulcro se encuentra en el templo de los capuchinos, en la ciudad universitaria de Eichstätt, en Bavaria, y data del 1147.

Petrarca, fiel a ideales que serán los del Renacimiento, apoya su concepción cristiana –según la cual lo terrenal y visible en Tierra Santa es deleznable frente a lo espiritual– en la visión que tiene del mundo antiguo. Para ello se vale nuevamente de la Antigüedad, de la descripción geográfica de Plinio, quien escribe que el navegante que entra en el Mediterráneo desde las Columnas de Hércules (la moderna Gibraltar) tiene a diestra el África, a siniestra, Europa y, en medio (*inter has*), el Asia.⁴⁷ Las fronteras las constituyen el río Tanais (el moderno Don) y el Nilo. Petrarca hace coincidir, pues, su imagen del Asia antigua con el mito: su Tierra Santa, rodeada de ríos –como el Hades de la laguna Estigia– se convierte en símbolo del más allá, y el viaje a la ciudad celestial y a los Santos Lugares, es, al mismo tiempo, una visión de ese más allá. Asia se convierte en una tierra rodeada, sí, por el Tanais y el Nilo, pero también por la Estigia, es decir, se convierte en un *lugar trascendente*.

Así, esta peregrinación es, por una parte, un viaje completamente mundano bajo la guía de Petrarca apoyado en los antiguos; pero en otro nivel, el viaje por Tierra Santa es una incursión en el más allá, pero no en un más allá dantesco, es decir, no se trata de penetrar en la geografía fantástica del inframundo, sino en la *clásica* del *mundus* grecolatino que conduce a Cristo.

Petrarca afirma haber escrito el *Itinerario* en sólo tres días. La noticia merece tan poco crédito como aquella otra donde cuenta haber redactado el *Ascenso al monte Ventoux* al anochecer del mismo día en que lo escaló. Más bien parece que el número tres tiene un valor tópico y simbólico: los tres meses que suponía, aproximadamente, el viaje real de Europa al Medio Oriente, y los tres días entre la muerte de Cristo en el Gólgota y la resurrección. Esta interpretación parece confirmarse por el hecho de que Petrarca entregó su *Itinerarium* a Giovanni Mandelli justo después de Pascuas: si Mandelli emprendió jamás el viaje a Jerusalén –la geográfica o la celestial– es algo que nunca sabremos; en todo caso, el largo viaje de Petrarca por la Ilustración,⁴⁸ tampoco terminó con Nietzsche.

⁴⁷ Plin. *Nat.* III 1, 3: “terrarum orbis universus in tres dividitur parte: Europam, Asiam, Africam. Origo ab occasu solis et Gaditano freto, qua inrumpens oceanus Atlanticus in maria interiora diffunditur. Hinc intranti dextera Africa est, læva Europa, inter has Asia. termini amnes Tanais et Nilus” (El orbe completo de la tierra se divide en tres partes: Europa, Asia, África. Mi punto de partida es el poniente y el estrecho de Gades, por el que el Océano Atlántico irrumpe y se derrama por los mares interiores. A la derecha, según se entra, está África, a la izquierda Europa, en medio de las dos, Asia. Los límites son los ríos Don y Nilo).

⁴⁸ Jochen Schmidt (*Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, pp. 1-31) ha propuesto una dialéctica de la historia, basada en la alternancia de edades “ilustradas” y edades “antiilustradas”, expandiendo así el concepto de Ilustración más allá del siglo XVIII. La propuesta petrarquista, antiquizante y moderna a la vez, constituye un ejemplo perfecto de la actitud ilustrada de los humanistas del Renacimiento.

Bibliografía (*breviata*)

- AUSTIN, R. G., *P. Vergili Maronis Æneidos. Liber Sextus*. Oxford, Clarendon, 1988.
- BERSCHIN, Walter, *Medioevo greco-latino. Da Gerolamo a Niccolò Cusano*. Napoli, Liguori, 1989.
- BERSCHIN, W., “Introducción” a Galtero de CASTELLÓN, *Alejandroida*, trad. Gerhard Streckenbach. Heidelberg, Lambert Schneider, 1990.
- CANCIK, Herbert, y SCHNEIDER, Helmuth eds., *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, XVIII tomos. Weimar / Stuttgart, Metzler, 1996ss.
- CURTIVS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna / Munich, Francke, 1984 [1948]. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- FLAVIO, Giuseppe, *La guerra giudaica*, a cura di Giovanni Vitucci. Verona, Mondadori, 1974.
- Itinerario de la virgen Egeria (381-384)*, edición crítica del texto latino, variantes, traducción anotada, documentos auxiliares, introducción, planos y notas por Agustín Arce. Madrid, Editorial Católica, 1980. (Biblioteca de autores cristianos 416).
- Los evangelios apócrifos*, Aurelio de Santos, ed. Madrid, Editorial Católica, 1984 (Biblioteca de autores cristianos 148).
- LUMBROSO, Giacomo “L’Itinerarium”, *Atti della Reale Accademia dei Lincei*, Serie 4, tomo 4, 1988, pp. 390-403.
- MANN, Thomas, *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte (1929)*, *Thomas Mann. Essays*, tomo III, H. Kurzke y St. Stachorski eds. Frankfurt, Fischer, 1993.
- MELA, Pomponius, *Kreuzfahrt durch die alte Welt*, Kai Brodersen ed. y trad. WBG, Darmstadt, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Menschliches, Allzumenschliches, Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, G. Colli y M. Montinari eds. Múnich / Berlín / Nueva York, DTV / De Gruyter, 1980.
- NORDEN, Eduard, *Die Antike Kunstprosa. Vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*. Darmstadt, WBG, 1983⁹ [Lipsia / Berlín 1909].
- PETRARCA, Francesco, *Itinerario in Terra Santa (1358)*, a cura di Francesco Lo Monaco. Bergamo, 1990.
- PETRARCA, Francesco, *Reisebuch zum Heiligen Grab*, Jens Reufsteck, ed. y trad. Stuttgart, Reclam, 1999 (Universal-Bibliothek 888).
- PLINIUS SECUNDUS der Ältere, Caius, *Naturkunde*, XXXI tomos, Roderich König y Gerhard Winkler eds. Zurich, Heimeran, 1973 ss.
- SCHIMMELPFENNIG, Bernhard, *Das Papstum. Von der Antike bis zur Renaissance*. Darmstadt, WBG, 1988.
- SCHMIDT, Jochen, *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*. Darmstadt, WBG, 1989.
- STEINMANN, Kurt, *Francesco Petrarca. Die Besteigung des Mont Ventoux*. Stuttgart, Reclam, 1995.

Petrarca y Cicerón: una relación epistolar a 1300 años de distancia

CAROLINA PONCE
Universidad Nacional Autónoma de México

Petrarca descubrió en 1345, a la edad de 41 años, en la Biblioteca Capitular de Verona los 16 primeros libros de las Epístolas de Cicerón a Ático, y las Epístolas a Bruto y Quinto. En seguida se entregó a la tarea de transcribirlas personalmente.

Según afirman Carlos Muscetta y Francisco Tateo, que elaboraron la edición de las obras latinas de Petrarca, algunos intelectuales de la región sabían de la existencia de esos libros, pero, sin duda, la difusión internacional se debió a Petrarca y su transcripción.¹

La dedicación de Petrarca a los autores clásicos de la retórica se acrecentó hacia 1316 y fue, a lo largo de toda su vida, una de las columnas sustentantes de su formación humanística. En tal sentido, Petrarca ayudó a establecer los principios de la filología renacentista y fue uno de los primeros que abrieron la investigación de los textos antiguos y su transmisión, así como de la incipiente crítica textual.

Ejemplo de lo anterior es la lectura que hizo Petrarca de los textos de Terencio, Cecilio Estacio, Virgilio, Horacio, Tito Livio, Séneca y Cicerón entre muchos otros. Fue una lectura de total asimilación, puesto que la gran variedad de temas, historias, personajes, etc., que presentan los antiguos clásicos latinos, sirvieron para conformar, en buena medida, la obra del aretino, y sirva para nosotros como un ejemplo el *Africa*, ese extraordinario poema épico en muy bien elaborados hexámetros, que muestra el mundo y el enfrentamiento entre Roma y el norte de África, pero en el cual, ya desde el título, se observa que su visión simpatiza con los “otros”, los enemigos de Italia. En tanto que es un poema histórico se constata claramente la presencia de Tito Livio, Virgilio, Ovidio y Séneca.

La precisión histórica y erudita del *Africa* compite con el trabajo filológico y crítico que se comprueba por medio de las lecturas novedosas propias de Petrarca. Esa obra, que inició el viernes santo de 1338 ó 1339, nació de su propia y continua confrontación de los eventos con los personajes, característica personal de muchos de sus escritos, pero en este caso vistos desde el pasado, en la época de la conformación del Imperio romano, cuyas raíces entiende muy bien Petrarca que estaban en sus conquistas de la época republicana. Ambos conceptos, el de república y el de imperio, son elementos de consideración política que se encuentran en el pensamiento del humanismo renacentista, específicamente en la línea del pensamiento político que establecía una crítica a los hechos históricos que Italia estaba viviendo precisa-

¹ Cf. *Petrarca*, a cura di Raffaele Amaturò, con due capitoli introduttivi al Trecento di Carlo Muscetta e Francesco Tateo, p. 80.

mente en la época de Petrarca. Tal línea de pensamiento político fue otra de las aportaciones de Petrarca y de algunos de sus contemporáneos y las siguieron muchos de los eruditos renacentistas posteriores, basta citar entre ellos a Lorenzo Valla.

De la misma manera, su preocupación reflexiva en torno a la condición humana, que presentó por ejemplo en el *De vita solitaria* y en sus *Epistolae ad familiares*, se refleja en esa primera carta a Cicerón (xxiv, 3) que es el tema de este breve trabajo.

Esta pequeña pero significativa obra reúne los puntos señalados *supra*. En primer lugar, Petrarca se dirige a Cicerón como si fuera contemporáneo suyo. Recordemos que en ese momento él está realizando el gran trabajo filológico de transcribir las cartas de Cicerón, guardadas y casi olvidadas en la Edad Media, y está descubriendo en Cicerón un hombre que relata detalladamente sus actividades cotidianas, familiares y políticas y la forma en que éstas ocupan la mayor parte de su tiempo y de su reflexión, pues en esos textos comenta sobre todos los personajes de primera línea en la política romana y en la vida social y cultural de Roma, analizando sus acciones tanto públicas como privadas.

Petrarca, con toda su sagacidad y su gran capacidad de penetración crítica, es el primero, después de muchos siglos, en contemplar con todas sus luces y sombras la situación de Roma durante la llamada época ciceroniana, esto es, los años de la crisis de la República, descrita por el mejor prosista y orador de ese momento.

Toma la palabra Petrarca, quien se llama a sí mismo, como el más amante del nombre de Cicerón y establece con él una relación epistolar a más de mil años de distancia para comprobarnos ahora, en 2004, que es capaz de elevarse a la altura del maestro latino, pues al establecer una nueva, siempre nueva comunicación epistolar con el arpinense, nos da un ejemplo de cómo podemos acercarnos a los clásicos a través de diálogos que, sin caer en anacronismos, enfoquen la visión crítica sobre los más importantes pensadores y hechos históricos.

Petrarca juzgó la grandeza de Cicerón, juicio repetido a lo largo de su obra latina, baste citar su frase: “Deus bone quale quamque ex alto sumptum opus”² referido al *De optimo genere dicendi*. Admiró al filósofo y aprendió del orador y del rétor logrando una comunión indisoluble entre el clásico y su propio tiempo.

Era inevitable para Petrarca establecer el puente entre los dos mundos y, en consecuencia, entre él y Cicerón. Ambos vivieron guerras civiles, estuvieron en medio de intrigas políticas, tuvieron interés en la literatura, la retórica y la oratoria, la epistolografía y la reflexión filosófica. Por ejemplo, entre 1343 y 1346, Petrarca regresó a Italia desde Aviñón y recorrió, entre otras partes, Módena, Bolonia, Verona y Parma, de donde tuvo que huir por los peligros de la guerra civil. Por su parte Cicerón también fue un hombre que por las circunstancias políticas se vio obligado en varias ocasiones a recorrer Italia ya sea en su camino al exilio, ya en sus investigaciones para elaborar las pruebas y los argumentos de sus discursos políticos, ya en franca huida perseguido por sus enemigos. Si Petrarca estaba viviendo un momento crítico para Italia, Cicerón también vivió durante la crisis de la República Romana y la primera parte de las

² En el Prólogo al *De vita solitaria* dedicado al obispo Philippus Cavalicensis: “Buen Dios, qué calidad de la obra, asumida desde lo más alto”, p. 5.

guerras civiles que dieron fin a la época republicana. La sensibilidad e inteligencia del aretino no pudo sino establecer una tácita comparación de épocas y vivencias.³

Sin embargo, Petrarca se dirige a Cicerón en su carta con un reclamo que puede sintetizarse en esta cita: “¿Dónde abandonaste el ocio conveniente a tu edad y profesión y fortuna? ¿Qué falso esplendor de gloria te envolvió, ya anciano, en guerras de adolescente [...]?”

Para Petrarca, adoptando una postura crítica frente a Cicerón, a pesar de la admiración que le tiene, el antiguo fue responsable por no haber ocupado su tiempo –el ocio– en labores más altas y por haberse dejado arrastrar hacia cosas falsas, algo no digno de él, y debido a eso Petrarca comprende con toda lucidez histórica la indigna muerte del filósofo. Sigue la crítica a las actitudes cambiantes del latino, a veces ensalza a ciertos hombres y otras descarga maldiciones en ellos mismos. Aunque conociendo Petrarca la naturaleza humana, propone la duda de que esas actitudes de Cicerón pudieron ser toleradas. El término es claro, *tolerabilia*; pero sólo se tolera algo con lo que no se está de acuerdo.

La visión que Petrarca tiene de César y de la relación entre Cicerón y Pompeyo darían lugar para todo un estudio. Sea suficiente resaltar que el primero es observado a partir de su cercanía con los *lacsessentibus*, es decir, los hombres acosados, perseguidos.

La crítica resbala a la vergüenza que le provocan los errores de Cicerón. En este sentido Petrarca retoma de los antiguos y pone de nuevo en la discusión la doble valoración que hasta nuestros días ocasiona la personalidad del político latino. Cicerón no es sólo el hombre digno de alabanza, maestro a lo largo de los siglos, ininterrumpidamente, desde que estaba en vida hasta la actualidad, como muchos defienden; es, también, el hombre ansioso de poder y que codiciaba triunfos, defensor de una República que ya sabía arruinada por completo, como afirma Petrarca. Por ello, la interrogación retórica de éste resuena con toda la fuerza: “¿En qué te ayudó ser maestro de otros? ¿De qué aprovecha hablar siempre con las más elegantes palabras, si tú mismo, internamente, no te escuchas?”

Sin embargo, a lo largo de su epístola a Cicerón, Petrarca muestra un afecto, una misericordia y una comprensión por el hombre; pero no otorga la disculpa fácil, ni elude la profunda observación crítica.

Ambas esferas complementan el establecimiento del humanismo petrarquista, que, en mi opinión, sólo pudo llegar a la excelencia por el trabajo filológico que da por resultado un conocimiento profundo de los antiguos clásicos, trabajo emprendido por Petrarca con la búsqueda de manuscritos, la lectura detenida, la transcripción paleográfica y la difusión que hizo de ellos.

Resta ahora que nosotros sigamos su ejemplo, pues, si bien es cierto que contamos con buenas ediciones, más o menos críticas, de la *Opera latina* de Petrarca, hasta donde sé, no tenemos todavía una traducción completa y actualizada al español.

Es indispensable tener al alcance una edición bilingüe de esa obra latina, cuya traducción, investigación y comentarios es fundamental realizar,⁴ para construir uno

³ Cf. R. Amaturio, *op. cit.*, *id.*

⁴ Las obras latinas que me parece más urgente traducir por completo, investigar y comentar, son *De viris illustribus* (post 1337); *De contemptu mundi* (1342-1343); *De ocio religioso* (1347); *De vita*

de los eslabones más importantes que se necesitan para la comprensión de la cultura en general, pero muy especialmente de lo que atañe a la conformación del humanismo renacentista.

El comentario que hemos presentado, y la traducción que sigue, son un inicial contribución a esta labor que nos espera.

*Epistola ad Marcum Tullium Ciceronem*⁵

Franciscus Ciceroni suo salutem.

Epistolas tuas diu multumque pesquisitas atque ubi minime rebar inventas, avidissime perlegi, audivi multa te dicentem, multa deplorantem, multa variantem, Marce Tulli, et qui iampridem qualis preceptor aliis fuisses noveram, nunc tandem quis tu tibi esses agnovi. Unum hoc vicissima vera caritate profectum non iam consilium sed lamentum audi, ubicumque es, quod unus posterorum, tui nominis amantissimus, non sine lacrimis fundit. O inquiete semper atque anxie, vel ut verba tua recognoscas, “O praeceps et calamitose senex”, quid tibi tot contentionibus et prorsum nihil pro futuris simultatibus voluisti? Ubi et aetati et professioni et fortunae tuae conveniens otium reliquisti? Quis te falsus gloriae splendor senem adolescentium bellis implicuit et per omnes iactatum casus ad indignam philosopho mortem rapuit? Heu et fraterni consilii immemor et tuorum tot salubrium praeceptorum, ceu nocturnes viator lumen in tenebris gestant, ostendisti secuturis callem, in quo ipse satis miserabiliter lapsus es. Omitto Dionysium, omitto fratrem tuum ac nepotem, omitto, si placet, ipsum etiam Dolabellam, quos nunc laudibus ad caelum effers, nunc repentinis malidictis laceras: fuerint haec tolerabilia fortassis. Iulium quoque Caesarem praetervehor, cuius spectata clementia ipsa lacessentibus portus erat; magnum praeterea Pompeium sileo, cum quo iure quodam familiaritatis quidlibet posse videbaris. Sed quis te furor in Antonium impegit? Amor credo reipublicae, quam funditus iam corruisse fatebaris. Quod si pura fides, si libertas te trahebat, quid tibi tam familiare cum Augusto? Quid enim Bruto tuo responsurus es? “siquidem” inquit “Octavius tibi placet, non dominum fugisse sed amioiorem dominum quaesisse videberis”. Hoc restabat, infelix, et hoc erat extremum, Cicero, ut huic ipsi tam laudato malidiceret, qui tibi non dicam malifaceret, sed malifacientibus non obstaret. Doleo vicem tuam, amice, et errorum pudet ac miseret, iamque cum eodem Bruto “his artibus nihil tribuo, quibus te instructissimum fuisse scio”. Nimirum quid enim iuvat alios docere, quid ornatissimis verbis semper de virtutibus loqui prodest, sit e interim ipse non audias? Ah, quanto satius fuerat philosopho praesertim in tranquillo rure senuisse, “de perpetua illa”, ut ipse quodam scribis loco, “non de hac iam exigua

solitaria (1346-56); *De remediis utriusque fortunae* (1354); *Epistolae metricae* (1331-61); *Epistolae seniles* (1361); *Epistolae familiares* (1364); *Epistolae sine nomine*; *Epistola posteritati*; *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1367); *Bucolicum carmen*; *Africa*. Para no nombrar sino su obra más destacada, pues la completa es sencillamente monumental.

⁵ Francesco Petrarca, *Epistolarum familiarium liber* xxiv, ep. 3. Texto latino tomado de la Bibliotheca Augustana, página electrónica <http://www.fh-augsburg.de/~harsch/pca_2403.html>. Fecha: 30-03-2004.

vita cogitantem”, nullos habuisse fascēs, nullis triumphis inhiasse, nullos inflasse tibi animum Catilinas. Sed haec quidem frustra.

Aeternum vale, mi Cicerō.

Apud superos, ad dexteram Athesis ripam, in civitate Verona Transpadanae Italiae, XVI Kalendas Quintiles, anno ab Ortu Dei illius quem tu non noveras, MCCCXLV.

*Epístola a Marco Tulio Cicerón*⁶

Francisco saluda a su [amigo] Cicerón.⁷

He leído con toda atención y avidez tus cartas durante mucho tiempo buscadas y no encontradas hasta hace poco. Te escuché, Marco Tulio, decir muchas cosas, deplorar muchas otras y presentar muchas más de manera variada, y yo que sabía desde antes qué gran preceptor habías sido para otros, ahora por fin reconocí qué clase de hombre eras para ti. Tú, a tu vez, escucha, donde quiera que estés, este único lamento, no consejo, surgido de la verdadera caridad, que lanza no sin lágrimas el único de los de tu posteridad más amante de tu nombre.

Oh inquieto siempre y angustiado, ojalá reconozcas como tuyas estas palabras: “Oh precipitado y abrumado anciano”,⁸ ¿qué quisiste con tantas confrontaciones y odios absolutamente en nada provechosos para ti? ¿Dónde dejaste el ocio conveniente a tu edad y profesión y fortuna? ¿Qué falso esplendor de gloria te envolvió, ya anciano, en guerras de jóvenes, y te arrastró arrojado hacia una muerte indigna para un filósofo?

O el olvido del consejo fraterno o el nocturno mensajero gestan la luz en las tinieblas. Tú mostraste, a los que habían de seguirte, el camino en el que tú mismo más que miserablemente resbalaste. Omíto a Dionisio, omíto a tu hermano y a tu sobrino, omíto, si te agrada, al mismo Dolabela, a quienes en un momento elevas hasta el cielo con alabanzas, y en otro los destrozas con repetidas maldiciones. Quizá estas cosas hayan sido tolerables. También paso por alto a Julio César, cuya clemencia esperada era un puerto para los hombres acosados. Guardo, además, silencio sobre Pompeyo el Magno con quien por algún derecho de parentesco parecías poder cualquier cosa. Pero, ¿qué furor te arrojó contra Antonio? Creo que el amor a la República, la que confesabas que ya se había arruinado completamente.

⁶ La carta anterior está registrada como la tercera del libro xxiv de las *Epístolas a los familiares* de Francisco Petrarca y, junto con la carta, forman el dúo que el autor del siglo xiv dirige al latino del siglo i a. C., a fin de entablar un diálogo a través del tiempo, diálogo en que se encuentra la comprensión total de Cicerón que Petrarca tuvo cuando leyó el epistolario ciceroniano, a veces íntimo, a veces casi público, en el que el famoso arpinense exponía todas sus ocupaciones y preocupaciones, incluyendo durante aquella etapa final, de crisis, de la República Romana.

⁷ La traducción de la carta es de mi responsabilidad. Originalmente consideré que sería la primera traducción al español, pero afortunadamente la profesora Lidia Santiago me aclaró que había, por lo menos, otra que se encuentra en el prólogo de Juan Antonio Ayala a la obra de Marco Tulio Cicerón, *Cartas a Ático*, xvi libros, editada por la UNAM en 1975, en su Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, pp. LXXVI-LXXVIII.

⁸ Pseudo Cicerón, *Ad Octavium*, 6. (Tales palabras pertenecen a una epístola a Octavio, atribuida a Cicerón, pero filólogos posteriores la consideran falsa y aparece bajo Pseudo-Cicerón.)

Pero si te movía la pura fe, la libertad, entonces ¿por qué tanta familiaridad con Augusto? En efecto, tuviste que dar una respuesta a tu amigo Bruto cuando él te dijo: “si Octavio te agrada, parecerá que no escapaste de un amo, sino sólo que buscaste a un amo más amigable”.⁹ Infeliz, sólo faltaba una cosa y ésta era lo último, Cicerón, que maldijeras a ese mismo hombre tan alabado, del que no diré que te haya hecho algún mal, pero, sin duda, no obstaculizó a los que te hicieron mal. Me causa dolor tu suerte, amigo, y me avergüenzan y provocan misericordia tus errores; y ya, como el mismo Bruto, “nada atribuyo a estas artes en las que reconozco que tú fuiste el hombre más instruido”.¹⁰

Pues, ¿en qué te ayudó el ser maestro de otros, de qué aprovecha hablar siempre sobre las virtudes con las más elegantes palabras, si tú mismo, internamente, no te escuchas? ¡Ah, cuánto más satisfactorio fuera para el filósofo haber envejecido en un campo especialmente tranquilo, meditando, como tú mismo escribes en algún lugar, “sobre la eternidad y no sobre esta vida ya exigua!”¹¹ Así no hubieses tenido los haces del poder, no hubieses codiciado los triunfos, ningún Catilina te hubiese inflamado el espíritu. Pero en verdad estas palabras son en vano.

Adiós eternamente mi Cicerón.

Entre los supremos, a la orilla derecha del Adigio, en la ciudad de Verona, de la Italia traspadana, 16 de mayo, en el año del Nacimiento de aquel Dios que tú no conocías, 1345.

Bibliografía

- AYALA, Juan Antonio, “Prólogo” a Marco Tulio CICERÓN, *Cartas a Ático*. México UNAM, 1975.
- PETRARCA, Francesco, *Petrarca, Opere latine I*, a cura di Raffaele Amatore, con due capitoli introduttivi al Trecento di Carlo Muscetta e Francesco Tateo. Bari, Laterza, 1978.
- PETRARCA, Francesco, *De vita solitaria*, a cura di Guido Martellotti, trad. Antonietta Bufano. Milano/Napoli, Einaudi/Ricciardi, 1955.

Bibliografía informática

- PETRARCA, Francesco, *Epistolarum familiarium liber XXIV*, Bibliotheca Augustana, http://www.fh-augsburg.de/~harsch/pca_2403.html

⁹ Cicerón, *Ad Brutum*, I, 16, 7.

¹⁰ *Ibid.*, I, 17, 5.

¹¹ *Ad Atticum*, X, 8, 8.

El latín de Petrarca

LETICIA LÓPEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

El solo nombre de Petrarca —como el de otros tantos humanistas que, a partir de una influencia que inició en Italia y se propagó después por diversas partes de Europa— está cargado de una innumerable serie de implicaciones históricas y culturales que resulta imprescindible referir, al menos de manera sucinta, dada la brevedad exigida en un trabajo como el que se presenta aquí. Así, del interior de este primer planteamiento, se deriva la necesidad de establecer un seguimiento de dichas implicaciones para analizar, comprender y caracterizar no sólo la lengua de Petrarca, sino también el que podríamos llamar, en términos generales y con las debidas salvedades de carácter lingüístico, el latín humanístico.

En el entendido de que es preciso retomar algunos antecedentes, interesa plantear primero un marco conceptual sobre los términos *Renacimiento* y *humanismo*. La palabra Renacimiento, referida a un periodo en particular, surgió a mediados del siglo XIX, gracias a Jakob Burckhardt. Como ha sucedido con muchos otros vocablos histórico-culturales nacidos de la visión retrospectiva decimonónica, la investigación histórica contemporánea ha dado nuevas luces para comprender mejor este periodo y así, a pesar de que en la actualidad los postulados de Burckhardt ya han sido superados, su iniciativa y aportaciones no dejan de tener mérito y utilidad.

En este sentido, pese a que no deja de ser un lugar común hablar del hombre del Renacimiento en función de sus diferencias respecto del medieval, no obstante, en esas apuntadas diferencias descansa su perfil más claro: una de las más evidentes es que el hombre del medioevo se reconoce como continuador del antiguo, como parte de una sucesión lineal, mientras que el del Renacimiento es capaz ya de mirar a la Antigüedad en perspectiva e identificar que entre él y el romano de los últimos tiempos del imperio hay una fase, que comienza a denominar *aetas media*.

Las implicaciones de una toma de conciencia de esta índole repercuten en muchas esferas del periodo renacentista, así que es evidente que la literaria y lingüística deben ser analizadas también desde este enfoque. Estos presupuestos, por lo demás, ayudarán a estudiar la producción latina humanística dejando de lado los prejuicios que han llevado a muchos a aplicar criterios de calidad y pureza, desde el marco teórico de los mecanismos del latín clásico, a un tipo de lengua que se desarrolló en un contexto tan distante y con rasgos distintivos generados a partir de necesidades comunicativas diferentes; porque no es lo mismo expresarse en la lengua materna que construir un texto en una lengua aprendida, cuya adquisición supone procedimientos epistemológicos conformados sobre todo a partir de la lectura.

Por lo anterior, son muy importantes los aspectos de ubicación y caracterización del Renacimiento. El espacio que abarca va de finales del siglo XIV a finales del XVI y se origina con la toma de conciencia del “renacer de las artes y las letras”. Se habla de “revivir” algo que se había considerado muerto. Desde la óptica histórica, esta constatación significa una verdadera novedad en el curso del pensamiento occidental: el descubrimiento del cambio. La visión lineal e inmutable del curso de los tiempos llega a su fin. Petrarca es el primero en plantear que entre la época de los romanos y la suya había operado un cambio; esta afirmación tiene grandes consecuencias, pues se comienza a hablar en términos de la recuperación de un pasado luminoso, en oposición a la oscuridad contemporánea; de hecho, la *aetas media*, nefasta y oscura en la apreciación de los renacentistas, se perfila, mediante la búsqueda, recuperación y revaloración del pasado, como una especie de través entre los renacentistas y la luminosidad del mundo antiguo; esto, por supuesto, deriva en la búsqueda de formas de acercamiento y restauración (arqueología, historia y filología). Ahora bien, el *humanismo* es un episodio que surge en el interior del Renacimiento y, como tal, es un movimiento de renovación. La toma de conciencia sobre problemas de educación y la orientación pedagógica del humanismo renacentista giran en torno del *trivium*.

A lo largo de la Edad Media, las artes del trívio (gramática, dialéctica y retórica), también llamadas artes sermocinales, habían tenido diferentes momentos de mayor o menor auge. Con el paso del tiempo, cada una siguió derroteros propios y en ocasiones también un inevitable desgaste. En el caso concreto de la gramática sobrevinieron una gradual decadencia, deformación y sistemático confinamiento; se generan también un marcado énfasis en la dialéctica *per se* y una fragmentación, parcelación y reducción a técnica elocutivo-ornamental de la retórica. El problema no fue sólo la desproporción en el estudio y manejo de las tres artes del lenguaje, sino sobre todo su desarticulación.

El vocablo *humanista* surge justamente en el Renacimiento para referirse a ciertos hombres de estudio que promueven la enseñanza de las humanidades. La pregunta que sigue es ¿cuáles fueron las razones que propiciaron la aparición de esta oferta educativa que centra su atención e inquietudes en el estudio y la enseñanza de los clásicos (romanos, fundamentalmente), de la gramática (latín), la dialéctica, la retórica, la historia, la poesía y la filosofía moral? La respuesta está en las nuevas condiciones del hombre del Renacimiento, urbano y laico, y sus necesidades materiales y políticas dentro de la cada vez más pujante sociedad civil. La insistencia sobre el tema de la *paideia* y los *studia humanitatis*, y la formación del hombre es uno de los motivos dominantes de la nueva cultura, en la que los autores y su ejemplo asumirán un peso singularmente relevante. Se trata de formar a la juventud mediante el estímulo, sin condicionarla y obligarla dentro de esquemas y fórmulas dadas.¹

Así, la efervescencia política y social que había propiciado en la Antigüedad el nacimiento y desarrollo del fenómeno retórico-oratorio, surgió análogicamente en el Renacimiento italiano. Nuevamente la oratoria vuelve a ser vista

¹ Eugenio Garin, *La educación en Europa, 1400-1600. Problemas y Programas*, pp. 17-19.

como meta de la educación. En este contexto, la lengua, es decir, el estudio de la gramática, vuelve a tomar la primacía. Esta orientación con el tiempo se convertirá, como ya había ocurrido en la transición republica-imperio en Roma, en una suerte de educación literaria tal como lo testimonia la *Institutio oratoria* de Quintiliano; pero habrá que esperar hasta el siglo XVI para que las tensiones del *trivium* se resuelvan en una reintegración. El proceso histórico parece repetirse casi como en espejo. El humanismo, o actividad político-pragmático-civil, aunque fue un movimiento intelectual nacido de pugnas políticas, no fue un movimiento exclusivamente político.

La forma peculiar de actividad intelectual que recibió el nombre de *studia humanitatis* estaba estrechamente ligada a las diversas concepciones de la política, de las actividades humanas, de la naturaleza y del más allá. Se perfilaron proponiendo la mayor reducción y funcionalidad posible para la iniciación a los estudios, incluyendo, antes de la preparación rigurosamente técnica de las universidades, un momento esencial de formación humana moral y política basada primordialmente en determinadas disciplinas y, sobre todo, en un método y en un orden. Desde esta perspectiva, el estudio no era en sí mismo una meta, sino un proceso de formación y realización personal que se reflejaría en las relaciones concretas con los demás. Se trata de un postulado que se define a través de dos líneas fundamentales: personal y social. La puesta en marcha de este ideal educativo tenía que partir necesariamente de los presupuestos del *trivium*, de los saberes básicos, hecho que propició el auge del énfasis en la gramática, de la lógica “renovada” y de las formas literarias con mayor contenido moral y ejemplar. Por ello, las formas literarias medievales, producto de visiones parcializantes de la retórica y del método escolástico ya agonizante, son vehículos insuficientes para las necesidades y aspiraciones de la nueva sociedad. Además, se requerían conocimientos prácticos y útiles para la vida diaria, hecho del que se percataron los *humanistas*, o cultivadores de las *humaniores litterae*, quienes antepusieron el estudio de las literaturas griega y latina como condición indispensable para la adecuada formación del hombre, la cual debía habilitarlo para participar en la vida política, social y económica de su comunidad.²

Así, la palabra misma de *humanismo*, de cuño más o menos reciente,³ está estrechamente vinculada con el estudio de las letras y con el énfasis en el hombre;

² González G., Enrique, *Joan Lluís Vives, de la escolástica al humanismo*, pp. 8-9.

³ Enrique González, en su artículo “Hacia una definición del término *humanismo*”, explica los problemas de definición, el origen y las diferentes acepciones del término. De acuerdo con él, surge, como el de *Renacimiento*, en el siglo XIX. Fue puesto en circulación por el pedagogo alemán J. Niethammer para referir al tipo de educación escolar fundado en el estudio de las literaturas griega y latina en oposición a la incipiente educación técnica. Menéndez y Pelayo también le dan una significación de carácter literario. Barcia, en su diccionario etimológico, habla de *humanista* y *humanidades*, pero no de *humanismo*. En el siglo XX, la Enciclopedia *Espasa-Calpe* ofrece dos sentidos, uno filosófico, a partir de los escritos de Ferdinand Schiller, filósofo inglés de finales del siglo XIX, quien calificó de humanístico su pensamiento debido a que postulaba al hombre como medida de las cosas, y otro literario, en el que se le vincula con la doctrina de los humanistas del Renacimiento. La Real Academia hace referencia a las letras “humanas” y a la doctrina de los humanistas del Renacimiento. La *Enciclopedia del idioma* de Martín Alonso habla también de la “doctrina de los humanistas del Renacimiento que se han ocupado del estudio de las lenguas y literaturas antiguas” y de la doctrina de Schiller.

pero, anterior a ésta, es la de *humanista*, que surge durante el Renacimiento para referirse a quienes habían puesto en circulación los *studia humanitatis*. Las palabras *humanista* y *humanidades* tienen, pues, una larga tradición escolar, y es en el siglo XIX cuando había ya la suficiente perspectiva para relacionarlos y hacerlos confluir en un ámbito singular: el *humanismo*.

El humanismo renacentista había sido analizado por los estudiosos, de modo reduccionista, como un fenómeno literario de vuelta al mundo clásico, pero es, evidentemente, algo mucho más complejo. Kristeller aportó un avance significativo al postularlo como un programa cultural y educativo que centraba su atención en las inquietudes sobre el estudio y la enseñanza de los clásicos y que tenía como temas favoritos la gramática y la retórica, la historia, la poesía y la filosofía moral, aunque había sido prácticamente insensible a la filosofía en cuanto tal. En esta misma línea y, además, por la ocupación y preocupaciones de los humanistas en el área de la enseñanza, se perfila el marcado énfasis del carácter pedagógico del humanismo. Luego, pensadores como Di Camillo, Garín, Cantimori y Vasoli, sin negarle su importancia literaria y pedagógica, ofrecen una perspectiva mucho más completa, pues lo plantean como un cambio en la historia del pensamiento, cuya característica fundamental es el espíritu crítico, que, de alguna manera, se deja ver en primera instancia en los procedimientos filológicos y en la crítica al método escolástico de la ciencia tradicional. Así, la inquietud literaria y pedagógica de los humanistas es sólo el síntoma de una preocupación más profunda. Enrique González emplea una metáfora muy ilustrativa para explicar esta tesis: literatura y pedagogía son la espuma, y la ola su interés por un nuevo método para un nuevo saber.

El humanismo es, pues, un fenómeno ideológico caracterizado por diferentes puntos de interés que hunde sus raíces, evidentemente, en el periodo tardomedieval. Ahora bien, el énfasis pedagógico expresado en innumerables trabajos se centra en una primera etapa, en la revaloración de la gramática, entendida como el estudio de la lengua latina para, a través de ella, acceder a la lectura de los clásicos latinos. Se trata, entonces, de una formación literaria en sentido amplio, en la que lengua y literatura son entendidas como una sola rama del saber, imprescindible para todo individuo que vive y se desempeña en la sociedad.

Si la tradición romana había cifrado la gramática *in intellectu poetarum et in recte scribendi loquendive ratione*,⁴ la Edad Media había prescindido del *intellectus poetarum*, es decir, la había convertido en un saber meramente instrumental. La aportación del humanismo renacentista consistió en restituirle su valor como fase imprescindible para el estudio de la literatura. La retórica es el resorte de este impulso, pero el problema está en la trama y énfasis de las tres artes. Si en la Edad Media se había generado en las universidades una tensión dialéctica-retórica, durante el Renacimiento se genera un fermento que parte de la toma de conciencia de la necesidad de reelaborar planes de estudio más acordes con las necesidades del hombre en sociedad, de allí el énfasis retórico, que desencadena en la consecuente revaloración de las artes precedentes: dialéctica y gramática.

⁴ Servio, *In artem Donati*, en H. Keil, ed., *Grammatici latini*, t. IV, p. 486

Así, el siglo xiv marca un hito importante en la historia del estudio de la gramática. Dado que se trataba de un conocimiento básico circunscrito en la esfera de las artes del lenguaje, se aprendía, durante la Edad Media, como parte de los rudimentos preuniversitarios. La transición consiste en el nuevo enfoque, en el énfasis que se pondrá sobre el estudio de la retórica. La elocuencia se convertirá, dadas las nuevas circunstancias sociales, en una de las metas de la educación, como lo había sido en la Antigüedad. Esto se explica también por la aparición de la materia prima: la preceptiva pedagógica y la retórica, es decir, la obra completa de Quintiliano⁵ y las cartas, discursos y tratados filosóficos de Cicerón.⁶ Los hallazgos codicológicos recientes dieron la pauta para sustituir a los *auctores* medievales por las cartas y discursos de Cicerón.

Preceptiva y modelos estaban ya en manos de los promotores de los *studia humanitatis*. La oratoria y la historia comienzan a desplazar la primacía de la poesía, y el *ars dictaminis* comienza a ser visto sólo como un saber técnico, como una profesión, pues para la naciente búsqueda educativa se requerían contenidos de mayor envergadura. Así, los dos ejes del *curriculum* humanístico ya estaban disponibles.

En estas circunstancias, el *curriculum* de los *auctores octo* pronto fue atacado por los *humanistas*, imbuidos del entusiasmo por la cultura clásica, quienes argüían que la enseñanza medieval en general, pero sobre todo el *curriculum* de los *auctores*, es decir, la enseñanza gramatical, era ya inadecuada y objetable. Los hallazgos ciceronianos no sólo dieron un cuerpo más consistente a la teoría retórica, sino que además ofrecieron la ocasión de postular un ejemplo a seguir para el estilo prosístico del que se había carecido durante la Edad Media. Se conocía a Séneca, pero era leído y aprendido como preceptor moral, pues, dado que se trata de un autor de transición entre la época clásica, representada por Cicerón, y la neoclásica, representada por Quintiliano los estudiosos medievales encontraran su estilo carente de forma, inconsistente y experimental.

La sustitución de los *auctores octo* fue posible gracias a los hallazgos ciceronianos, de tal suerte que pronto se incluyeron en las escuelas sus discursos y cartas; esto dio la pauta y la perspectiva para establecer la comparación y ponderar la diferencia respecto de los usos medievales del latín. Más tarde, esta veneración será criticada por los humanistas de la siguiente generación, con Lorenzo Valla a la cabeza, y por los humanistas del norte, cuyo ejemplo más claro es la sátira *Ciceronianus* de Erasmo.

⁵ Durante la Edad Media, la *Institutio oratoria* de Quintiliano se conocía o estudiaba sólo fragmentariamente. En septiembre de 1416, en San Gall, Poggio Bracciolini descubrió el texto completo.

⁶ Petrarca hizo los primeros descubrimientos de Cicerón: *Pro Archia poeta*, Lieja, 1333; los *Epistularum ad Atticum libri sedecim*, Verona, 1345. Boccaccio encontró el *Pro Cluentia* en 1335. Coluccio Salutati inició la búsqueda en la que se descubrieron las *Epistulae ad familiares*, Vercelli, 1392, cuyo título colectivo entró en circulación durante las dos primeras décadas del xv y se estandarizó hacia 1430, cuando se introdujeron en el *curriculum* escolar. Se refiere a un grupo de cartas de Cicerón a diversos destinatarios, exceptuando a Ático. Poggio Bracciolini encontró numerosos discursos: en el monasterio de Cluny, en Burgundia: *Pro Roscio Amerino*, *Pro Murena*, *Pro Cluentio*, *Pro Milone* y *Pro Caelio*; en San Gall, en 1416, el comentario de Asconio a cinco discursos; finalmente, en 1417, en Francia y en Alemania, *Pro Caecina*, *Pro Roscio Comoedo*, *De lege agraria* I-III, *Pro Rabirio perduellionis reo*, *In Pisonem* y *Pro Rabirio Postumo*. En 1421, el obispo Gerardo Landriani encontró en Lodi un manuscrito que contenía el *Orator*, el *Brutus* y el texto completo del *De oratore* de Cicerón, el cual se consagró como modelo de preceptiva retórica, desplazando el *De inventione* y la *Rhetorica ad Herennium*.

Petrarca (1304-1374) forma parte de la primera generación de humanistas venedores de la retórica, de Cicerón y de otros autores de la literatura latina de la Edad de Oro e incluso posteriores: Virgilio, Tito Livio y Séneca. Él afirma: “Ab ipsa pueritia, quando ceteri omnes aut Prospero aut Esopo, ego libris Ciceronis incubui.”⁷

Dado que su producción latina se ubica en medio de dos periodos, el medieval y el propiamente renacentista, resulta un interesante híbrido de formas y estructuras tanto las escolásticas como las renovadoras, apegadas a la imitación clasicista. Su apasionamiento por Cicerón lo lleva a imitar sus rasgos más característicos: el egocentrismo evidenciado a través del uso insistente del pronombre personal *ego*, del que el latín, en general, no precisa, ya que la forma verbal marca claramente al sujeto, y el esfuerzo por elaborar complejos periodos oracionales. Además, cabalga entre la tendencia del sintagma progresivo medieval y el no progresivo de la antigüedad clásica, lo que resulta más evidente sobre todo en su tendencia a construir oraciones completivas de infinitivo en lugar del uso medieval de *ut* o *quod* con indicativo o subjuntivo. En este tipo de construcciones, se distingue la clásica polaridad sujeto-verbo, en la que los objetos y complementos quedan al interior de una frase delimitada por los elementos nucleares.

Es necesario, antes de formular juicios estilísticos, tomar en cuenta la naturaleza del latín humanístico, del que Petrarca se constituye como el primer representante. Se trata de un latín de transición, de vuelta al clásico y de rechazo de los usos escolásticos medievales. La prosa latina de Petrarca es, por su propia naturaleza transitoria, razonablemente comprensible y fluida: aun cuando la busca, no alcanza la arquitectura del periodo ciceroniano, pero tampoco se queda en las formas lineales de innumerables ejemplos del latín medieval.

Las siguientes generaciones de humanistas continuarán, con mayor o menor éxito, la pauta marcada por Petrarca: Lorenzo Valla con un rebuscamiento mayor, Rodolfo Agricola con la impronta todavía muy marcada del escolasticismo, Erasmo y Vives con regulares intervalos de complejidad, por citar a los que personalmente he analizado; pero todos con el mismo interés y con la misma meta, el rescate, a través del latín, de un pasado lúcido que ilumine a los nuevos tiempos.

Bibliografía

- GARIN, Eugenio. *La educación en Europa, 1400-1600. Problemas y Programas*. Barcelona, Grijalbo, 1987.
- GONZÁLEZ, Enrique, *Joan Lluís Vives, de la escolástica al humanismo*. Valencia, Generalitat Valenciana/Artes Gráficas Soler, 1987.
- GONZÁLEZ, Enrique “Hacia una definición del término *humanismo*”, *Studis*, 1989.

⁷ Desde la infancia misma, cuando todos los demás dirigen su atención ya sea a Próspero o a Esopo, yo velé con los libros de Cicerón. *Seniles* xv. 1.

El problema filosófico de Petrarca

MARUXA ARMIJO
Universidad Nacional Autónoma de México

Ser independiente en los pensamientos o en la conducta es ser anormal, y ser anormal es ser detestado; en consecuencia, el autor de este diccionario aconseja esforzarse siempre por parecerse más al hombre promedio que a uno mismo. Quien lo consiga, obtendrá la paz, la perspectiva de la muerte y la esperanza del infierno.

AMBROSE BIERCE, *El Diccionario del Diablo*

Dios está más cerca de lo anormal que de lo normal.

JOHANN GEORG HAMANN

Nuestras categorías historiográficas –Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, Modernidad– no son el fruto de una praxis objetiva y desinteresada. Acertadas o no, tienen un origen histórico y son expresión y momento de una batalla cultural e ideológica que cuajó en una imagen del pasado y del presente henchida de reclamos emotivos e intensos significados.

A mediados del siglo XIX, Jules Michelet tituló “La Renaissance”¹ el volumen séptimo de su *Histoire de France*. Cinco años después del libro de Michelet, el historiador alemán Jacob Burckhardt publica *Die Kultur der Renaissance in Italien*² y dota al término francés, y a sus equivalentes en las lenguas que lo tomaron prestado, de la caracterización que habría de ser objeto de discusión apasionada durante los 100 años siguientes. Pero ni Michelet ni Burckhardt inventaron el término. Lo tomaron de una tradición historiográfica y cultural que se remontaba a los orígenes mismos del movimiento por ellos estudiado: el *humanismo* y su batalla contra la “obscuridad” de la cultura escolástica medieval.

La imagen del Renacimiento como aurora del sol inicia su curso, en la filosofía, con Francis Bacon (1561-1626), en las artes con Giorgio Vasari (1511-1574), en las letras con el naturalista francés Pierre Belon (1517-1564),³ pero fue Francesco Petrarca (1304-1374) quien formuló por primera vez la contraposición entre una era precristiana luminosa y una edad oscura que se extendía hasta el presente. Fue así cómo la génesis del concepto “Renacimiento” comportó la gestación simultánea de otros dos: “Antigüedad clásica” y “Edad Media”.

¹ Jules Michelet, “La Renaissance: Histoire de France au XVI^e siècle” (1855).

² Jacob Burkhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (1860).

³ Cf. Miguel Ángel Granada, *El umbral de la modernidad*, p. 32.

No creo que la obra y la carrera del Petrarca-poeta pueda pensarse o estudiarse separada de la del humanista y filósofo. Sin embargo, la bifurcación entre su *Canzoniere* italiano y sus trabajos en prosa latina, junto al triste aislamiento de los departamentos de literatura, filosofía e historia en las facultades de Filosofía y Letras –al menos en las universidades de mi país– ha acabado por imponer esta división que corrompe la esencia misma de los ideales del humanismo petrarquiano. Dado mi personal entrenamiento en la ciencia y la filosofía, mi contribución en favor del rompimiento de esta tendencia no será más que la de exponer, ante una audiencia preponderantemente literaria, y repensar, a la luz de una idea central de la ciencia del siglo XXI, el problema filosófico fundamental en la vida de Petrarca.

Es probable que la mayoría de los aquí reunidos celebren hoy a Petrarca en primer lugar por su colección de poemas líricos en lengua vernácula, sin embargo, al momento de su coronación el 8 de mayo de 1341, Petrarca dio por sentado que su inmortal fama descansaría a la larga en sus obras latinas. Albergaba esperanzas especialmente altas para dos trabajos suyos, ambos inacabados, ambos en latín: *De viris illustribus*, una serie de biografías históricas, y *Africa*, poema épico que cuenta las hazañas de Escipión el Africano.⁴

En la ceremonia de coronación, Petrarca habló, de principio a fin, en lengua latina. Utilizó como punto de partida de su discurso unos versos de Virgilio, poeta romano del siglo I a. C., y durante el trayecto se apoyó constantemente en referencias, alusiones y citas de autores clásicos con el afán de mostrar a su auditorio su fuerte liga con estos escritores. La ceremonia en su conjunto fue menos un testimonio del talento de Petrarca como poeta italiano que de su pasión por recuperar los estándares literarios y culturales de la Roma republicana y liberal, *i. e.*, de su humanismo. El humanismo de Petrarca fue, en esencia, una manera de hacer del pasado algo importante, necesario y útil, en el presente.

La palabra “Renacimiento” expresa, por tanto, el juicio no sólo sobre un par de siglos de la cultura europea, sino sobre toda la historia universal anterior, e incluso posterior –en la medida en que ese “renacer” o “despertar” marca el comienzo de la época “moderna”–. A través del vocablo usado por Michelet y Burckhardt somos lle-

⁴ Petrarca había comenzado a escribir el *De viris illustribus* en 1338. En 1343 ha terminado de redactar 23 vidas de personajes de la Roma republicana; entre ellas, la de Plubio Cornelio Escipión (253-183 a. C.) llamado el Africano. Kenelm Foster (*Petrarch*, p. 235) piensa que en ese año ya Petrarca había proyectado extender su libro hasta cubrir los primeros emperadores. En todo caso, según una carta de Petrarca fechada en julio de 1351 (*Epistole ad familiares*, xi, 12), una de sus razones para regresar a Provenza en el verano de ese año fue la premura sentida por acabar el *De viris* y el *Africa*. De hecho, apenas llegó a Provenza se puso a trabajar en el *De viris* según el nuevo plan en el que entrarían personajes “de todas las épocas”. Entre 1351 y 1352, escribió la vida de Adán, la de Hércules y otras 12 vidas “prerromanas”. Respecto al *Africa*, Foster (*op. cit.*, p.117) distingue 3 fases en el trabajo de Petrarca antes de su regreso definitivo a Italia en el verano de 1353: 1. de julio de 1341 a enero de 1342, un período muy productivo y de intenso interés; 2. de finales de 1342 a finales de 1347, un período de trabajo más fragmentado, interrumpido y ocasional pero en el cual el autor no pierde ni el interés ni las esperanzas de poder terminarlo; 3. de 1348 a 1352, un período de desaliento y crecientes dudas sobre el valor moral y artístico de su poema épico y que culminará en una renuncia definitiva al proyecto *literario* más importante de su vida.

vados, más allá de la neutral designación de un período histórico, a todo un conjunto de mitos y representaciones vivas que conviene no perder de vista, sabedores de que el uso acrítico e inconsciente de un término en un territorio intelectual como el de la filosofía conlleva el riesgo de continuar reproduciendo, aun sin quererlo, una serie de representaciones ideológicas que pueden obstaculizar nuestro trabajo historiográfico.

La Europa medieval había imaginado la historia en términos diametralmente opuestos a los de Petrarca y sus seguidores. Para ella, la Encarnación del Verbo marcaba la disipación de las tinieblas, el fin de la ceguera y la venida de la luz (las tinieblas referidas al paganismo, la ceguera a la ley judaica, la luz a Cristo). Ciertamente hubo ocasiones en las que la sociedad cristiana había sentido la crisis y la degeneración de su gente y de su Iglesia, pero la conciencia era la de estar en el camino correcto, el de la verdad y la vida: “Yo soy el camino, la verdad y la vida; y nadie va al Padre sino por mí”.⁵ En la historiografía medieval, no había retrocesos ni marcha atrás.⁶

Con Petrarca se produce un cambio decisivo en esta concepción de la historia. Petrarca, igual que Dante, asume la perspectiva teleológica cristiana y comparte con él una opinión profundamente negativa de la época contemporánea. La novedad definitiva en el planteamiento de Petrarca, frente al de Dante, reside en que, en lugar de buscar el futuro reparador en la escatología cristiana, Petrarca decide volverse al estudio de la Antigüedad y ve el futuro promisorio como un retorno a la cultura y a la moral antiguas:

Anime belle et de virtute amiche
terranno il mondo; e poi vedrem lui farsi
aurëo tutto, et pien de l'opre antiche. (137, 11-14)⁷

A la luz de esta nueva concepción, Petrarca re-evalúa la historia. El presente será juzgado con los exigentes parámetros del pasado. Resultado: la era cristiana deviene una edad oscura y la cultura escolástica de las universidades su componente cultural más pernicioso, cualquiera que fuese su orientación ya que Petrarca pone al mismo nivel la vía de Alberto Magno, Tomás de Aquino, Duns Scoto, que denominará *via antiqua*; y la *via moderna* del nominalismo ockhamiano.⁸ A ambas contrapondrá la cultura luminosa de la Antigüedad.

Aquí Petrarca fue mucho más allá que Dante. La base para su evaluación reprobatoria ya no es sólo la desaparición del imperio romano o la corrupción de la Iglesia, sino también, y sobre todo, la barbarización de la cultura. Frente a la barbarie cultural, la Roma precristiana, republicana o imperial, refulgía, brillante, como objeto de nostalgia y emulación. Por eso su decisión: desatenderse por completo de los productos culturales de la “edad tenebrosa” y limitar sus estudios históricos a la “antigüedad luminosa”:

⁵ Juan, 14; 6.

⁶ La degeneración se interpretaba como consecuencia de las acciones del maligno.

⁷ Las citas se toman de la edición Santagata del *Canzoniere*.

⁸ Guillermo de Ockham (1280-1349) fue contemporáneo de Petrarca (1304-1374).

Ya que mi época siempre me ha disgustado, me he dedicado exclusivamente al conocimiento de los tiempos antiguos.⁹

La ciencia que se enseñaba en las escuelas era una ciencia curiosa; ingeniosa, si se quiere; diestra en los artificios dialécticos que tanto placen a los intelectos sutiles e inquietos; y apta para ejercitar la inteligencia a través de las complicaciones de una sofística llena de laberintos y vericuetos.

Pero era una ciencia vacía. Petrarca tuvo un sentido profundo de ese vacío. De ahí su intolerante rechazo a la filosofía de las escuelas. Petrarca rechaza la filosofía de las escuelas y la rechaza –hay que decirlo– propiamente sin conocerla (puesto que nunca la hizo objeto de sus estudios) y sin tener una filosofía suya para contraponerle.

Petrarca no tuvo una filosofía propia. En él no hay una ética, ni una estética, ni una filosofía de la naturaleza, ni una filosofía de la historia, ni una teoría del conocimiento, ni un concepto del hombre o de Dios lógicamente deducido. Pero con él se da una conversión total del pensamiento y por ende una radical exigencia filosófica de grandísima importancia histórica. No está en Petrarca la filosofía pero sí el problema de la filosofía, que vale en realidad tanto o más que la filosofía misma.

¿Cuál es el problema filosófico de Petrarca?

El problema filosófico de Petrarca es el problema del hombre. No era el hombre un problema para la filosofía de las universidades medievales, como no lo es hoy ni lo será jamás para los que no ven lo que Petrarca vio. Los seres humanos, atraídos como encantados por el maravilloso espectáculo de la naturaleza, tendemos siempre a distraernos del problema fundamental de la filosofía. Y sin embargo, el problema del hombre es el punto de partida necesario de cualquier intento nuestro por entrar en relación con lo que vemos (alrededor) o con lo que simplemente intuimos (arriba o abajo) como realidades distintas pero constitutivas del mundo en el que nuestras vidas se despliegan.

Petrarca sintió vivamente el problema del hombre, y un fastidio infinito hacia las huecas doctrinas que –al amparo del prestigiado nombre de Aristóteles– resonaban entre las paredes de las escuelas medievales y en sus viejos modos de filosofar:

¿Quién no conoce el garrular de los dialécticos, abundante, inagotable, repetitivo, para definir pontificando y sembrar discusiones sobre cualquier definición? Su parloteo no tiene fin. Se vanaglorian de sus eternas controversias, pero en realidad, de la verdad de la cosa de la que hablan no saben nada. Vomitan definiciones sumarias, como aquella de *hombre*, tan mecánica, irreflexiva y despiadadamente repetida en las escuelas que no sólo las orejas de los oyentes están hartas y cansadas; también las columnas de los edificios y los muros de las aulas sienten la misma repugnancia y hastío.¹⁰

⁹ *Senilium rerum libri xviii*, 1, *Epistole*. Frase citada por Pablo Sol Mora en su artículo “Petrarca, *spes unica nostrum*”.

¹⁰ Cf. *Secretum*, pp. 61-62. Sigo el texto editado y traducido del latín al inglés por Carol E. Quillen. Las traducciones al español son mías.

Definen al hombre –sigue hablando Petrarca– como animal racional y después... después nada, pues no hay uno sólo que ordene su vida según la razón. Lo que dicen, no lo sienten; no lo piensan de verdad; no son serios; no están convencidos. Son sólo palabras; de las cosas, ningún pensamiento:

Una aborrecible y malévola monstruosidad ha surgido [en las universidades]. Se trata de una desgraciada multitud de seres que se autonombran “hombres de letras”. Van de aquí para allá, de ciudad en ciudad, de una escuela a otra. Tienen mucho qué decir en los salones de clase acerca de cómo vivir bien, pero nada de lo que pregonan ponen en práctica.¹¹

¿Y la *Ética* de Aristóteles? ¿No era acaso la *Ética* de Aristóteles un gran libro? El joven Francesco había tomado clases de ética en la universidad de Bologna (en 1320), esperanzado de poder dar satisfacción a las insatisfacciones de su espíritu.¹² “Video nempe virtutem ab illo egregie diffiniri et distingui tractarique acriter, et quae cuique sunt propria, seu vitio seu virtuti.” (Por supuesto que veo distinguir y definir las virtudes con agudeza y penetración, y tratar aquello que les es propio, sea vicio, sea virtud).¹³ Sí. Todo lo que dice el Maestro son cosas bellas; después de aprenderlas, sé, es cierto, algo que antes no sabía; pero mi ánimo se queda como estaba, la voluntad es la del principio. Sigo siendo el mismo hombre. Ciencia informativa. La cantidad de conocimientos aumenta; la voluntad permanece inalterada.

¿Por qué no cambio? ¿Por qué no puedo? ¿Qué es lo que me impide avanzar a pesar de mis esfuerzos? ¿Cuál es la razón de que mis meditaciones aumenten mis angustias y me provoquen nuevos terrores? pregunta Francesco (Franciscus) a San Agustín (Augustinus):¹⁴

Arranqué mis cabellos, golpeé mi frente contra el muro, estrujé mis manos, abracé con los brazos mis rodillas, llené el aire celestial con desgarradores lamentos, y a la tierra cubrí con copiosas y amargas lágrimas; imploré clemencia y mi voz se hizo débil y ronca de tanto llorar. Quería –al menos eso creía– que mi vida tomara un nuevo rumbo. Pero, no obstante mi enorme sufrimiento y mi desesperado deseo por cambiar, yo seguí siendo el mismo infeliz y miserable hombre de siempre.¹⁵

El santo responde:

Confías demasiado en tu intelecto. Presumes de haber leído muchos libros, pero examina tu corazón y dime ¿qué provecho has sacado de tus lecturas? Suponiendo

¹¹ *Ibid.*, p. 98.

¹² Aunque sólo un manuscrito de Aristóteles ha sido identificado como perteneciente a Petrarca (precisamente una *Ethica Nichomachea* comentada que tiene en los márgenes algunas cuantas anotaciones personales), a juicio de Charles Trinkaus, Petrarca conoció bastante bien la *Rethorica*. Véase *Petrarch. The Poet as Philosopher and the Formation of Renaissance Consciousness*, p. 15.

¹³ *De sui ipsius et multorum ignorantia*, p. 66.

¹⁴ En realidad, Franciscus y Augustinus, los dos dialogantes del *Secretum*, son los dos Petrarcas. “Franciscus” es el poeta enamorado, “Augustinus”, el aspirante a filósofo estoico-cristiano (Séneca-San Agustín).

¹⁵ *Secretum*, p. 54.

que sabes mucho ¿en qué cambian las cosas? ¿Qué importancia tiene que hayas estudiado las órbitas de los planetas y los secretos de la naturaleza? Mírate y observa la tristeza en tu rostro, el color amarillento de tu piel, tus noches insomnes, tu mente atormentada, tu extrema delgadez, tus enfebrecidos esfuerzos por alcanzar el poético laurel, tu olvido de Dios. ¿Te parecen éstas, señales de salud? ¿De qué te sirve saber tanto si no sabes en qué consiste ser hombre, [...] si no sabes vivir?¹⁶

Porque los seres humanos somos esencialmente voluntad, un hombre sigue siendo el mismo hombre mientras no transforme su voluntad. “Querer” (*velle*) no es suficiente; hay que desearlo (*cupere*) ardientemente y por encima de cualquier otra cosa; amarlo (*amare*) y perseguirlo con obstinación (*optare*).¹⁷ Lúcidas palabras de Petrarca: “aliud est scire atque aliud amare, aliud intelligere atque aliud velle” (una cosa es conocer y otra amar; una la inteligencia, otra la voluntad¹⁸).

Si la esencia y el valor del hombre está en su voluntad más que en su intelecto, el uso del intelecto no podrá nunca, por sí sólo, aumentar ese valor... a menos que nos lleve a dar respuesta al problema del hombre y resulte, en consecuencia, en un enriquecimiento de la personalidad.¹⁹ Una ciencia que no sirve para iluminar mínimamente la naturaleza del hombre, su origen y su destino, que es lo que máximamente importa saber, no es verdadera ciencia.

Siete siglos después... (18 de octubre de 2004)

¿Cuándo fue la última vez que nos preguntamos en serio sobre la naturaleza humana?

El relativismo posmoderno defiende el carácter construido de las identidades y afirma que no existen esencias en el ser humano. Un nuevo concepto ha venido desplazando la vieja naturaleza humana: nuestro moderno concepto de *normalidad*.

Nuevas profesiones y ocupaciones han surgido, y las publicaciones, congresos, cursos, conferencias, centrados en el estudio de la normalidad, se multiplican continuamente. El análisis de curvas de distribución normal con todo y regresión hacia la media —o reversión a la mediocridad²⁰— se ha convertido en pasatiempo bien visto y generosamente patrocinado. El razonamiento en términos de *normal* y *normalidad* desempeña hoy por hoy un papel protagónico en campos muy variados del conocimiento, en nuestras inverosímiles ferias de vanidades académicas y, de modo eminentísimo, en nuestras vidas cotidianas.

Los orígenes modernos de este proceso son complejos. Pero hagamos un poco de historia y exploremos significados más antiguos del término “normal”: afortunadamente podemos hacerlo, gracias a que las palabras guardan profundas memorias que lubrican nuestra chirriante retórica.

¹⁶ *Ibidem*, p. 72 y p. 126.

¹⁷ *Cf. ibidem*, p. 57.

¹⁸ *De sui ipsius et multorum ignorantia*, p. 68.

¹⁹ Esto, según Petrarca, sólo sucede cuando el conocimiento se obtiene por observación y experiencia directa de los fenómenos de la naturaleza. El que se acumula en las universidades en nada aprovecha.

²⁰ Son palabras de Francis Galton.

Norma es palabra latina y significa escuadra. La palabra entra en las lenguas modernas tan pronto la geometría de los griegos se expresó en latín. *Ortho*, en griego, equivale a perpendicular o en ángulo recto. Normal y ortogonal son sinónimos en geometría. Son palabras muy poderosas. Por un lado describen, por el otro, evalúan. Dos líneas pueden ser ortogonales o no serlo. Esta es una descripción. Pero en el trasfondo de los ángulos rectos, acecha lo “correcto” y esto es una evaluación. Es simplemente un hecho que un ángulo sea recto, pero un ángulo recto es también un buen ángulo, un ángulo correcto. Las ortodoncias, ortopedias, ortolalias, ortografías son correcciones. En el momento en que lo normal es afirmado como un valor, la polaridad emerge de modo casi necesario pues, si algo es apreciado, su contrario será despreciado como un disvalor.

Desde luego que filósofos y no filósofos sabemos de la diferencia entre hecho y valor. El mundo es como es; nosotros quisiéramos que fuera de otra manera. Los seres humanos somos injustos; creemos que debemos ser justos. Al mundo que *es* oponemos un mundo que *debe ser*. Los lógicos llaman falacia naturalista y falacia normativista a la confusión entre lo que es y lo que debe ser. No obstante, esta conciencia de la diferencia no ha impedido que la palabra “normal” se las haya arreglado para brincar una y otra vez sobre la distinción hecho/valor haciendo cabriolas y malabarismos. La utilizamos para decir cómo son las cosas pero también para decir cómo deben ser. La magia de la palabra está en que podemos usarla para ambas cosas *al mismo tiempo*. Tenemos muchos años sirviéndonos de la palabra “normal” para cerrar la brecha entre el ser y el deber ser. ¿Erróneamente? Quizá, pero eso es lo que el concepto de “normal” ha hecho y hace por nosotros. Los moralistas rara vez se percatan de ello.

La palabra “normal” es como esa planta californiana, ponzoñosa y camaleónica que adopta cuanta forma le convenga con tal de asemejarse a su ambiente. Ora es un agradable arbusto de 80 centímetros de altura; ora una planta rastrera que reptar por la tierra; luego una trepadora que sube y envuelve el altísimo tronco de un madroño para volver a salir por una de sus ramas a una distancia que la separa 40 metros del suelo. A veces es roja, a veces verde, a veces se cubre de hojas, a veces no tiene una sola, pero la savia corre siempre por su interior deseosa y dispuesta a atacar.²¹

Así es nuestra palabra “normal”. Por un lado es un concepto estadístico, frío y desangelado, que indica lo que es, lo común, lo típico, lo más frecuente, la media de una curva gaussiana. Por el otro representa lo bueno, lo sano, lo que debe ser. Es dicha ambivalencia lo que ha convertido a esta aparentemente neutra e inocente palabra en una de las herramientas ideológicas más poderosas del último siglo.

Categoría inventada para confirmar lo propio e instalar el control, la *normalidad* expulsa, corrige, censura, moraliza. Establece demarcaciones entre lo bueno y lo malo, lo uno mismo y lo otro, los normales y el resto: un resto que comprende a los deformes, los locos, los enfermos, los rebeldes, los neuróticos, los ciegos, los sordos, los raros, los rengos, los tontos, los pobres. Todos ellos víctimas de una ab-

²¹ He tomado la analogía de Ian Hacking, *The Taming of Chance*, p. 163.

surda pseudo-ética que se niega a reconocer que la discapacidad no es un fenómeno biológico sino una retórica cultural.

Finalmente, mimetizada en lo dado, la normalidad pudo instalarse como estrategia de homogeneización de la sociedad y, en ese tránsito, *el otro* fue convencido de que está mal ser lo que es. Pensar distinto; comer, hablar, caminar, sufrir, gozar, actuar diferente es ser a-normal; en consecuencia, el diablo nos aconseja esforzarnos día con día por parecernos menos a nosotros mismos y más al *average man*, al *homme moyen*, al “hombre promedio”. Habrá recompensa: “Quien lo consiga, obtendrá la paz, la perspectiva de la muerte y la esperanza del infierno”.²²

¿Cuándo fue la última vez que nos preguntamos en serio sobre la naturaleza humana? Perdidos entre los análisis, a menudo incomprensibles y contradictorios, de estadígrafos y científicos sociales, casi hemos olvidado por completo cómo tomar en serio la naturaleza humana. ¿Quién tiene tiempo para buscar esencias generales cuando las minucias de la hiper-especialización reclaman toda nuestra atención?

En lugar de averiguar en qué consiste ser hombre, ahora nos preocupa saber si este o aquel comportamiento o situación cae dentro de la normalidad o no: ¿es normal inhalar cocaína?, ¿es normal que los niños trabajen?, ¿son normales tus niveles de colesterol?, ¿seremos acaso una pareja normal? Y ante conductas corruptas o deshonestas diremos, u oiremos decir, con esa nostalgia perezosa tan típica en los temperamentos posmodernos, “así es la naturaleza humana... es normal... qué le vamos a hacer”, “such is life”, “c’est la vie”, “ni modo, así somos y no hay nada que hacer”. Éstos son nuestros comentarios más profundos sobre el gran problema filosófico que atormentó a Petrarca. Juzguen ustedes la pertinencia, conveniencia o urgencia de leer y releer –hoy más que nunca– a Francesco Petrarca, filósofo, poeta, maestro.

Bibliografía

- FOSTER, Kenelm, *Petrarch*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984.
- GRANADA, Miguel Ángel, *El umbral de la modernidad*. Barcelona, Herder, 2000.
- HACKING Ian, *The Taming of Chance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata. Milano, Mondadori, 1996.
- PETRARCA, Francesco, *Epistole*, a cura di Antonietta Bufano. Torino, UTET, 1987.
- PETRARCA, Francesco, *Secretum*. *The Secret*, trad. Carol E. Quillen. Boston, Bedford/St. Martin’s, 2003.
- PETRARCA, Francesco, *De sui ipsius et multorum ignorantia*. Paris, Capelli, 1906.
- SOL MORA, Pablo, “Petrarca, *spes unica nostrum*”, *Boletín Editorial del Colegio de México*, n. 110, julio-agosto 2004, pp. 12-15.
- TRINKAUS, Charles, *Petrarch. The Poet as Philosopher and the Formation of Renaissance Consciousness*. Bringhamton, N. Y., Yale University Press, 1979.

²² Ambrose Bierce, *The Devil’s Dictionarie*, 1906.

El agustinismo de Petrarca en el *Secretum*

JOSÉ LUIS BERNAL
Universidad Nacional Autónoma de México

*A la mujer que me dijo: “Somos dos viejos compañeros de
una misma historia de dolor y de lágrimas”*

Premisa

El humanismo italiano se caracteriza por un retorno a los clásicos grecorromanos, y son Petrarca y Boccaccio quienes mejor representan ese reencaminamiento de las letras que se opera ya en la primera mitad del *Trecento*. No es vano buscar en los escritos latinos de Petrarca ese ideal de belleza clásica y de reencuentro con los padres latinos, quienes otorgaron al renacimiento no sólo las armonías formales de un arte, sino también un ideal de cultura y un sólido pensamiento, fundado en el conocimiento de las *humanae litterae*.

Uno de los últimos clásicos fue Agustín de Hipona, quien vivió entre el iv y el v siglo de nuestra era, y es un padre latino, un africano que vivió los terribles momentos del fin del Imperio invadido por los bárbaros (África, en particular, era invadida por los vándalos, los más destructores), esto es, un mundo que él ayudó a mantener vivo con su palabra y su pluma: un mundo todavía romano, pero ya cristianizado.¹ Petrarca, admirador de san Agustín, toma a éste como guía en el *Secretum*, como Dante había tomado al autor de las *Geórgicas* y la *Eneida* como guía a través de los reinos de ultratumba.

No es el *Secretum*, o *De secreto conflictu curarum mearum*, la única obra latina de Petrarca digna de estudio,² pero quizá es la más cercana a nuestra sensibilidad y a nuestros intereses, tanto por tratar sobre las cuitas internas de un alma, la del poeta, como por hacerlo mediante una técnica, la confesional, que derivada de las *Confesiones* de Agustín, se acerca a la técnica freudiana de la introspección y el

¹ Cf. Francis Ferrier, *San Agustín*, p. 7.

² Los escritos latinos más importantes de Petrarca son, en primer lugar, el poema épico *Africa*, que trata en hexámetros de la segunda guerra púnica; en esta obra Petrarca depositó las mayores esperanzas de obtener la gloria literaria, aspiración defraudada y que en cambio se verificó gracias a sus *Rerum vulgarium fragmenta*, obra en lengua vulgar conocida universalmente como *Canzoniere*. El *De ocio religiosorum*, el *De vita solitaria*, los *Invectivarum contra medicum quendam libri*, el *De sua ipsius et multorum ignorantia*, el *Contra cuiusdam anonymi Galli calumnias*, los *Psalmos poenitentiales*, el *De viris illustribus* y los *Rerum memorandarum libri*, las *Epistolae*, son las obras latinas más importantes, además del *Secretum*. Para este ensayo me he valido de la edición del texto latino de Enrico Carrara; se indicará únicamente el número de página de las citas.

autoanálisis, que derivan en la catarsis y en la cura psicoanalítica.³ Las demás obras latinas, o tienen por tema los grandes hombres de la Antigüedad clásica, o abordan temas relativos o afines a la fe cristiana, por lo que no todas son tan modernas por el tema —el yo— ya casi moderno, como es el *Secretum*.⁴

El *Secretum*

Compuesto entre 1342 y 1343, el *Secretum* es, junto con el *Canzoniere*, la obra más francamente petrarquista, aquella en que podemos reconocer que tras sus páginas hay una personalidad, palpita un sentimiento y se debate una individualidad humana en su sufrimiento y en sus dudas, que hoy llamaríamos existenciales.

En el *Secretum* se expresa un alma individual, un yo de enorme poeta, el de Petrarca, amante de Laura y creador de una poética inmortal basada en un amor espiritual y sensual a la vez, en la búsqueda de la soledad y en la poesía de la memoria.

El esquema del *Secretum* es sencillo: es un diálogo a través del cual Agustín trata de corregir los defectos más graves del poeta y de hacer que se dedique más a la contemplación y a la vida del espíritu, asumiendo una actitud ascética que no fue desconocida por Petrarca quien, ya viejo, hizo votos religiosos, pero poseía otras riquezas interiores, no sólo el deseo de parecerse en la santidad a Agustín de Hipona.

Procedente de Platón, pero sin las complejidades temático-dialécticas del autor de la *República*, el diálogo encaja en los mecanismos compositivos del Medioevo. Lo notable es que Petrarca convierta este diálogo, al cargarlo con su rica intimidad, en un auténtico monólogo interior, y para sostener una temática extremadamente personal, requiere de un interlocutor, o mejor dicho de un contradictor, de un súper-yo, Agustín, quien a lo largo de la obra pretende siempre enderezar el discurso y las intenciones del poeta. El diálogo tiene como testigo a un tercer personaje, la Verdad, concebida, alegóricamente, como la Filosofía de Boecio en el *De consolazione phylosophiae*, o sea como una noble y bellísima dama, que implora a san Agustín por Petrarca, de manera semejante a como en la *Divina commedia* Beatriz, en el Limbo, implora a Virgilio por el padre de las letras italianas.

Por sus alegorías, la obra es aún medieval, como también por el recurso consistente en que Petrarca se vale de *exempla* para avalar los dichos de Agustín, aunque también los suyos, pero él, como personaje del diálogo, va sometiéndose a la elocuencia del ciceroniano autor de la *Civitas Dei*. El diálogo no presenta la com-

³ A lo largo del *Secretum*, Agustín desempeña un papel similar al del súper-yo, o sea una de las tres unidades de la estructura mental, que actúa como un padre interior, es decir, como un represor. Las otras dos unidades son el yo y el ello. El yo es aquella unidad de la estructura mental que reacciona frente al mundo exterior, y por tanto nos otorga identidad. El ello, por lo contrario, está constituido por los instintos. Cf. Rosalba Carrillo Fuentes, *Sigmund Freud*, p. 124.

⁴ En nuestra opinión el hecho de que esta obrita presente una fuerte carga de autoanálisis y que su contenido nunca se resuelva en una adopción total de la ascesis cristiana por encima del afán de gloria y el amor a Laura, hacen del *Secretum* una obra no medieval, sino ya moderna.

plicación dialéctica de los platónicos, ni tampoco la típica ironía socrática de éstos. El pensamiento no aparece aquí entreverado con momentos de esparcimiento y de banquetes, ni hay en el *Secretum* esa complacencia de Platón por la abundancia del léxico y por recurrir a varios personajes. Pero lo que vuelve único el *Secretum* es que en él Petrarca habla exclusivamente presente de sí mismo, de su yo, de su tormento interior, de su débil voluntad frente a varias opciones de vida, de sus faltas y de sus culpas más graves: el amor por Laura y el amor a la gloria.

La obra concluye sin una solución definitiva. San Agustín, que le ha reprochado sus tantas culpas, se contenta con brindarle vagas, genéricas promesas. Ésta es una solución provisoria, pero que, como afirma Sapegno, responde plenamente a aquel sentido de continua búsqueda, de perenne tentativa de profundización –psicológica, moral y literaria– que constituye la fascinación eternamente moderna de Petrarca.⁵ Al final, después de hundirse en el mar de sabiduría vertido por Agustín, el poeta no endereza su camino, y uno duda de que todo no haya sido sino un regodeo interior del poeta presentándose como queriendo transformarse a sí mismo. Pero con todo, los lectores hemos gozado de una obra deliciosa y al mismo tiempo atormentada.

Tres son los principales núcleos temáticos procedentes del pensamiento agustiniano en torno a los cuales se desarrolla este monólogo interior, de una intensidad y sinceridad ya tan modernas: 1) el origen divino del alma; 2) la búsqueda y el amor a la verdad; 3) el valor moral y cognoscitivo de la introspección. Analicémoslos en el texto.

El origen divino del alma

En el libro I, una de las preguntas más interesantes de Agustín, quien recomienda a Petrarca la constante meditación sobre la muerte, con el fin de que valore más las cosas del espíritu, es la siguiente: “Scis quid cogitationi tue officiat?” ¿Sabes lo que obstaculiza tu meditación? Petrarca responde que eso es lo que desea ardientemente saber. La respuesta de Agustín está teñida del más puro platonismo:

Animam quidem tuam, sicut celitus bene institutam esse non negaverim, sic ex contagio corporis huius, ubi circumsepta est, multum a primeva nobilitate sua degenerasse ne dubites; nec degenerasse dumtaxat, sed longo iam tractu temporis obtorpuisse, factam velut proprie originis ac superni Conditoris immemorem. (p. 44)

(Tu alma, aunque haya sido bien formada por el cielo, tú debes reconocer que por el contacto con el cuerpo, en donde está encerrada, se ha degenerado respecto a su primera nobleza, y hasta se ha entorpecido, y se ha vuelto desmemoriada de su origen y de su supremo Creador.⁶)

⁵ Natalino Sapegno, *Historia de la literatura italiana*, p. 59.

⁶ En realidad, por tener una visión sincrética de la cultura, que en este período se caracterizó por unir armoniosamente lo antiguo con lo medieval, lo clásico grecorromano y judío con el cristianismo y con las ciencias emergentes, Petrarca, líneas debajo de este párrafo, avala las afirmaciones platónicas de Agustín confrontándolas con la siguiente frase del libro del Antiguo Testamento: “Corpus, quod corrum-

En estas ideas está encerrado todo el desarrollo del pensamiento europeo desde el dualismo platónico hasta las discusiones teológicas de la época del poeta. El ser humano consta de un cuerpo, o principio material, y un alma o principio espiritual. Pero al revés de los esfuerzos realizados por Casiodoro⁷ al principio del Medioevo, quien en su tratado *De anima* había procurado concederle al cuerpo una condición de dignidad, en el bajo Medioevo se había llegado al extremo opuesto, denigrando el cuerpo en aras de una religiosidad exaltada y de un ascetismo a ultranza. De allí que como contrapeso surgiera en los primeros humanistas un renovado interés por el cuerpo tanto como por el alma, de manera parecida a como desde Alberto Magno y otros sabios que le siguieron, se empezaba a conceder mayor peso a las ciencias de la naturaleza, mientras se trataba al mismo tiempo de hacer que teóricamente la ciencia y la filosofía no estuvieran reñidas con la teología y la religión.

En este contexto, la novedad del poeta —que es un humanista, un hombre del primer Renacimiento⁸— respecto al ascetismo a ultranza de su tiempo, es que él le recuerda a sus contemporáneos que el alma no sólo es la parte divina del hombre para que éste vaya al cielo después de la muerte, sino que el alma es también, como lo era para los griegos, y luego lo fue para Agustín y Casiodoro, la fuente de los sentimientos, como la cólera, la ternura, la misericordia, la alegría, la tristeza, el odio y el desdén; la sede de los deseos, de las percepciones, de las sensaciones y las emociones, de las apetencias, de la contradicción y del conflicto, lo mismo que del entendimiento, de todo aquello, en fin, que nos hace diferentes respecto a los brutos.⁹

Ya Aristóteles había señalado que el alma de los irracionales sólo tiene la parte vital y la parte sensitiva, pues les falta a ellos la parte racional y sólo el hombre tiene todas estas partes en el alma. En efecto, sólo el alma humana puede, por ejemplo, sentir un amor tan abrasador y duradero como el que el autor de los *Trionfi* sintió por Laura. Estas ideas sobre el alma continuaron a lo largo de todo el Medioevo, y en la siguiente generación, ya en pleno Renacimiento, fue muy interesante la polémica que dividía a los seguidores de Alejandro de Afrodisia (siglo II d. C.), de los seguidores de Averroes (1126-1198). El primero, da del alma aristotélica una interpretación naturalista, con lo que entra en franca contradicción con el dualismo platónico-cristiano. Sea como sea, la noción del alma en sentido cristiano es de enorme importancia para Petrarca, quien vive en una época de exaltada fe, en que el milenarismo y una búsqueda sincera de Dios, producen en muchos una aguda crisis tanto en lo moral como en lo psicológico. Y como parte de esa crisis tenemos la introspección y el autoanálisis de las propias pasiones y emociones.

De allí que haya en el *Secretum* numerosos pasajes en que el poeta se esfuerza, por ejemplo, en señalar variantes de la vida interior. Por ejemplo, sólo el alma

pitur, aggravat animam, et deprimit terrena inhabitatio sensum multa cogitantem". (Sap., 9, 15: "El cuerpo que está corrompido, torna pesada el alma, y hunde el entendimiento entre muchas cosas terrenales").

⁷ Cf. Flavio Magno Aurelio Cassiodoro, *De anima*, cap. XI "De positione corporis".

⁸ Kristeller, por ejemplo, inicia su tratado *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, con la figura de Petrarca.

⁹ Cf. Aristotele, *Dell'anima*, p. 102. Se ha consultado la edición italiana con traducción de Renato Laurenti.

humana es capaz de luchar contra sí misma en un duelo a muerte en el que se puede experimentar al mismo tiempo esperanza y temor, como Petrarca reconoce al decirle a Agustín: “quotiens *Confessionum* tuarum libros lego, inter duos contrarios affectus, spem videlicet et metum, letis non sine lacrimis interum legere” (p. 22). Esto es, “cada vez que leo tus *Confesiones*, me conmueven dos sentimientos contrarios, esperanza y temor, y al terminar de leer, humedecen mis ojos lágrimas gozosas”.

En el reconocimiento y ejemplificación, siempre en primera persona, del hombre interior que fue él, con todas las facultades anímicas antes mencionadas (deseos, emociones, pasiones, incertezas), Petrarca es ya renacentista y un contemporáneo nuestro. Todo el *Secretum* rebosa –tan sinceramente se desnuda el alma ante nosotros– de una evidente exaltación de su concepto de alma, y un alma así ya no puede ser el alma mortificada de los medievales; un alma así, por su grandeza autoafirmada, es ya el alma de Lorenzo Valla, de Marsilio Ficino, de Giovanni Pico della Mirandola y su *De dignitate hominis*. Un alma así es ya el alma de la criatura que ha sido creada por Dios y colocada en pleno centro de la creación, a igual distancia de los ángeles y de las criaturas inferiores, para que por su albedrío y esfuerzo se proyecte hacia las alturas del espíritu, o se suma en los abismos de lo inferior. El alma de Petrarca que se muestra en el *Secretum* es la que, con los griegos, es la “medida de todas las cosas”; y todo esto a voluntad, porque el hombre ha sido dotado del libre albedrío y por lo tanto del universo de posibilidades de su propia elección.

El mérito del *Secretum* pues, en relación con el tema agustiniano de la inmortalidad del alma es el siguiente: en él, entreverado con el ascetismo, con el misticismo y con la espiritualidad agustiniana, se halla y sobresale, la riqueza proteica de la vida interior. El *Secretum* es, en mi opinión, un momento del desarrollo del autoanálisis del yo, cuyo primer impulso, quizá, se podría encontrar en los líricos griegos, y después en Catulo, en Marcial, en Ovidio, en los *Pensamientos* de Marco Aurelio, el emperador filósofo y poeta.

En un concepto de alma tal, si examinamos la cuestión bajo la óptica de los existencialistas, la inmortalidad del alma sería lo de menos. Y en cuanto a su pretendida divinidad, aprendida en los sí divinos vuelos místicos de Platón, podríamos decir, con palabras nietzscheanas, que si un alma así es divina, será porque es “humana, demasiado humana”.

La búsqueda y el amor de la verdad

La Verdad preside el diálogo entre Agustín y Petrarca. Como dije, es una presencia alegórica, cuya belleza es descrita mediante rasgos totalmente convencionales, similares a los de la dama Filosofía en el *De consolacione* boeciano: “mulier quedam inenarrabilis etatis et luminis, formaque non satis ab hominibus intellecta, incertum quibus viis adiisse videretur” (Prohemium, p. 2). Esto es, la Verdad es una mujer de edad y esplendor inigualables, y de una belleza tal, que los hombres no aprecian a suficiencia, que viene no se sabe por qué caminos, y es el testigo mudo de lo que hablan a lo largo del *Secretum* los interlocutores. Aunque en la línea argumental que Petrarca se impuso, en tanto que personaje se presenta como desconocedor de la ver-

dad, o como alejado de ella, todo el libro está permeado por el reflexivo, autoanalítico “conócete a ti mismo” socrático, que se cargaría de tensión moral y sentimiento religioso y metafísico en las *Confesiones* y en los *Soliloquios* de Agustín. De lo contrario, las primeras palabras del Prohemium no serían éstas: “Attonito michi quidem et sepiissime cogitanti qualiter in hanc vitam intrassem...” (*id.*). Esto es, “mientras estaba absorto meditando, como a menudo lo hago, de qué modo había entrado en tal género de vida...”. Estas frases denotan un constante dedicarse a la meditación y a la reflexión sobre su propia interioridad, en un amoroso viaje íntimo que, bien mirado, nos remite a un gran seguidor lírico de Petrarca hacia el final del Renacimiento, Torquato Tasso, y en el romanticismo, a otro grande de la introspección, diferente de Petrarca en que no fue creyente: Giacomo Leopardi.

Pero sobre todo nos muestran a Petrarca no sólo como el primer renacentista, como ya lo dijimos, sino también como el primer hombre moderno y uno de los primeros prerrománticos, en la medida en que el sumergirse en sí mismo no es otra cosa que una inconformidad con el mundo y consigo mismo, que son los principales síntomas, junto con una enorme conciencia del propio genio y del propio valor intelectual y moral, de la mentalidad y del sentimiento románticos. Mencionar esto es importante. Petrarca imposta una retórica evidente y autocomplaciente, hoy diríamos que es un narcisista. Es un intelectual, un sabio que fue examinado en la totalidad del conocimiento de su época por el rey Roberto de Anjou para la obtención del laurel poético. Por ende fue un hombre interesado en la verdad en todas sus formas. Además, en el Medioevo la verdad en última instancia es consustancial con Dios, viene del cielo, aunque en este punto del texto Petrarca se exprese con dudas: “at quam ex regione venisset ignorabam, nisi celitis tamen venire nequivisse certus eram” (p. 4): “pero yo ignoraba de qué región provenía, ni podía estar seguro de que no hubiese venido del cielo”. Y Dios era también una de sus grandes y sinceras aspiraciones.

El punto de conflicto entre el “conócete a ti mismo” socrático, o sea entre el conocimiento de la propia alma que recomienda Agustín, y el mundo de los afectos del poeta es una escisión en el deseo. Es el deseo de Petrarca el que lo conflictúa, no su afán de conocer, no su sinceridad de autoconocimiento, ni mucho menos su incapacidad para el conocimiento tanto de su alma como de todo lo que no fuera ésta. Es éste su deseo, el que está dividido y el que lo divide y lo hace sufrir. Los dos más grandes amores de Petrarca fueron el amor por Laura y el amor a la gloria. Y el deseo de Laura y el deseo de la gloria martirizan a Petrarca el hombre que, así, coloca en el *Secreum* la Verdad como Presidente del jurado que lo juzga mediante las argumentaciones de Agustín. La Verdad da validez y solvencia moral a los reproches y consejos de Agustín, y Petrarca termina por plegarse, en teoría, a las aseveraciones de aquél, o sea, termina por rendirle honores a la Verdad, que duramente avala desde el silencio de su presencia alegórica, los sabios sermones del santo.

El valor moral y cognoscitivo de la introspección

El doble valor, cognoscitivo y moral, de la introspección lo encontramos en varios pasajes del *Secretum*. Desde el primer libro se afirma tajantemente la condición

mortal del hombre, y como corolario de ésta se menciona la infelicidad del mismo, cuando atiende sólo a las cosas materiales. Ante esto, Agustín se afana por inducir a Petrarca a la introspección, al insistirle siempre en que no se olvide del alma (que es inmortal), y dedique su vida entera a meditar en la muerte y en las miserias de la vida terrenal: “nichil efficacium reperiri quam memoriam proprie miserie et meditationem mortis assiduam” (p. 8): nada le es más provechoso [al hombre] que el recuerdo constante de sus propias miserias y la asidua meditación de la muerte. Esta meditación en la muerte, que debe calarnos “hasta la médula”, como dice Agustín, es una anticipación, de origen socrático-platónico, de todos los filósofos existencialistas, para los cuales reflexionar sobre la propia muerte coadyuva a elaborar nuestro proyecto de vida, en el sentido que queramos, ya que el hombre es su propia proyección, y, como afirma Sartre, tenemos libertad de elección. En el contexto medieval y al interior del *Secretum*, el proyecto, o al menos las intenciones poetizadas de Petrarca son la salvación de su alma y su volverse, de infeliz, feliz.

Pero para obtener tal cosa, socráticamente debe librarse de su ignorancia, debe iluminar su camino mediante las luces del entendimiento, de la razón. Esto es: debe *saber*: a) que sólo el alma es inmortal, mientras que la carne y sus gustos son efímeros; b) que debe conocer cada vez mejor su alma, como recomienda Agustín, seguidor en esto de Platón, en las *Confesiones*; c) que debe conocer los peligros que rodean al alma (en este caso los peligros eran la absoluta fascinación del poeta por Laura y por la gloria terrenal, su debilidad de carácter, etc.); d) que, como todo ser humano, tiene el defecto de ser muy indulgente con sus propios defectos. Al respecto, Agustín es terminante cuando le dice:

Atqui omnibus ex conditionibus vestris, o mortales, nullam magis admiror, nullam magis exhorreo, quam quod miseris vestris ex industria favetis et impendens periculum dissimulatis agnoscere, considerationem illam, si ingeratur, excludetis. (*id.*)

(Oh mortales, de todas vuestras tendencias, ninguna me sorprende más, ninguna me horroriza más que esta indulgencia para con vuestras miserias, y cómo fingís no reconocer el peligro que pende sobre vosotros, y si acaso lo tenéis presente, procuráis no pensar en ello.)

En el original latino es notable cómo Petrarca se vale de dos construcciones paralelas, anafóricas, para subrayar el disgusto de Agustín por esta constante de la conducta humana. Las construcciones en paralelo son: “nullam magis admiror, nullam magis exhorreo”. Los dos verbos, *admiror* y *exhorreo*, denotan la postura “terapéutica” de Agustín, que en este caso es una posición moral y moralizante, caracterizada por una fuerte y constante recomendación a Petrarca de que siga lo que parece una guía que, seguida al pie de la letra, lo conducirá primero a modificar su actitud y conducta, y, mediante la fuerza de voluntad y la reformulación de su proyecto de vida, lo conducirá posteriormente a la salvación de su alma y a la obtención de la felicidad y la eterna bienaventuranza. La guía consta de tres pasos: meditar sobre la propia infelicidad; reconocer esa infelicidad y el deseo de ser feliz; emplearse a fondo en este deseo de cambio y obrar en consecuencia (p. 9).

Como vemos, estos puntos son el resultado del autoanálisis, de la introspección. Pero el valor moral de dicha introspección consiste en la fuerza de voluntad del poeta para que se opere el cambio sugerido por Agustín. Esta es una cuestión de dos aspectos: uno, cognoscitivo, tiene que ver con el conocer, con el saber, y el otro tiene que ver con la determinación, con el libre albedrío reencaminado, con el suscitar el hombre –Petarca– dentro de sí la fuerza moral necesaria para alcanzar su objetivo. Esto, sencillamente, porque lo que se le pide es que abandone sus dos más grandes amores: el amor a Laura y el amor a la gloria terrenal, por intereses espirituales y ascéticos que lo conduzcan a la salvación de su alma.

Desde esta perspectiva, es lógico que a lo largo del *Secretum* Petarca, en tanto que alumno, o en términos psicoanalíticos, paciente, ofrezca resistencias, distractores, al adoctrinamiento de Agustín, como cuando éste le dice que los hombres se esfuerzan a más no poder por caer en todas las trampas de las lisonjas terrenales, y el poeta responde: “Hec quidem, ut auguror longior est querela egensque verborum plurium. Ea ergo, si libet, in tempos aliud dilata” (p. 10). O sea: “Me parece que esta cuestión es muy larga, y necesita de muchas palabras. Pasémosla pues a otro momento”. Sea como fuere, la lección evidente que deja el texto, más allá de su valor literario y filosófico, es que el carácter voluble y veleidoso de Petarca sí reconoce que para que los hombres en general, y él en particular sean felices, deben contar con el valor moral (o de actitud) de perseverar en los cambios de conducta a partir del propedéutico insustituible de la introspección, del autoanálisis dirigido por una voz socrática que le diga: “conócete a ti mismo”.

Conclusiones

Temas como la divinidad del alma, el amor a la verdad y la entrega de la vida entera al cultivo de la misma, y el valor, tanto cognoscitivo como moral de la introspección, nos colocan, en el caso del *Secretum*, ante un texto a caballo cronológico entre el otoño medieval y los primeros brotes renacentistas, que podría ofrecernos una línea investigadora, muy sugestiva, como la siguiente: el epicureísmo y el estoicismo en el cristianismo agustiniano de Petarca; su pensamiento y reflexión moral, entre la rigidez teológica de Tomás de Aquino, y una fe más intuitiva, más sentida, menos razonada, precisamente más agustiniana, aunque no menos sincera; su concepto de la felicidad, en que entrarían, tal vez, conceptos como la fortuna, la predestinación, el libre albedrío y la acción de la Providencia en el mundo de los hombres.

Esto es, una línea que conecta con el pasado, con los estudios clásicos, y que en su tiempo empezaba a ir en auge, con los intereses de Petarca mismo, de Boccaccio, de Leonardo Bruni, de Coluccio Salutati, y de todos los humanistas que siguieron.

Pero por otro lado, hay una línea en el *Secretum* que nos lleva hasta hoy. Aunque hoy en día la cuestión sobre la eternidad del alma ni siquiera cuenta para muchos, por el simple hecho de que niegan la su existencia o tienen de la misma un concepto más cercano al de Aristóteles, un concepto casi naturalista, cabe reflexionar en que con la etimología del vocablo (“amor a la sapiencia, al conocimiento”)

comienzan en cualquier país occidental los cursos de filosofía, y es conmovedor que, cuando leemos el *Secretum*, nos percatamos de que no hay otro conocimiento más importante, o no debería haberlo, que el de la verdad que todos llevamos dentro, llámese ésta mente, alma, o interioridad.

En el mismo tenor, para nadie es ajeno el hecho de que el “conócete a ti mismo” socrático, agustiniano y petrarquista, puede tener vínculos muy estrechos, primero, ya en el siglo xx, con Freud, a la mitad del siglo con el existencialismo de varios tipos que permeó el pensamiento occidental, y ya en los primeros años del siglo xxi, con la modernísima y revolucionaria escuela de terapéutica existencialista, conocida como “Cura del habla”.

Pero eso no es todo. Desde una perspectiva no filosófica, sino literaria, artística, el *Secretum* sigue siendo válido. El arte está constituido por formas, perfectas en la medida en que comunican, y comunicantes en la medida de su perfección inalterada. En tiempos como los actuales, en que el gusto por una poética de la levedad puede confundirse con una pretendida poética de lo insustancial, la lectura del *Secretum* enriquece y revierte el universo de las estéticas de moda; es como a volver a leer a Platón, en una época que ha olvidado que el discurso filosófico no está peleado con la expresión bella del pensamiento; o como leer a Leopardi, cuando sabemos que de nada sirve cantar nuestro dolor. Volver a leer un diálogo, que en realidad es un monólogo, que tiene dos personajes principales, que en realidad son los dos aspectos o aspiraciones de un solo yo, una voz poética que es el yo de Petrarca, nos puede todavía resultar refrescante y enriquecedor: nos recuerda que las formas, cuando son bellas, comunican; y que la belleza puede también enseñar y ser bella, aunque esté contenida en formas aparentemente quedadas atrás. Ante el *Secretum*, la mente del lector puede abrirse, y aprender que la belleza, sean cuales fueren sus formas, es, como afirma Platón en el *Fedro*, la Idea más noble, pues nos permite gozarla en su multiplicidad.

Bibliografía

- ARISTOTELE, *Dell'anima, Opere*, vol 4, trad. Renato Laurenti. Roma/Bari, Laterza, 1994.
- CARRILLO FUENTES, Rosalba, *Sigmund Freud*. México, Grupo Editorial Tomo, 2003.
- CASSIODORO, Flavio Magno Aurelio, *De anima*, a cura di A. Montan e R. Fvaretto, trad. G. Carrazo e E. D'Agostini. Bergamo, Servitium, 1998.
- FERRIER, Francis, *San Agustín*, trad. Sofia Miselem. México, Publicaciones Cruz, 1989.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- PETRARCA, Francesco, *Secretum*, a cura di Enrico Carrara, Introduzione Guido Martellotti. Torino, Einaudi, 1977.
- SAPEGNO, Natalino, *Historia de la literatura italiana*, trad. Juan Petit. Barcelona, Labor, 1964.
- SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, trad. Victoria Praci y María del Carmen Llerena. Barcelona, Edhasa, 1999.

Amortajamiento. La cura del alma en *De secreto* de Petrarca

ERNESTO PRIANI – ELIZABETH LIRA
Universidad Nacional Autónoma de México

Si tomáramos en consideración algunas de las ideas de Petrarca en *De secreto conflictu curarum mearum*, tendríamos que pensar en añadir una funeraria a la Facultad. Una que diera un servicio casi gratuito a los deudos, pues su función sería que los alumnos de humanidades asistieran a los amortajamientos, como parte de su formación para la sabiduría. Ya se lo dice el severísimo Agustín a Petrarca:

...que el penoso y miserable espectáculo [de amortajar cadáveres], expuesto a sus ojos, sirva de perpetua advertencia a su memoria y barra del corazón de los testigos toda esperanza en el mundo fugaz.¹

Y es que, si hay un motivo central en la reflexión de Petrarca en esta obra, es su convicción de que la visión de la muerte —y queremos subrayar aquí: la visión— es ese tener presente y “penetrar hondamente” en su consideración como algo absolutamente necesario, para dimensionar en su justa medida la realidad de la vida.

Destacamos la visión porque, además de considerar si el aula magna es el lugar ideal para colocar la funeraria, nos interesa evidenciar el carácter icónico que la muerte tiene en Petrarca.

Por que ésta, en realidad, no es una meditación sobre la muerte como evento, sino una consideración alrededor de su imagen como técnica de cura de la vanidad de la vida. La contemplación del cadáver como ejercicio moral que nos salva de todas esas penas y desgracias que nos reporta una existencia frágil sujeta al tiempo. Considérese, por ejemplo, este pasaje que antecede apenas a las líneas citadas arriba:

Pero no bastarán esas dos sílabas si asidas apenas por el oído ni la memoria sucinta de tal realidad: hay que demorarse en ello largamente e irse imaginando, a través de una viva meditación, cada miembro del moribundo: se le hielan las extremidades y, en tanto, el tronco se abrasa y corre un cruel sudor, se agitan las ijadas, el aliento vital se debilita ante la proximidad de la muerte... Luego los ojos vacíos y vidriados, la mirada con lágrimas, la frente contraída y amoratada, las mejillas temblorosas, los dientes amarillentos, la nariz fría y afilada, los labios llenos de espuma, la lengua paralizada y arenosa, el paladar seco, la cabeza sin fuerza, el pecho jadeante, roncacos estertores y tristes suspiros, repugnante fetidez de todo el cuerpo y, por encima de todo, el espanto del rostro enajenado. (pp. 58-59)

¹ Francisco Petrarca, *De secreto I* p. 59. Todas las citas están tomadas de la traducción del *Secretum* a cargo de Francisco Rico, en las *Obras* de Petrarca a su cuidado.

Tomemos en consideración algo que salta por sí solo: el contraste elocuente que hay entre la reflexión larga de la imaginación, y la palabra dicha al oído. Es en la visión del moribundo donde radica realmente la posibilidad de la meditación profunda y no en la palabra dicha, en el sonido de dos sílabas que pasa fugaz y no despierta más que una sutil evocación.

La idea es rara para un poeta, sí, y más considerando la imagen evocada. Pero en eso consiste el interés en esta obra de Petrarca: por su contraste con una tradición que exalta la palabra poética como celebración del amor, como instrumento para vencer la melancolía, y por la deliberada evocación imaginaria de la muerte como el vehículo para hacer frente a la *acidia*. Pues ¿qué sentido moral y qué sentido práctico tiene esta visión del ocaso? ¿En qué sentido es superior, o más útil para enfrentar la *tristitia* de la vida? Y, finalmente, ¿qué dice esto de la palabra moral?

Veamos. En *Estancias*, Giorgio Agamben caracteriza la palabra poética como “el lugar donde la fractura entre el deseo y su inasible objeto [...] encuentra su conciliación” y el lugar donde, por ello mismo, “la mortal enfermedad “heroica”, en que el amor asumía la máscara saturniana del delirio melancólico celebra su rescate y su ennoblecimiento”.²

Agamben encuentra esta idea sintetizada en un pasaje de la *Vida nueva*, donde Dante afirma que “el fin y la beatitud de su amor están ‘en estas palabras que alaban a mi dama’”.³ El génesis de este pensamiento se remonta, por un lado, a la poesía cortés del siglo XII y, por otro, a las tesis filosóficas acerca de la sensibilidad y la naturaleza de la imaginación y la melancolía durante el Medioevo.

En un apretado resumen, la razón por la que la palabra es la estancia en donde se realiza el amor, tiene como fuente la reflexión que los poetas del XII hacen en torno a la amada y a la imposibilidad de su posesión.

Ya sea Pigmalión retratado por Jean De Meun, o el caballero que promete respeto a la imagen de la amada en el *Roman de Renart*, el tema es el mismo: la amada no puede ser poseída. Se ausenta cada vez que dejamos de mirarla, cuando no podemos estar con ella, cuando duerme. Amar es esa locura peculiar de desear la posesión de algo que no podemos poseer en sentido estricto, porque se trata de un ser independiente y separado de nosotros, que se distancia en cuando dejamos de abrazarla con los ojos. Y es esa distancia la que nos vuelve melancólicos, entristecidos por su ausencia.

Y su imagen, que será, a un tiempo, posibilidad de reconciliación o testimonio de su ausencia, es así descrita por Guillaume de Lorris:

Pues en especial al caer la noche
vas a conocer lo que son las congojas:
una vez que estés echado en el lecho
no habrás de sentir el menor placer,
puesto que al momento de iniciar el sueño
van a comenzar los escalofríos,

² Giorgio Agamben, *Estancias*, p. 222.

³ *Id.*

vas a tiritar y a desazonarte,
 a darte vuelta primero hacia un lado,
 después hacia el otro, y vuelta a empezar,
 como quien padece de dolor de muelas.
 Entonces vendrán de golpe el recuerdo
 tanto las facciones como el bello porte
 de aquella a quien nadie puede compararse.
 Y voy a decirte algo portentoso:
 te puede ocurrir que creas
 tener abrazada a tu bella amiga
 y que entre tus brazos la tengas desnuda,
 como si se hubiera convertido ya
 en tu compañera generosa y dócil.
 Lo cual no será sino una ilusión:
 estarás gozando la pura nada,
 puesto que en tu gozo no estás más que tú,
 que estarás pensando cosas deleitables
 en donde se mezclan mentiras con fábulas.⁴

La imagen nos hace patente la ausencia de la amada, y nos descubre que no hay más goce que el de su imagen, que es finalmente el goce de uno mismo. Y es que la imagen es doble, sólo aparece cuando ella no está, pero a través de ella, podemos percibir el placer de la desnudez y de su dócil disposición. Algo que nos permitirá ir más allá de la escisión con la amada, y encontrar el espacio para fundirse con ella.

Quando Dante utiliza el término *spirito peregrino* para describir al alma que asciende para encontrar a su dama en el soneto “Oltre la sphaera che piú largo gira” de la *Vita nova*, está haciendo referencia a una teoría desarrollada por médicos y filósofos del Medioevo, según la cual la nuestra capacidad de sentir depende de pequeñísimos corpúsculos cuya naturaleza es frontera entre el mundo físico y el mundo anímico.⁵

Esos cuerpos sutilísimos, a los que se les otorga el carácter de *neuma* —es decir, una cierta consistencia aérea e ígnea— se creía que recorriesen todo el organismo y, desde los estoicos, se les atribuía las funciones que Aristóteles asignaba al alma animal: el sentido, la imaginación, la fantasía y la memoria. En efecto, de ellos dependía el funcionamiento de facultades especialmente importantes para el conocimiento, como para la creación artística y la conducta moral y muy en particular, la imaginación y la fantasía, las más relevantes para nuestro propósito.

La diferencia entre imaginación y fantasía no es clara ni durante la Edad Media ni durante el Renacimiento. En un origen, Aristóteles sólo habla de fantasía, pero son los estoicos los que conservan el término “fantasía” junto con su traducción latina, “imaginación”, para distinguir las dos funciones que Aristóteles condensaba inicialmente en la primera: el poder de separación de la imagen del cuerpo que le da origen, y la capacidad de jugar libremente con las imágenes.

⁴ Guillaume de Loris, *Roman de la rose*, vv. 2423- 2446, p. 107.

⁵ Cf. Robert Klein, “Spirito peregrino”, en *La forma y lo inteligible*, p. 41.

Ahora, el que las imágenes que produce la imaginación, o con las que juega la fantasía, estén conformadas, ellas mismas, por esos corpúsculos espirituales de los que hemos hablado antes, hace que cuando imaginamos, como cuando fantaseamos, se produzca un tipo de percepción sensible. Es decir, no ocurre con ellas lo que con la reflexión abstracta, que no tienen ningún efecto en el cuerpo. Por el contrario, se produce una experiencia perceptual sobre los órganos sensibles. Ejemplos no faltan: en ocasiones nos parece oír voces, en otras confundimos sombras con objetos o personas. A veces, sentimos que un calor nos abrasa en medio del frío.

Sí, la imagen interior tiene la capacidad de activar nuestros sentidos corporales, de hacerlos sentir desde dentro, sin otra fuente más que nosotros mismos. Se entiende entonces por qué la imagen de la amada tiene efectos como los que describe Loris. Imaginar a la amada es literalmente hacerla nuestra. Su imagen es suficiente para hacernos sentir su presencia, para despertar en nosotros el aroma de su cuerpo, la suavidad de su tacto. Sólo que se trata únicamente de una imagen. Imagen que, primero, nos despierta a la realidad de la ausencia, pero que, después, a través de la palabra poética, se transforma en la única posesión real de la amada. La amamos porque podemos decir de ella, evocar su imagen y hacerla corresponder a nuestro deseo.

Y es de la mano de esto que Agamben, a partir de citar a Aristóteles en cuanto a que “no cualquier sonido [...] es voz [...] sino que es necesario que aquel que hace vibrar el aire esté animado y tenga fantasmas”,⁶ propone que el vínculo neumático —es decir, esa cuasi materialidad en que se unen la imagen (o el fantasma), el deseo y la palabra— es un espacio que “aparece como el único asilo ofrecido al cumplimiento del amor y el deseo amoroso como el fundamento y el sentido de la poesía, lugar en que se rompe la separación entre el significado y el significante, entre la palabra y el fantasma, y se traduce en gozo.”⁷

Pero he aquí que todo esto no es lo que ocurre en Petrarca. En *De secreto* la palabra no tiene ese efecto milagroso con que los poetas celebran su goce amoroso, porque el de Petrarca parece ser un problema radicalmente distinto, a pesar de que el diagnóstico sea el mismo: *acidia*. Sí, el asunto en Petrarca no es la tristeza por la ausencia de la amada. Respecto a ello, le dice Agustín:

Ah, loco, ¿es así como llevas dieciséis años alimentando las llamas de tu corazón con falsas pero satisfactorias imaginaciones? [...] ¿quién te librará a ti de la crueldad de tu Aníbal, si le impides marcharse y con gustosa sujeción le invitas a permanecer contigo? Cuando el supremo día haya cerrado esos ojos que te hacen morir de placer; cuando hayas contemplado el rostro alterado por la muerte, los miembros lívidos, entonces te avergonzará haber dedicado tu ánimo inmortal a un cuerpecillo perecedero y recordarás con rubor las alabanzas que tan obstinado dispensas ahora. (p. 102)

Sí, el buen amigo Petrarca conoce unos ojos que lo hacen morir de placer. Está satisfecho con evocar en su imaginación a su amada. Tanto que la defiende:

⁶ Aristóteles, *Acerca del alma*, 420b.

⁷ G. Agamben, *op. cit.*, p. 222.

Si algo soy –muy poquillo, ya lo ves– a ella se lo debo; y nunca hubiera alcanzado mi grado actual –sea cual sea– de nombradía y gloria, si no me hubiera ella cultivado con nobilísimos sentimientos la leve, muy leve semilla de virtud que la naturaleza sembró en mi pecho. (p. 105)

No hay duda. Petrarca está enamorado y ama y goza definitivamente de su amada. No hay pues *tristitia* por su ausencia, o por la imposibilidad de su posesión. La trae consigo, es suya, la evoca en la imaginación. En suma, nada de esto es causa de desasosiego. ¿Entonces, cuál es origen de su melancolía?

Petrarca se confiesa un poco vanidoso y que a menudo piensa en la gloria. Sabemos que no es glotón, aunque en ocasiones lo vence la ira. Pero en realidad le angustia la suma de las trivialidades que inundan la vida, la multitud de los negocios. El diagnóstico es de Agustín:

Esa plaga te ha dañado, ésa te precipitara en la perdición si no vigilas; abrumado por tus quimeras, agobiado con múltiples y variopintos cuidados, enemigos sin cuartel entre sí, tu frágil ánimo es incapaz de decidir a cuál acudirá antes, cuál alimentará, cuál abortará, cuál rechazará: todo el vigor, el tiempo que le asignó una parca mano no bastan para satisfacer tantos intereses. A quien siembra mucho en poco espacio, lo normal es que las mieses se le estorben mutuamente; igual te ocurre a ti: en tu alma atareada en exceso no echa raíces nada útil, no se produce ningún fruto: y tú, falto de consejo, en tu pasmosa indecisión, te ves arrastrado ahora de un lado, luego al otro, nunca entera, nunca totalmente... (p. 65)

Y no deja uno de preguntarse si ésta no es la condición de cada uno de nosotros. Es más, si ésta no es, en realidad, la condición de esta vida nuestra: estar atentos a una multitud de cosas, la casa, el trabajo, la salud, la amistad, el estudio, el amor, la paternidad. Quién no ha padecido de la indecisión, de la duda: qué es primero, qué es después, a qué renuncio, en qué me esfuerzo. Y ¿quién no ha dejado de percibir la incertidumbre de no saber con certeza si lo que se hace es suficiente en todos los casos, si las decisiones son las adecuadas, si el camino es el adecuado?

Petrarca recurre al tópico de la letra pitagórica, que no es otra sino la “Y”, para señalar esa incertidumbre sobre el camino de la vida.

F. Que no es inútil la teoría que sobre la letra pitagórica –por decirlo de algún modo– he oído y yo mismo he leído. Si cuando subiendo, mesurado y sobrio, por el atajo recto hube llegado a la encrucijada y se me mandó echar por la derecha, yo, no sé si ignorante o rebelde, torcí a la izquierda; nada me aprovechó lo que solía leer de chico:

Es en este lugar donde el camino
Se divide en dos partes; la derecha
Pasa bajo los muros del gran Ditis,
Por ella llegaremos al Eliseo;
Mas la izquierda castiga a los malvados
Y al Tártaro implacable los conduce.

No te extrañe, aunque antes lo hubiese leído, no lo habría comprendido hasta experimentar. Desde tal momento, así, descarriado por el sendero sucio y torcido,

con frecuentes retrocesos entre lágrimas, no puedo conservar la vereda derecha; y una vez abandonada, entonces, sólo entonces se alteró mi conducta. (p. 109)

Y no sé si ya a estas alturas han adivinado, pero lo que parece indudable es que, en realidad, el problema de Petrarca es que le gusta vivir; es más, lo disfruta tanto, que a ojos de su interlocutor ese es el origen de todas sus miserias. Y es que, aunque nos parezca curioso, en *De secreto* el goce de la vida adopta el rostro del sufrimiento de su condición efímera. Porque justamente al afirmarla, aceptamos que pasa.

Para ese Agustín tan peculiar con el que habla Petrarca esa, no otra es la fuente del desasosiego. A final de cuentas, Petrarca ama lo que está yéndose. Y quienes amamos la vida así, compartimos con él la misma tristeza: nos despedimos de ella en el mismo instante en que la vivimos. ¿No has sentido ese íntimo pesar?

El remedio de Agustín es muy fuerte: el recuerdo de la imagen de la muerte.

A. ¿Qué haces, pobrecillo? ¿Qué sueñas? ¿Qué esperas? ¿Es que has olvidado todas tus miserias? ¿No recuerdas que eres mortal?

F. Bien lo recuerdo: semejante pensamiento nunca me viene al ánimo sin un escalofrío de espanto.

A. Ojalá lo recordaras como dices y hubiera mirado por ti. Me habrías excusado buena parte de mi tarea; pues es absolutamente cierto que para menospreciar los encantos de esta vida y restaurar el espíritu entre tantas borrascas del mundo, nada hay más eficaz que la memoria de la propia miseria y la asidua meditación sobre la muerte –mientras no resbalen débilmente sobre nosotros, superficiales, sino que lleguen a los huesos y a las mismas entrañas... (p. 45)

En efecto, dos son las claves que Agustín le ofrece a Petrarca para superar la tristeza que le produce el paso mismo de la vida: el recuerdo de las miserias y la meditación sobre la muerte, que según dice al poeta, éste último prefiere evadir.

Nos detenemos en la meditación sobre la muerte que ha sido el punto que nos ha traído aquí y de qué más énfasis se hace en *De secreto*. La meditación sobre la muerte es la presencia de la imagen del cadáver en el alma, su visión directa, constante. Y ese es el sentido de participar en los amortajamientos, pero también la razón por la que la palabra no alcance para curar la tristeza. Y es que, a diferencia de lo que ocurre con la amada, que se puede retener y hacer propia a través de la imagen, superando la distancia entre el objeto del amor y el amante, con la vida eso se torna imposible porque, en primer lugar no hay distancia entre el objeto y el sujeto de la vida. Son uno, el mismo. O, debo decir, *somos* uno mismo.

Y es por eso que la cogitación aparece, en el orden moral, como superior a la palabra. Las sentencias, las declaraciones, las máximas y, en general, todas las expresiones habladas en orden moral, no son significantes para Petrarca. Éste hace una y otra vez hablar a Agustín de lo insuficiente de lo dicho o lo leído, y lo determinante de la meditación sobre la muerte. Así, le dice: “siempre lo lees y lo descuidas” (p. 73). O bien: “cuantas veces en el curso de tus lecturas tropiezas con sentencias beneficiosas y sientas cómo te estimulan el ánimo o lo refrenan, no confíes en las fuerzas de la inteligencia” (p. 94).

Y no es suficiente porque, en todo caso, es necesario un trabajo. Así, se afirma en *De secreto*, a propósito de las sentencias: “Consérvalas al abrigo en la memoria y pon el máximo interés en familiarizarte con ellas”. Pues eso mismo es lo que se propone a partir del amortajamiento: la necesidad de un trabajo, en la memoria y la imaginación, para que la palabra adquiera relevancia y significado moral.

Porque la palabra moral no apela a un significado del que, simplemente es distinta. Lo hace a uno que es de naturaleza distinta incluso de la significación misma: al movimiento, concebido primero como un movimiento del alma, pero después como una conducta.

Bajo la perspectiva de la teoría neumática, la imagen del cadáver, ese icono del ocaso de la vida, no es el significante de una palabra y, por lo mismo, no es una palabra la que lo incita. Es el movimiento del alma, aquí entendido como un movimiento ascético, que se constituye ya no en un decir, sino en un hacer moralmente.

Es por eso que Petrarca no cree en el decir moral, porque éste no llega a significar en el terreno de la acción moral. Lo único que hay, pues, es el trabajo con fantasmas. La visión directa, en este caso de ese moribundo que somos nosotros, como un ejercicio para el alma. Como un movimiento moral.

A fin de cuentas, el carácter neumático del fantasma, su capacidad de producir sensaciones desde su presencia en el alma, hace de la evocación y del recuerdo de la imagen, un trabajo moral que, al final, transformará nuestra conducta, porque modifica nuestra la percepción de las cosas. Para Petrarca, lo suficiente como para hacernos concientes de que la vida es fugaz y frágil.

Consideraciones extemporáneas

Quienes presentamos estas reflexiones tenemos una opinión encontrada respecto a la conveniencia de la eficacia de meditar sobre la muerte que propone Petrarca. Elizabeth, quien lo ha ejercitado sobre sí misma, considera que es especialmente útil en caso de enfrentar penas profundas: la pérdida de un ser querido, el desamor y, en general, todos los eventos que nos hacen más que patente lo triste que es el tránsito por esta vida amable.

Para Ernesto no. Y en realidad le preocupa que las personas caminen teniendo en mente su propia imagen moribunda.

Pero en dos cosas coincidimos. La primera en que el privilegio del fantasma sobre la palabra moral es uno de los temas básicos de la meditación moral del Renacimiento, y uno de los resortes que desatan la discusión actual sobre la posibilidad del decir moral.

La segunda, que sí, que sería bonita una funeraria aquí en la Facultad.

Bibliografía

- PETRARCA, Francesco: *Secreto mío*, en *Obras I. Prosa*, ed., trad. Francisco Rico. Madrid, Alfaguara, 1992.
- ARISTÓTELES, *Acercas del alma*, trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid, Gredos, 1988.
- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia. Valencia, Pretextos, 2001.
- LORIS, Guillaume de./Jean de MEUN, *Roman de la Rose*, trad. Juan Victorio. Madrid, Cátedra, 1987.
- KLEIN, Robert, *La forma y lo ininteligible*, trad. Inés Ortega Klein. Madrid, Taurus, 1990.

“Mai non vo’ piú cantar com’io solia...”

Il petrarchismo nelle *Satire* di Luigi Alamanni

ROSSANA PERRI
Università della Calabria

Luigi Alamanni, esule fiorentino in Francia per aver preso parte alla congiura del 1522, ordita ai danni del cardinale Giulio de’ Medici (il futuro papa Clemente VII), scrisse, probabilmente fra il 1524 e il 1527, tredici satire in terza rima, date alle stampe tra il 1532 e il 1533 per i tipi dell’editore Sebastien Gryphe di Lione, nel primo dei due volumi delle *Opere Toscane*.¹ Le *Satire* recano la dedica al sovrano francese Francesco I, novello mecenate, sotto la cui egida si colloca pressoché tutta l’attività poetica di Alamanni. Il poeta intraprende la strada del genere satirico, per il quale esisteva già nel ’400 una discreta tradizione sia in latino che in volgare; tradizione che ha i suoi prodromi nel capitolo in terza rima e che giungerà, nella sua evoluzione, all’approdo finale della satira vera e propria.²

La data di composizione della prima satira ariostesca (1517) può essere considerata il termine post quem per la nascita della satira in volgare. Ariosto rappresenta, in effetti, l’immediato antecedente del poeta fiorentino, e sulla sua recente esperienza satirica Alamanni innesta le proprie *Satire*, pur poi divergendone. La grande peculiarità delle *Satire* risiede, infatti, nel loro stile estremamente ricercato, elevato e tessuto su un ordito sintattico complesso, di stampo latineggiante (tanto da creare, a volte, oscurità di senso), in forte attrito però con la materia satirica, che a norma di genere, secondo i dettami della retorica classica, esigerebbe, *ex contrario*, uno stile *humilis*.

Tale scarto rispetto alla tradizione, che avrebbe dovuto costituire il punto di forza di questi testi, li rese, invece, poco confacenti al gusto cinquecentesco, come traspare da alcune testimonianze del tempo. Così, ad esempio, Francesco Sansovino, nel suo *Discorso sopra la materia della Satira*:

¹ Le *Opere toscane* uscirono anche in Italia contemporaneamente all’edizione lionese: il primo volume presso i Giunti a Firenze nel 1532, il secondo nel 1533 a Venezia, presso Pietro Nicolini da Sabbio *ad instantia di M. Marchio Sessa*. Entrambi furono poi ristampati a distanza di qualche anno, nel 1542, a Venezia, *apud haeredes Lucae Antonii Juntae*.

² Ricordiamo tra gli umanisti italiani, autori di satire latine in esametri: il veneziano Gregorio Correr, il primo umanista autore di un *Liber Satyrarum* (datato 1430 circa); Lorenzo Lippi (autore di cinque satire dedicate a Lorenzo de’ Medici, che completò la sua raccolta nel 1485). Da menzionare sono ancora il *Satyrarum opus* di Francesco Filelfo; le satire del bolognese Paracletto Malvezzi, composte durante il pontificato di Paolo II (1464-1471) e le otto satire di Gaspare Tribacco, dedicate a Borso d’Este e risalenti piú o meno allo stesso periodo. Per questi autori si rinvia a Jozef Ijsewijn, *Laurentii Lippi Collensis Satyrae v ad Laurentium Medicem*, pp. 18-39. Sul versante volgare, invece, è d’obbligo citare la *Satira* di Niccolò Lelio Cosmico, la *Satira* di Marcello Filosseno e, naturalmente, le *Satire* di Antonio Vinciguerra (che rappresentano il *corpus* quantitativamente piú consistente).

Ora la satira vuol essere di stil humile et basso et imitante la natura, perciocchè basta al satirico apertamente riprender gli errori altrui senz'altro artificio. E però non son lodati coloro i quali, scrivendo satire, usano lo stile eroico e grave [...]. La satira richiede la verità nuda et aperta, intanto che Horatio fra' Latini et l'Ariosto fra i volgari fanno versi così bassi, che non vi è punto di differenza tra loro et la prosa. [...] Ma tra l'altre [opere] lasciò [Alamanni] le presenti satire: argute veramente, ma di stil troppo elevato in questa materia e non punto piacevole, ma più tosto aspro et severo, perciocchè la satira vuol esser per così dire humile et pedestre, come altrove si ha detto. Piange in queste la sua perdita libertà et chiama Flora la sua patria Fiorenza. Certo per soggetto gravi et meste, ma per maniera di dire molto differenti da quelle bellissime dell'Ariosto.³

Sulle stesse posizioni anche Girolamo Ruscelli e Mario degli Andini, rispettivamente nelle *Annotazioni di Girolamo Ruscelli sopra le satire dell'Ariosto e dell'Alamanni*⁴ e nella "avvertenza" *Ai lettori Mario degli Andini*:⁵

Nelle satire del S. Alamanni sono alcuni che non lodino il chiamar satire alcune d'esse che non contengono veruna cosa satirica, come quella ove piange la morte del fratello et qualche altra che ve ne è. Di che, poi che egli è vivo, et spero che così ce lo conserverà lungamente Iddio, et è persona dottissima et giudiciosissima da saper mantener per ben fatte le cose sue, non mi affaticherò io qui per hora a dir quanto potrei dirne in difesa sua; bastandomi di dire che di stile e di lingua sia ornatissimo et degno d'essere imitato et seguito da gli studiosi della lingua nostra. [...] Egli [Alamanni] se ben fu nelle satire alquanto, per dirla così, spiacevolletto, pure non può negarsi che in quelle et nell'altre sue cose tutte non passi per huomo di belle lettere et d'illustre spirito.

Alamanni, insomma, per volontà programmatica, non adotta, sulla scorta ariostecca, una lingua antilirica, che mima i modi verbali del quotidiano, ma sceglie una satira "composta", che vuole raccontare quasi dall'esterno, senza eccessivo coinvolgimento⁶ "gli altrui falli, ai quali sempre è soggiaciuto il misero mondo, et soggiace hoggi più che mai" (come afferma il poeta stesso nella lettera prefatoria alle Opere toscane).

Questa volontà di innalzamento stilistico di un genere classico quale la satira, rientra, in realtà, in un progetto assai più grande e ambizioso, il restauro *tout court* delle forme classiche trasfuse nella lingua volgare,⁷ all'insegna di un vero e proprio

³ Il *Discorso* è contenuto in *Sette libri di Satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino* (è una silloge di testi satirici).

⁴ Si tratta di una prefazione ad un'altra antologia cinquecentesca: *Le Satire di M. Lodovico Ariosto et del S. Luigi Alamanni*, pp. 143-144.

⁵ In *Satire di cinque poeti illustri: Ariosto, F. Sansovino, E. Bentivoglio, Alamanni, Ludovico Paterno*. Mario degli Andini scelse per questo suo florilegio quattro satire "delle più brevi e forse meno indegne": le satire vi, vii, ix e x della *princeps*.

⁶ La sua presunta fedeltà alla distanza propria dell'oggettività, verrà, in realtà, costantemente tradita da una *vis* polemica, che prende spesso il sopravvento.

⁷ Alamanni, infatti, vanta, all'interno della sua vasta produzione letteraria, escursioni praticamente in tutti i generi letterari: dalla lirica amorosa, all'elegia, dall'egloga all'epigramma, al poema epico e didascalico, per finire alla tragedia e alle composizioni religiose dei *Salmi penitenziali*. Fu anche autore di una novella.

“classicismo volgare”, in ossequio alle istanze più “progressiste”, maturate nell’ambiente degli Orti Oricellari, elitario cenacolo culturale di grande vivacità e prestigio intellettuali, sotto l’influenza, soprattutto, delle proposte di Gian Giorgio Trissino, frequentatore, nel biennio 1513-1515, appunto, delle riunioni degli Orti e, naturalmente, dell’eredità letteraria poliziana, al cui magistero molti esponenti degli Orti erano più o meno direttamente legati.

Si tratta di una vera e propria proposta teorica, chiarita fin dall’epistola proemiale alle Opere toscane e ribadita da alcune dichiarazioni metaletterarie contenute all’interno delle poesie, per una nuova letteratura volgare che, affrancandosi dai moduli più tipicamente quattrocenteschi, sia ormai degna di dialogare con la tradizione classica.

Il petrarchismo rientra, appunto, in questo tentativo dell’autore di nobilitazione della satira tradizionale, presentandola come fortemente innovativa. È strumento formale indispensabile per realizzare il programma sperimentale annunciato dal poeta, e testimonia anche del riconoscimento dell’autorità degli assunti teorici bembeschi delle *Prose*, soprattutto se si tiene conto del fatto che la prima testimonianza manoscritta delle *Satire* è datata 1528, quindi è successiva di tre anni alla pubblicazione dell’opera di Bembo, dalla quale, a questo punto, Alamanni non poteva assolutamente prescindere. Non è un caso, dunque, che Alamanni affidi proprio al noto *incipit* della canzone petrarchesca cv: “Mai non vo’ più cantar com’io soleva”⁸ la sua dichiarazione di poetica, stabilendo, programmaticamente, un *trait d’union* con Petrarca e imprimendo ai suoi versi un marchio autorevole. Petrarca allude in quel passo (riprendendo e variando un *topos* presente in Guinizelli e in Dante, e ancor prima in Arnaut Daniel)⁹ alla volontà di cambiare il tono e lo stile del suo canto poetico, perché “altri non l’intendeva”¹⁰ (v. 2), ossia Laura era sorda ai suoi versi d’amore. Alamanni fagocita il verso petrarchesco, che con lievissima *variatio in clausola* (per evidenti ragioni rimiche) diventa “Mai non vo’ più cantar com’io solia”,¹¹ e lo colloca ad apertura della Satira II, con la quale inaugura la sperimentazione di un genere per lui nuovo. Anche il fuoriuscito fiorentino, al pari di Petrarca, comunica, dunque, il proprio divorzio dalla lirica amorosa, in cui si era cimentato fino ad allora.¹²

⁸ Per quanto concerne i *Rerum vulgarium fragmenta* si cita sempre dall’edizione a cura di Marco Santagata. Ho indicato comunque i numeri delle poesie con cifra romana.

⁹ Rispettivamente: *Madonna, il fino amor*: “D’ora ’n avanti parto lo cantare / da me”(vv. 85-86); “Le dolci rime d’amor ch’ i’ solia / [...] / convien ch’io lasci” (vv. 1-3); “D’altra guiz’e d’altra razo / m’aven a chantar que no sol” (vv. 1-2). Si utilizza per le rime di Guinizelli l’edizione curata da Edoardo Sanguineti; per le rime dantesche quella a cura di Gianfranco Contini; infine per Arnaut Daniel si ricorre all’edizione di Mario Eusebi.

¹⁰ Il corsivo è nostro.

¹¹ Per i rinvii testuali alle *Satire* di Luigi Alamanni ci si avvale della *princeps* di Lione delle *Opere toscane* (in cui sono contenuti, appunto, i testi satirici in questione) e dell’edizione compresa in Rossana Perri, *Le “Satire” di Luigi Alamanni. Introduzione, testo critico e commento*, tesi di dottorato (xv ciclo del Dottorato di Ricerca in Scienze Letterarie. Retorica e tecniche dell’interpretazione) condotta sotto la guida del Prof. Francesco Bausi, e ora in corso di stampa.

¹² Si leggano, a tal proposito, i vv. 7-9 di *Sat.* III: “Et vi dolete ch’hor cantando in rima / Ne’ vostri campi la mia falce stendo / Tra le biade d’Amor stancata prima”.

La svolta poetica non avviene solo sul piano del genere letterario, ma, come si è già detto, anche su quello dello stile, e viene ribadita dal poeta stesso ai vv. 2-3 della *Sat.* II: “Ma di sempre seguir Lucilio intendo / Con chi lui segue, per più dotta via”. Il suo programma poetico ha punto di partenza, appunto, la tradizione classica, incarnata in tal caso da Lucilio, *inventor* della satira presso i Latini e modello di Orazio, Persio e Giovenale. Tuttavia la ripresa di questi autori (che Alamanni nella lettera proemiale alle *Opere toscane* definisce “i miei primi maestri”¹³), passa però, e in ciò sta la *novitas* più volte annunciata, “per più dotta via”, quella appunto dell’innalzamento dello stile,¹⁴ dell’illustre petrarchismo, punto di riferimento costante per le Satire, codice entro cui il poeta opera le proprie scelte espressive, attraverso variazioni, calchi, scarti. Sono, infatti, molteplici i riecheggiamenti stilistici (sintattici, retorici, ritmici) che testimoniamo del legame con i testi petrarcheschi, tanto che Hauvette inserisce il poeta fiorentino nella “phalange des pétrarquistes purs”.¹⁵

Le strategie di recupero e di assimilazione del modello, proprie del *modus operandi* di Alamanni, sono diverse: dalla ricostruzione dell’architettura sintattica dei versi alla citazione letterale, al semplice prestito lessicale, alla composizione di un mosaico di più tessere petrarchesche, smontate e poi sapientemente ricomposte e rifunzionalizzate all’interno di un contesto nuovo.

Il rapporto con la fonte petrarchesca è fondato, sostanzialmente, sulla ripresa della stessa per analogia e/o per variazione, ma anche, a volte, per opposizione (o rovesciamento). L’impronta di Petrarca segna il testo alamanniano fin dal suo livello più esterno, dal suo scheletro potremmo dire, ossia l’orchestrazione sintattica del verso (del discorso). Si consideri ad esempio la *Sat.* VIII, 42: “Lungo han l’amaro et le dolcezze corte”, che ricorda, per la contrapposizione aggettivale *lungo/corte*, più *loci* petrarcheschi: *Rvf* XV, 6: “al camin lungo et al mio viver corto”; CCXLIV 14: “[...] ’l camin è lungo, e ’l tempo è corto”. È evidente come Alamanni rovesci il parallelismo su cui sono costruiti i versi petrarcheschi di riferimento, distribuendo asimmetricamente gli elementi del verso attraverso la struttura chiasmica. Lo stesso procedimento di inversione rispetto al modello si ha in *Sat.* VII, 61: “Ahì, vòto di virtù, di vizi pieno” che richiama *TC* I, 18: “vòto d’ogni valor, pien d’ogn’orgoglio” e *Rvf* CCCXLI, 6: “piena sí d’umiltà, vòta d’argoglio”. Anche in questo caso viene mantenuta l’opposizione *vòto / pieno*, ma Alamanni la enfatizza ancora una volta con un chiasmo, segno della forte predilezione del poeta per i rovesciamenti sintattici e il distanziamento dei sintagmi, che mira alla creazione di una sintassi spezzata, variegata, cifra distintiva del suo stile poetico (di ascendenza classica).

La costruzione simmetrica del verso, perfettamente bipartito nei due emistichi paralleli, viene invece conservata, ad es., in *Sat.* X, 104: “Il lor breve saver, le lunghe voglie”, che riprende *TM* II, 25: “[...] ’l tempo è breve, e nostra voglia è lunga” (di cui Alamanni conserva anche il sintagma *voglia [...] lunga*, declinandolo al plurale).

¹³ *Opere toscane*, p. 2.

¹⁴ Il “novello stile”, appunto, di cui parla il poeta nella *Satira* III, 2 al Brucioli.

¹⁵ Cfr. Henri Hauvette, *Un exilé florentin à la cour de France au XVI^e siècle. Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son œuvre*, p. 196.

Altro esempio di ripresa fedele del modello si trova in *Sat.* iv, 142-147: “*Quanti* son parti pria del mondo fuori / Che l’abbian visto, per non far palesi / Della spietata madre i lunghi errori! / *Quanti* ha mariti crudelmente offesi / Per l’adultera man cicuta et toscò, / Dal letto genital non ben difesi!” e, qualche verso più indietro: “*Quante* ha Pasiphe alla sua torta via! / Che se ciascuna ’l Minotauro avesse, / Di vie più d’un Theseo mestier faria” (136-138).¹⁶ Questi i versi 106-108 del petrarchesco *Triumphus Temporis*¹⁷ *su cui è ricalcato sintatticamente il passo alamanniano*: “*Quanti* fur chiarì fra Peneo et Ebro, / che son venuti e verrai tosto meno! / *quanti* sul Xanto, e *quanti* in val di Tebro!” e, oltre, i vv. 136-137 del medesimo trionfo: “*Quanti* son già felici morti in fasce!¹⁸ / *quanti* miseri in ultima vecchiezza”. E ancora si confrontino i vv. 118 sgg. di *Sat.* v: “*Ov’è* colui ch’amò ’l publico bene / Tal che nel fuoco alla fallente mano / Vie più gloria donò che doglie et pene? / *Ov’è* chi solo al gran furor toscano / [...] / *Ov’è* ’l giovin [...] / *Ove* son quei [...] / [...] / *Ov’è* ’l gran vecchio [...] / *Ove* i buon’ Fabi [...] / *Ove* mill’altri poi [...]” e i vv. 58 sgg. di *Sat.* xiii, “*Ove* han quell’humiltà [...] / *Ove* l’han, dirò? [...] / *Ove* han costor quel chiaro fonte vivo / Di charitate [...] / *Ove* l’han, dirò io? [...]” con la loro matrice petrarchesca: “*u’son* or le ricchezze? *u’son* gli onori?” (*TM* I, 79); “*Ov’è* ’l gran Mitridate [...] / *Ov’è* un re Arturo, e tre Cesari Augusti / un d’Affrica, un di Spagna, un Lottoringo?” (*TF* II, 130 sgg.).¹⁹

I contenuti divergono, ma l’impianto (sintattico) anaforico, che sfrutta il motivo classico dell’*ubi sunt* è identico; nel caso del *Triumphus Fame* II anche il contesto è analogo a quello alamanniano: la galleria di “eroi” del passato, portatori di valori positivi. In Alamanni è evidente la tendenza, rispetto alla fonte, all’amplificazione, che rientra nelle modalità stilistiche amate dal poeta fiorentino; nell’esempio già ricordato di *Sat.* v l’anafora scandisce, infatti, ben sei terzine, creando un ritmo cadenzato e, nello stesso tempo, monotono. Si consideri, infine, la costruzione dei vv. 73-75 della *Sat.* iv: “*Qual* stil chiaro o parlar dotto sciolto / *Porria* agguagliar, non qual sia, dico, allora, / Ma qual s’estima il suo pensiero stolto?”, che replica chiaramente quella di *Rvf* CCLXVIII 18-19: “*Qual* ingegno a parole / *poria* agguagliar il mio doglioso stato?”. In tal caso imitazione e ripresa letterale della fonte si incrociano: la struttura portante dell’interrogativa diretta, rappresentata dall’aggettivo in posizione incipitaria in unione al sostantivo e al verbo servile, viene, a ben vedere, citata più che imitata.

Alamanni eredita (e ne fa uso costante) il procedimento stilistico petrarchesco della “pluralità”, consistente nell’impiego di più termini legati e paralleli, ossia di sequenze binarie, ternarie (in cui i vari elementi sono tra loro in rapporto di diversità,

¹⁶ Lo stesso schema è riutilizzato da Alamanni anche in *Sat.* xi, 22-27: “*Quanti* han deposte le terrestri some / D’este membra mortai, sí chare loro, / Pria ch’argentate sian l’aurate chieme! / *Quanti* partiti son qualhor più fòro / Nel suo perfetto oprar, dal ciel troncato / Ogni disegno, ogni gentil lavoro” e 64-65: “*Quanti* ha in un punto la tua fera stella / Con teco uccisi [...]”. Tutti i corsivi, in nota e in corpo, sono nostri.

¹⁷ Per i *Trionfi* si ricorre all’edizione curata da Marco Ariani.

¹⁸ Il v. richiama per il contenuto il v. 142 di *Sat.* vi, già citato nel testo.

¹⁹ A questi versi petrarcheschi si aggiungono pure quelli del sonetto CCXCLX dei *Fragmenta*, tutto costruito sulla reiterazione anaforica dell’*ubi sunt*.

sinonimia o opposizione), che rispondono al suo gusto per le figure di parola della ripetizione e dell'enumerazione. Frequenti sono, appunto, le dittologie in clausola (e non solo): si va dalle coppie di verbi come quella di *Sat.* I, 6: “Sol *vive et regna* quanto a Dio dispiace” che riprende *Rvf* CXL, 1: “Amor, che nel penser mio *vive et regna*”, o di *Sat.* III, 99: “Onde piú d'un tra noi *s'arrosse e 'mbianche*”, che sfrutta *Rvf* CLII, 11: “che 'n un punto arde, agghiaccia, *arrossa e 'nbianca*” (riducendo, però le due coppie antinomiche ad una sola); all'accostamento di sostantivi, come testimoniano, ad esempio, ancora *Sat.* I, 90: “Et son gli altri tra lor vili *ombre et fumi*”, che eredita i due latinismi da *Rvf* CLVI, 4: “ché quant'io miro par sogni, *ombre et fumi*” (utilizzando, tra l'altro, solo due elementi del *tricolon* petrarchesco)²⁰ e *Sat.* V, 120: “Vie piú gloria donò che *doglie et pene*?”, che sfrutta la suggestione di *Rvf* CCLVIII, 9: “L'alma, nutrita sempre in *doglia e 'n pene*”; all'unione di due aggettivi, come in *Sat.* VI, 51: “*Libera et scarca* d'ogni colpa grave” che varia *Rvf* XCVI, 12: “allor corse al suo mal *libera et sciolta*” o in *Sat.* VII, 64: “Hor con disegni *inusitati et nuovi*”, che itera, al singolare femminile, la dittologia sinonimica della canzone LXXI, 78: “una dolcezza *inusitata et nova*”.

È stato notato da Floriani²¹ come l'assimilazione di Petrarca da parte di Alamanni avvenga, altresí, attraverso la “tecnica della citazione” (già la sopraccitata canzone CV fornisce una chiara prova in tal senso, cosí come gli esempi or ora elencati); tecnica, a quanto pare, “piú congeniale al petrarchismo dell'Alamanni” in quanto testimonia “non tanto un'intenzione emulativa –che, per l'appunto, si serve di preferenza dell'allusione– quanto una volontà di adeguamento, quasi di ripetizione del discorso poetico del modello, affermata la quale è libero il campo per l'amplificazione e l'iterazione dei temi e dei motivi”.²²

In effetti sono numerosi gli esempi di corrispondenza testuale piú o meno precisa tra i testi dell'uno e quelli dell'altro. Si prenda come specimen la *Sat.* IV, fortemente misogina, in cui Alamanni nel deplorare la corruzione dei costumi delle donne a lui contemporanee, evoca al v. 134 tre personaggi del passato che incarnano, antonomasticamente, *exempla* negativi di condotta morale. Questa l'intera terzina: “Né pur molta a trovar sarebbe pena / Semiramís et Bibli et Mirra ria / Ond'ogni villa, ond'ogni casa è piena” (vv. 133-135). Il v. 134 è già presente, quasi identico, in *Triumphus Cupidinis* III, 75-76: “ed altrettante ardite e scelerate, / Semiramís, Bibli e Mirra ria”. Alamanni incastona nel suo testo il verso petrarchesco ritoccandolo leggermente attraverso il polisindeto e sfruttando la vicinanza del contesto.²³ Un altro caso è quello del v. 89 della *Sat.* I: “Volgan l'antiche et le moderne carte”, che riutilizza il v. 77 della canzone XXVIII dei *Fragmenta*: “volte l'antiche et le moderne

²⁰ Una sequenza piú lunga è invece utilizzata in *Sat.* XI, 19: “L'ora veloce, il giorno, il mese et l'anno”, che si serve del *climax* di Petrarca, *TT*, 76: “[...] volan l'ore e ' giorni e gli anni e ' mesi”; *Rvf* XII, 11: “[...] gli anni e i giorni et l'ore”; LXI, 1: “Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno”.

²¹ È il giudizio espresso da Piero Floriani nel capitolo dedicato a “Le Satire di Luigi Alamanni” nel suo *Il modello aristotese. La satira classicistica nel Cinquecento*, pp. 95-123.

²² *Ibid.*, p. 112.

²³ Alamanni riutilizza anche la stessa rima *ria* : *via* offertagli dal modello.

carte”, spogliandolo del suo significato originario che è quello di ‘sfogliate [quindi lette] le opere antiche e quelle moderne, cioè degli autori classici e volgari’,²⁴ e connotandolo diversamente, nel senso di ‘letto l’antico e il nuovo testamento’, quindi adattandolo opportunamente al tema satirico in questione, che è quello della polemica antifratesca, della decadenza della curia e degli ordini religiosi.

Lacerti di versi petrarcheschi, fungono, inoltre, in alcuni casi da incipit delle terzine alamanniane. Si veda ad esempio l’emistichio “I’ nol posso negar” di *Rvf* ccxl, 5 che apre la seconda quartina del sonetto di Petrarca e che ritorna in *Sat.* III, 10-11: “Io no ’l posso negar che thema prendo, / Vostra, non mia [...]”, quando Alamanni si rivolge ad Antonio Brucioli, dedicatario della satira. Il poeta è consapevole di affrontare una materia non “sua”, visto che fino a quel momento aveva cantato d’amore, ed è preoccupato per l’eventuale bonaria competizione nei confronti dell’amico, sebbene non si abbia notizia di una produzione satirica di Brucioli.

E ancora il primo emistichio del v. 1 di *Rvf* ccxxv: “Tacer non posso [...]”, cui si aggiunge quello del v. 78 di *Triumphus Fame* IIa: “ma non posso tacer”, è riutilizzato sempre in *Sat.* III, al v. 16: “Non posso piú tacer [...]”, laddove il poeta esprime la sua “urgenza” satirica di condanna dei vizi umani e della dilagante corruzione sociale, sulla scia del tema giovenaliano del “difficile est satiram non scribere” (*Sat.* I, 30-31). L’attacco, infine, della terzultima terzina della *Sat.* VIII, 27: “Tempo è venuto homai” rinvia a vari *loci* petrarcheschi, rivisitati da Alamanni: “Tempo ben fôra omai [...]” (*Rvf* xxxvi, 9); “Tempo è da ricovrare ambe le chiavi / del tuo cor [...]” (*Rvf* xci, 5-6); “Tempo era omai da trovar pace” (*Rvf* cccxvi, 1).²⁵

Proseguendo questa lettura “comparata” si incontrano due passi delle Satire che colpiscono per l’assonanza, sebbene non si tratti di vera e propria ripresa letterale, con altrettanti versi petrarcheschi. Il primo è rappresentato da *Sat.* XII, 58-60: “Quanta men saria pena, o buon Cammillo, / Sgombrar l’oro a costor, le ricche spoglie, / Et riportarne ’l perduto vessillo!”, che rielabora *Triumphus Fame* Ia, 52-54: “Vidi ’l vittorioso e gran Camillo / sgombrar l’oro, menar la spada a cerco, / e riportare il perduto vessillo”, attraverso l’innesto di citazioni di sintagmi (*sgombrar l’oro, riportarne ’l perduto vessillo e le ricche spoglie* del v. 56 dello stesso *TF* Ia) su un contesto nuovo e personale. L’episodio è quello relativo a Marco Furio Camillo che, dopo la vittoria dei Galli, annullò le trattative di resa con la celebre frase “con il ferro, non con l’oro si salva la patria”, e fece rimuovere l’oro che i Romani avevano preparato per ottenere dai Galli l’abbandono della città; episodio qui inserito nella rampogna contro le potenze mondiali.

Il secondo passo è quello di *Sat.* XI, 91-96: “Un medesimo pensier le menti apria, / Un medesimo desir, le voglie stesse / Che cadevan nell’un, l’altro sentia. / A che natura somiglianti impresse / Si l’alme in noi? Perché ’n diverso loco, / Giovin morendo l’un, l’altro vivesse?”. Sono le considerazioni meste che il poeta fa a pro-

²⁴ In *Rvf* IV, 5, invece, il termine *carte* ha proprio il significato di ‘Vecchio Testamento’: “vegnendo in terra a ’lluminar le carte”. Quindi Alamanni non inventa, ma ha un precedente autorevole cui attingere.

²⁵ Tale modulo incipitario ha numerose occorrenze nel *Canzoniere*.

posito del fratello, sottolineando la profonda comunione di intenti, lo stretto legame che una morte prematura ha spezzato, e che sono una palese rilettura di *Fam.* IV, 10, 2: “Una etas erat, idem animus, summa studiorum paritas, incredibilis identitas voluntatum; unum eramus, uno calle gradiebamur, unum terminum petebamus; unus labor, una spes, una erat intentio: unus utinam finis esset!”²⁶ Nel modello, dunque, lo sfondo è il medesimo: un rapporto profondo (qui di amicizia, nella satira di parentela) interrotto da una morte inaspettata; cambiano gli attori: qui Petrarca e il defunto Tommaso Caloria (o Caloiro) da Messina, compagno di studi del poeta a Bologna tra il 1322 e il 1326.

Le Satire tesaurizzano anche a livello lessicale la lezione dell'autorevole modello. Si fornisce, a tal proposito, solo un breve catalogo indicativo dei prestiti petrarcheschi rilevati: “vita mortal” (*Sat.* I, 2 – *Rvf* VIII, 5-6: “questa / vita mortal”); “virtù sbandita” (*Sat.* I, 5. Cfr. *Rvf* VII, 2: “anno del mondo ogni virtù sbandita” [*smarrita*]); “mondo cieco” (*Sat.* I, 68 – *Rvf* XXVIII, 8: “ch’al cieco mondo à già volte le spalle”; CCXLVIII, 4: “ma al mondo cieco, che virtù non cura”; CCCXXV, 89: “chiaro mostrando al mondo sordo e cieco”); “amorosi affanni” (*Sat.* III, 13 – *TC* I, 55: “gli amorosi affanni” [*anni*]); “herbette et fiori” (*Sat.* IV, 140 – *Rvf* CXIV, 6: “herbette et fiori”; CCXXXIX, 31: “erbette et fiori”; CXXVI, 7: “erba e fior”); “vergogna et danno” (*Sat.* V, 108 – *TF* II, 149-150: “vidi verso la fine il saracino / che fece a’ nostri assai vergogna e danno”); “vero honor” (*Sat.* V, 149 – *Rvf* LXXIII, 32: “[...] al vero honor fur gli animi sí accesi”; CCXV, 6: “[...] ’l vero honore”; *TF* II, 15: “quanto del vero onor, Fortuna, scindi!”); “albergo” (*Sat.* VII, 6 – *Rvf* CXXVI, 19: “e torni l’alma al proprio albergo ignuda”); “ardente desir” (*Sat.* VIII, 8), *iunctura* cara a Petrarca (Cfr., ad es., *Rfv* XVII, 6: “gli ardenti miei desiri”; XXXVII, 50: “quel’ardente desio”; LXXIII, 17: “ardente desire”; LXXIX, 4: “’l mio ardente desiro”); “amorosi sguardi” (*Sat.* VIII, 29 – *Rvf* XI, 10: “l’amoroso sguardo”); “fera stella” (*Sat.* XI, 64 – *Rvf* CLXXIV, 1-2: “Fera stella [...] / fu sotto ch’io nacqui”); “sparte” (*Sat.* XI, 37 – *Rvf* CXXVIII, 59: “[...] le fortune afflicte et sparte” [*parte*]); “frutti et fior” (*Sat.* XI, 60 – *TF* III, 19-20: “questo è quel Marco Tullio in cui si mostra / chiaro quanti eloquenza ha frutti e fiori”); “fiorito nido” (*Sat.* XI, 74 – *TM* II, 167: “almen piú presso al tuo fiorito nido” (anche qui riferito alla Toscana e, in particolare a Firenze per antonomasia); “si muove et spira” (*Sat.* XIII, 66 – *Rvf* CLXXI, 11: “l’altro è d’un marmo che si mova et spira”).

La scelta del vocabolario petrarchesco riflette, naturalmente, in perfetta coerenza con l’intenzione programmatica del poeta, la sua volontà di ritagliarsi uno spazio nella zona “alta” della poesia, anche con i versi satirici:

Nulla è piú alieno a questo fiorentino dell’armamentario domestico quotidiano e addirittura creaturale dell’Ariosto (dalle *pentole e vasella* alle *ascelle* [...]); lessemi pure non banalmente realistici, appartenenti ad una tradizione letteraria ‘comica’ [...]); la lingua della satira alamanniana compone sostanze astratte, cela

²⁶ Si può allegare alla fonte petrarchesca, per completezza, anche Bembo, *Rime* CXLII, 150-155: “[...] un dardo / almen avesse et una stessa lima / parimente ambo noi trafitto e roso; / che sí come un voler sempre ne tenne / vivendo, cosí spenti ancor n’avesse / un’ora et un sepolcro ne chiudesse”. Si cita dall’edizione a cura di Carlo Dionisotti.

i personaggi tipizzati nella tradizione satirica oraziana dietro i nomi delle passioni e dei vizi, ed a questi nomi oppone di solito il quadro altrettanto astratto di un passato idillico ed eroico.²⁷

I frutti migliori del rapporto con il modello, tuttavia, si colgono laddove Alamanni, pur avendo in mente una fonte petrarchesca precisa, mostra una maggiore autonomia creativa e procede ad una rielaborazione più personale, preservando in qualche modo l'immagine o il concetto di base offerti dal modello.

Uno di questi casi è rappresentato da Sat. XI, 43-45: "Ahi, Fortuna crudel, che 'l mondo spoglia / In un momento sol di tanto honore, / Quanto in molti anni ritrovar si soglia!". Alle spalle di questa terzina ci sono almeno due passi dei *Rvf*: CCLXIX, 12-14: "O nostra vita ch'è sí bella in vista, / com perde agevolmente in un matino / quel che 'n molti anni a gran pena s'acquista"; e, più opportunamente, CCCXVII, 7-8: "Ahi, Morte ria, come a schiantar se' presta / il frutto de molt'anni in sí poche ore".²⁸ La satira è quella, già ricordata, in morte del fratello del poeta, Ludovico. Nei versi riportati Alamanni, nel suo accorato lamento funebre, si abbandona ad una riflessione più generale sulla caducità e sulla fragilità della vita umana e dei beni mondani, di cui, appunto, la perdita prematura del fratello è un lampante esempio. Anche nella fonte queste considerazioni sono applicate ad un contesto di morte (quella del cardinale Giovanni Colonna, cui viene accomunato lo stesso amaro destino di Laura) e sono meglio esplicitate nel secondo esempio, in cui viene subito additata la "Morte ria" del v. 7 (che in Alamanni diviene Fortuna crudel, come si legge al v. 43). In tutti e tre i *loci*, comunque, si sottolinea la rapidità rovinosa con cui il Fato e/o la Morte distruggono tutto ciò che è stato lentamente e faticosamente costruito.

Di ascendenza petrarchesca sono anche i vv. 79-84 di Sat. IX (in cui si descrive, esaltandola, la vita idilliaca del *rusticus*): "Come poi scorge che la notte cuopra / Di 'ntorno il mondo, nell'albergo riede, / L'affaticata preda avendo sopra. / Et presso al fuoco alla sua mensa siede, / Che di rozze vivande ratta ingombra / La fida sposa sua [...]", che rielaborano e contaminano più versi della canzone L dei *Rvf*: "Come 'l sol volge le 'nfiammate rote / per dar luogo a la notte, onde discende / dagli altissimi monti maggior l'ombra, / l'avarò zappador l'arme riprende, / [...] / et poi la mensa ingombra / di povere vivande" (vv. 15-21);²⁹ "Quando vede 'l pastor calare i raggi / del gran pianeta al nido ov'egli alberga, / e 'nbrunir le contrade d'oriente, / drizzasi in piedi, et co l'usata verga, / lassando l'erba et le fontane e i faggi, / move la schiera sua soavemente; / poi [...] / o casetta o spelonca / di verdi frondi ingiuncha" (vv. 29-37). La canzone L offre lo spunto per un altro luogo alamanniano: i vv. 23-24: "simili a

²⁷ Piero Floriani, *op. cit.*, p. 114.

²⁸ Tale concetto, rimaneggiato, a carattere sentenzioso, è presente già in Livio, xxx, 30, 19: "ne tot annorum felicitatem in unius horae dederis discrimen", e da qui, probabilmente, è confluito in Petrarca. Oltre ai *loci* su ricordati si vedano *TE* 62-63: "un'ora sgombra / quanto in molt'anni a pena si raguna"; *Bucolicum carmen* IX, 22-23: "longos anni brevis hora labores / una necat" (per quest'ultima opera si ricorre all'edizione a cura di Antonio Avena). Cfr., ancora, Monte Andrea, *Aimè lasso, perché*, 153: "non mai s'acquista ciò che 'n un'or va via". Si cita dall'edizione delle *Rime* curata da Filippo Minetti.

²⁹ Alamanni ricalca anche lo schema rimico *ingombra - sgombra - ombra*.

quelle ghiande, / le qua' fuggendo tutto il mondo honora" ritornano in abito diverso in *Sat. I*, 109: "Fugge ogni hor povertà, benché la lodi". La curia (cui Alamanni qui si riferisce) elogia la povertà facendone uno dei suoi principali ideali, ma con la propria condotta di vita in realtà la rifugge. In Petrarca il concetto è esattamente lo stesso: tutti onorano a parole le ghiande, il mitico cibo dell'età dell'oro, ma in realtà le schivano. E si noti ancora come alla base dei vv. 43-45 di *Sat. VI*: "Il vero saggio et buon terrà piú chare / Le nostre povertà, ch'oro et terreno / Pien di tristezza, se ben lieto appare", in cui il poeta mette in guardia chi affida la propria felicità alle ricchezze e ai beni materiali, che nascondono dietro un apparente e illusorio vantaggio, dolore e insidie, ci sia *TE*, 115-117: "e vedrassi quel poco di paraggio [nobiltà] / che vi fa ir superbi, e oro, e terreno, / esservi stato danno, e non vantaggio".

Un esempio flagrante di ricomposizione del tutto personale di tasselli e suggestioni petrarchesche a intrecciare un tessuto poetico diverso, è quello di *Sat. III*, 34-36: "Come soletta andrai per la tua via / Dice la turba, et come nuda e 'nferma, / Pallida et magra vai, Philosophia!". Alamanni riprende, con varianti minime, *Rvf VII*, 10-12: "Povera et nuda vai, Philosophia, / dice la turba al vil guadagno intesa. / Pochi compagni avrai per l'altra via". Fin qui nulla di nuovo. Ciò che è importante notare è, invece, come l'intero sonetto petrarchesco agisca sui versi satirici. Le due terzine (vv. 28-33) che precedono quella appena citata (unitamente a questa) presentano, infatti, delle analogie con tutto il componimento petrarchesco. Si riportano di seguito il sonetto *VII* e i versi alamanniani in un confronto sinottico:³⁰

Rvf VII

La gola e 'l somno et l'otiose piume
 àno del mondo ogni virtù sbandita,
 ond'è dal corso suo quasi smarrita
 nostra natura vinta dal costume;
 et è sí spento ogni benigno lume
 del ciel, per cui s'informa humana vita,
 che per cosa mirabile s'addita
 chi vòl far d'Eliconà nascer fiume.
 Qual vaghezza di lauro, qual di mirto?
 Povera et nuda vai, Philosophia,
 Dice la turba al vil guadagno intesa.
 Pochi compagni avrai per l'altra via;
 tanto ti prego piú, gentile spirito;
 non lassàr la magnanima tua impresa.

Sat. III

Chi non mette in seguir lo 'ngegno et l'arte
 (Onde Sardanapal men chiaro appare)
 Venere et Bacco et non Apollo o Marte,
 Con mille scherni suoi sente biasmare
 Lo 'ntender e 'l saper, ch'hoggi follia
 Sembra alle menti di mal'opre avere.
 "Come soletta andrai per la tua via"
 Dice la turba, "et come nuda e 'nferma,
 Pallida et magra vai, Philosophia!

Il v. 1 di *Rvf VII* (dove la *gola* indica i piaceri del cibo e del vino, mentre il *somno et l'otiose piume* simboleggiano il letto, quindi Venere e i piaceri amorosi), è riecheggiato da Alamanni attraverso l'accostamento Venere / Bacco (v. 30). Si noti ancora come ad *Apollo* del v. 30 (in coppia in Alamanni con *Marte*) corrisponda, invece, il *lauro* petrarchesco del v. 9 (pianta sacra appunto al dio della poesia). E in ge-

³⁰ I corsivi all'interno dei due testi che seguono sono nostri.

nerale tutto il discorso alamanniano, che ha per bersaglio polemico gli uomini dediti ai piaceri mondani anziché alla conoscenza e alla saggezza (considerate addirittura *follia* ai vv. 28-33), è rintracciabile nella seconda quartina e nella prima terzina del sonetto petrarchesco.³¹

Lo stile alamanniano si arricchisce ulteriormente di moduli espressivi petrarcheschi, in particolare di quei toni aspri che sfociano nell'indignatio che informa i passi più dichiaratamente politici delle *Satire*. Così, ad es., l'apostrofe / invocazione all'Italia dei vv. conclusivi della *Sat. v*: "Tu, bella Italia mia chiara et gentile, / Prendi vergogna homai"³² (vv. 163 sgg.), che eredita il medesimo impianto vocativo del primo verso della canzone cxxviii: "Italia mia, benché 'l parlar sia indarno", e poi il monito ancora più veemente ed incalzante di *Sat. xii*,³³ 127-129: "Svegliati, o pigra,³⁴ / In altro sta che 'n tesser drappo o lana, / Onde 'l nome et le forze hor hai perdute", riecheggiano per la loro coloritura polemica certe sonorità della celebre canzone cxxviii (già citata) all'Italia.

Risulta da questa analisi, dunque, non un semplice "poeta centonista", "passivo epitomatore del modello largamente dominante",³⁵ ma un poeta che agisce con apporti personali sul testo.

Il ricorso alle citazioni, che pure è innegabilmente frequente, se a prima vista può sembrare puro esibizionismo, sfoggio di una profonda conoscenza dell'opera petrarchesca, in realtà, come si è visto, è finalizzato all'acquisizione di un patrimonio linguistico-stilistico, una sorta di 'lessico familiare', attraverso cui dare prestigio, autorità, credibilità ai propri versi e alle esperienze biografiche che questi versi raccontano. È il Petrarca 'morale' ad essere privilegiato e riutilizzato da Alamanni per dipingere il suo quadro politico e sociale in completo sfacelo, per rappresentare la realtà a lui contemporanea.

D'altronde la purezza del dettato petrarchesco ben si confà ad un contesto narrativo, quale risulta dalle *Satire*, privo, tranne pochi casi,³⁶ di coordinate spazio-temporali precise, di nomi, di personaggi concreti e quindi, cristallizzato (siamo molto lontani dalla vivace varietà e icasticità delle situazioni descritte nelle satire aristesche). L' 'aristocratico' isolamento dettato dall'esilio, diviene allora una condizione privilegiata; rappresenta un luogo interiore appartato, al riparo dalla corruzione, da cui poter guardare e analizzare, senza essere visti (dispensando consigli e rivolgendo moniti improntati al più severo moralismo), la partita giocata tra vizi e virtù, la lotta manichea tra bene e male. Allo stesso isolamento (questa volta letterario) saranno

³¹ Si veda, a tal proposito, anche il commento di Marco Santagata a *Rvf* vii.

³² C'è dietro questi versi tutta la polemica relativa alle armi mercenarie, al centro delle discussioni politiche del tempo, naturalmente anche di quelle che si svolgevano negli Orti Oricellari.

³³ Hauvette ritiene che questa satira sia "un des documents les plus intéressants que nous ayons de la poésie politique à cette époque"; *op. cit.*, p. 177.

³⁴ Il poeta si rivolge a Firenze, che al v. 123 aveva definito *sozza e 'nferma*.

³⁵ Cfr. Piero Floriani, *op. cit.*, p. 112.

³⁶ Le satire xii e xiii rompono, infatti, gli schemi, attaccando, dietro allusioni a volte non troppo velate, il mondo politico e religioso. Anche le satire viii e x contengono dei riferimenti più precisi alla vita di Alamanni in Provenza.

destinate però anche le Satire, lontane, per concezione, dalla strada maestra indicata da Ariosto.

Bibliografia

- ALAMANNI, Luigi, *Opere toscane di Luigi Alamanni*, 2 voll. Lione, Sebastianus Gryphius, 1532-33.
- ALIGHIERI, Dante, *Rime*, a cura di G. Contini. Torino, Einaudi, 1995.
- BEMBO, Pietro, *Prose e Rime*, a cura di Carlo Dionisotti. Torino, UTET, 1992.
- DANIEL, Arnaut, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di Mario Eusebi. Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1984.
- DEGLI ANDINI, Mario, *Satire di cinque poeti illustri, Ariosto, F. Sansovino, E. Bentivoglio, Alamanni, Ludovico Paterno*. Venezia, Valvassori, 1565.
- FLORIANI, Piero, *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*. Roma, Bulzoni, 1988.
- GUINIZZELLI, Guido, *Poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti. Milano, Mondadori, 2000.
- HAUVETTE, Henri, *Un exilé florentin à la cour de France au XVII^e siècle. Luigi Alamanni (1495- 1556). Sa vie et son œuvre*. Paris, Hachette, 1903.
- IJSEWIJN, Jozef, "Laurentii Lippi Collensis Satyrae v ad Laurentium Medicem", *Humanistica Lovaniensia*, xxvii, 1978, pp. 18-44.
- MONTE, Andrea da Fiorenza, *Le Rime*, a cura di Filippo Minetti. Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1979.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata. Milano, Mondadori, 2001.
- PETRARCA, Francesco, *Triumpho*, a cura di M. Ariani. Milano, Mursia, 1988.
- RUSCELLI, Girolamo, *Le Satire di M. Lodovico Ariosto et del S. Luigi Alamanni*. Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554.
- SANSOVINO, Francesco, *Sette libri di Satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Viciguerra, Francesco Sansovino*. Venezia, Francesco Sansovino, 1560.

Antipetrarchismo e satira sociale nelle opere di Pietro Aretino

SABINA LONGHITANO
Universidad Nacional Autónoma de México

Se nel Quattrocento il petrarchismo era stato un fatto sporadico e circoscritto, e la parte più sentita del magistero petrarchesco era quella filologica, umanista e classicista, nel Cinquecento il *Canzoniere* diventa un modello assoluto, concluso e perfetto in base al principio d'imitazione di un autore unico teorizzato dall'umanesimo ciceroniano. La soluzione data dal Bembo all'annosa questione della lingua, che fu presto adottata da molti intellettuali italiani, segnerà per secoli le sorti dell'italiano come lingua letteraria artificiale, altamente canonizzata e statica, che costringerà Ariosto a fare una revisione linguistica del suo *Furioso* per toscanizzarlo, Manzoni a "risciacquare i panni in Arno" tre secoli dopo, e Pirandello a mantenere ben separate le sue due lingue, il siciliano ed un italiano tanto impeccabile quanto vagamente artificiale. La rilettura bembiana del *Canzoniere*, che fu la base dell'etica e dell'estetica petrarchista del Cinquecento, assusero inoltre a vera e propria moda, a fenomeno di costume, e, grazie alla diffusione della stampa che allargò la cerchia dei lettori, il petrarchismo si diffuse dalla corte all'alta borghesia mercantile, per filtrare, nella sua espressione più vulgata, al popolo grasso: una vera e propria "sottocultura petrarchista", che si accompagnava al petrarchismo "ufficiale" cortigiano e neoplatonico.

È proprio a questi petrarchisti suoi contemporanei, non a Petrarca, che è rivolto l'antipetrarchismo di Pietro Aretino. Non c'è dubbio infatti che Aretino –come del resto molti altri intellettuali del Cinquecento, petrarchisti o no– vive in un universo parallelo rispetto a quello di Petrarca, è mosso da passioni, preoccupazioni, inquietudini non opposte ma proprio radicalmente *altre* rispetto a quelle di Petrarca. I loro universi poetici, etici, filosofici, non hanno niente da dirsi: ciò che Aretino ha da dire è contro il "pensiero unico" petrarchista e classicista, dominante nel Cinquecento.

La produzione comico-parodica dell'Aretino è rappresentata da cinque commedie: *La cortigiana* (1525; seconda ed. 1534), *Il marescalco* (1527 e 1530), *Talanta*, *Ipocrito* (1542) e *Il filosofo* (1546); dai *Sonetti lussuriosi* (pubblicati nel 1526 per illustrare le incisioni erotiche di M. Raimondi), fortunato e scandalosissimo caso editoriale che valse un attentato all'autore; dai *Ragionamenti* (o *Dialoghi*, o *Sei giornate* o *Dialogo delle prostitute*), composto da due parti, il *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia* (1534) ed il *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* (1536); bisogna aggiungere il *Dialogo delle corti*, satira della vita cortigiana per dissuadere un giovane dal sceglierla. Infine, i libelli delle *Pasquinate* (componenti satirici che ricordavano le proteste anticuriali anonime che venivano affisse alla statua di Pasquino, nei pressi di Piazza Navona a Roma) e le *Carte parlanti*. *Dialogo di Partenio Etiro nel quale si tratta del giuoco con moralità piacevole*, considerato spesso come una terza parte dei

Ragionamenti per la presenza delle sue protagoniste, la Nanna e la Pippa, che dialogano non senza ironia insieme alle carte dei Tarocchi, personificate. A partire dall'analisi di alcuni brani tratti da queste opere, cercheremo quindi di presentare l'antipetrarchismo di Aretino alla luce del significato del classicismo petrarchista del Cinquecento.

L'antipetrarchismo linguistico di Aretino

Cesare Segre ha isolato gli elementi principali dell'espressionismo linguistico aretiniano definito "una vera e propria valanga verbale, collo slittare irresistibile e l'accavallarsi dei frammenti sintattici, tra grida e pause affannate", un "clangore carnevalesco".¹ Aretino fa un uso fortemente espressivo e incisivo della parola: l'apporto della lingua parlata produce conseguenze sintattico-ritmiche e lessicali, che consistono nell'"infiltrazione di un tono di dialogo là dove il dialogo non c'è: nella sostituzione, cioè, alla melodia della prosa d'arte, di un ritmo intessuto di pause e di gridi –di punti sospensivi e di punti esclamativi– ove la frase è concepita sempre come *detta*, se non ad altri, a se stessi".²

Il discorso può contenere frammenti di altri discorsi, talvolta perfino impiegati come sostantivi o come nomi propri scherzosi, come pure le onomatopee. Le ellissi sono numerose, così come l'adattamento di proverbi o detti comuni. Il periodo è martellato dalle continue esortazioni ed esclamazioni e dalla concitazione degli imperativi, sia rivolti a un interlocutore fittizio sia rivolti a se stesso, in una specie di sdoppiamento di persona, da chi parla.³ L'uso di metafore ardite, popolari e non canonizzate dalla retorica, la volgarità senza mezzi termini, senza perifrasi né edulcorazioni sono indizi di uno stile elaborato e complesso, anche se molto differente dal canone classicista. La ricerca di parallelismi, chiasmi ed allitterazioni rende più incisivo il tono parodico, ed enfatizza l'estremo espressionismo, la distorsione del lessico. Le enumerazioni sono particolarmente felici, burchiellesche *congeries*, con richiami al sapere enciclopedico popolare e irriverenti citazioni di testi colti.

Guido Davico Bonino⁴ ha osservato come i territori linguistici in cui si addentra l'Aretino sono quelli assolutamente proibiti dalla codificazione bembiana: numerosissime voci dialettali –dal fiorentino al genovese, dal napoletano al romanesco al veneziano– coesistono con il gergo, il latino pedestre e quello maccheronico; il ritmo del parlato aretiniano produce cadenze mimetiche di lingue straniere, come lo spagnolo. Questi materiali linguistici vengono fusi in una scrittura ritmica, scandita, espressionista, felicemente definita per questa ragione come "onnivora".⁵ All'ideale di "piacevolezza" del Bembo e dei puristi, la loro idea del tono del "comico", mediato dalla "grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi e se altro è di questa maniera", per dirla con Bembo, si contrappone una scrittura aspra nei toni e violenta

¹ Cesare Segre, "Edonismo linguistico nel Cinquecento", *Lingua, stile e società*, p. 234.

² *Id.*

³ Cfr. sempre quanto detto da Segre, *id.*

⁴ G. Davico Bonino, "Introduzione" a Pietro Aretino, *Le sei giornate*, p. xxxiii.

⁵ *Id.*

nelle cadenze ritmiche, a cui, come vedremo, corrispondono l'assunzione di una tematica decisamente antisublime e quella di una struttura testuale aperta ed asimmetrica.

Pochi mesi prima della pubblicazione delle Prose bembiane, Aretino affronta la questione della lingua nel prologo della Cortigiana, un vero e proprio "manifesto antipetrarchista", un ottimo esempio di come, secondo la definizione di Innamorati, "Le forme e gli istituti consacrati del classicismo rinascimentale erano utilizzati da A. in direzione eversiva, criticamente parodistica", per "dissacrare una normativa stilistico-linguistica metastorica".⁶

L'invenzione aretiniana parte sempre, manieristicamente, da un modello, da "un fulcro retorico ben preciso",⁷ che va deformato, reinterpreted in una prospettiva satirica: l'ambiguità di Aretino sta proprio nel partire da fattori tradizionali per scatenare la propria feroce creatività satirica. Così, il prologo presenta i due tradizionali personaggi, il Prologo stesso e l'Argomento, che assolveranno comunque, paradossalmente, alla propria funzione istituzionale: ma da subito ci si rende conto che il gioco in cui ci trascinano è un esercizio di metateatro, ben diverso dal garbato ragionare con cui si aprono le commedie cinquecentesche: la struttura già canonica si presta a creare uno "spettacolo di controcommedia".

Questi due personaggi sono anch'essi, come il loro pubblico, dei cortigiani: e la fictio della commedia altro non è che la realtà della Curia romana. In questo Prologo, Aretino abolisce i confini fra palco e platea, creando "uno spazio comico di inaudita ampiezza, di indeterminata apertura alla vita vissuta". Sono più di sessanta i personaggi nominati nel Prologo, tutti reali e ben conosciuti dal pubblico, e costituiscono "una imponente campionatura della vita cortigiana reale"⁸ che rappresenta la materia stessa della commedia. Solo a questo punto, dopo aver creato questo tipo di complicità con lo spettatore, Aretino annuncia ufficialmente il tema della commedia: la Roma babilonica della Curia papale. La rappresentazione che egli ne fa è quella di un'assoluta decadenza, della crisi del monumento più insigne della classicità moderna, della corte più splendida e piena di contraddizioni, insieme cosmopolita e provinciale, la cui fragilità si mette in luce a partire dalla crisi politico-sociale e quindi culturale, di forme espressive, di linguaggio. È il Prologo stesso ad avere la parola:

...come credete voi che detta comedia abbia nome? Ha nome La cortigiana, et è per padre toscana e per madre da Bergamo. Però non vi maravigliate s'ella non va su per 'sonetti lascivi', 'unti', 'liquidi cristalli', 'unquanto', 'quinci e quindi' e simili coglionerie, cagion che madonne Muse non si pascono se non d'insalatuçe fiorentine!⁹

Si celebra qui un ibridismo vitalistico e casuale, in cui la "toscanità" e la rozzezza sono energie compresenti, anche se in ogni caso, come avverte Giuliano Innamorati, è la paternità toscana quella che garantisce "il cardine essenziale del gio-

⁶ Giuliano Innamorati, "Introduzione" a Pietro Aretino, *La cortigiana*, p.10-11.

⁷ *Ibid.*, p.10.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ Cito dall'edizione di Innamorati, p. 35. Nei seguenti frammenti di Aretino si indicherà solo la pagina.

co”. “Avvertito e sapiente protestatario, l’Aretino non fu mai un’anarchico nei fatti linguistici”. Il suo bersaglio è “il formalismo letterario di una lingua ordinata fuori della vita, ricostruita in base a modelli illustri, mediante il quale si autorizza un gergo anemico, in opposizione alla corrente sanguigna e violenta dell’attualità vitale”.¹⁰

Questo tipo di dichiarazioni programmatiche si accompagna spesso alla menzione burlesca di altri poeti, citando le loro scelte linguistiche non toscane da una parte, ma dall’altra burlandosi comunque della povertà dei loro risultati, in un gioco ambiguo, in cui da una parte si rivendica la libertà di scrivere nella propria lingua, dall’altra ci si burla di chi di questa libertà fa pessimo uso:

E per mia fe’ ch’io son schiavo a un certo cavaliere Casio de’ Medici bolognese, poeta *quae pars est*, che in una sua opera de la vita de’ santi, dice questo memorabile e divino verso: “Per noi fe’ Cristo in su la croce el tomo”, e se ’l Petrarca non disse ‘tomo’, l’ha detto egli ch’è da Bologna, et altro omo che ’l Petrarca, per essere eques inorpellato. Così Cinotto, pur patricio bolognese, che scrivendo contro il turco disse così:

Fa’ che tu sippa Padre santo in mare
El turco derocando e tartussando
Che Dio si vuol con teo scorucciare.

‘Sippa’ è vocabulo antiquo, ‘deroccare’ e ‘tartussare’ moderno, e Cinotto, poeta coronato per man di papa Leon, l’usa e sta molto bene; si che questi comentatori di vocabuli del Petrarca gli fanno dire cose che non le faria dire al Nocca da Fiorenza otto altri tratti di corda, come ebbe già, benemerito, in persona propria, da la patria sua. (p. 36)

Famosissima e citata anche da Berni, la definizione del *poeta quae pars est*, in cui si parodia una grammatica scolastica di latino, la *Ianua o Donatello*, una riduzione dell’*Ars minor* di Donato, in cui, sotto il capitolo “De nomine”, si legge: “–Poeta, quae pars est? –Nomen est. –Quare este nomen? –Quia significat substantiam.”

In questo prologo traspare l’orgoglio di Aretino, autodidatta o poco meno, senza un’educazione regolare, eppure raffinato scrittore, amico di Pietro Bembo, osannato e temuto in mezza Europa. Da questa posizione privilegiata, Aretino difende la propria originalità, pronunciandosi contro l’unità di tempo, luogo e azione:

E mentre che saranno in essere queste cose, e che vederete rappresentare qualche particella dei costumi cortigiani di donne et òmini, e che vederete doe comedie in una medesima scena nascere e morire, non vi spaventate, perché monna Comedia Cortigiana, per essere ella piú contrafatta che la Chimera, piú spiacevole che ’l fastidio, piú costumata che l’onestà, piú suave che l’armonia, piú gioconda che la letizia, piú iraconda che la còlera, piú faceta che la buffonaria, è, nel dir il vero, molto piú temeraria che la prosompzione. E se piú di sei volte messer Maco o altri uscissi in scena, non vi corruciate, perché Roma è libera e le catene che tengono i molini sul fiume non terrebbono questi pazzi stregoni..., volsi dire

¹⁰ G. Innamorati, *op. cit.*, p. 13.

'istrioni'. Così abbiate pazienza si alcun parla fuor di comedia, perché se vive a una altra foggia qui che [a] Atene non si faceva; dipoi colui che ha fatto la novella è omo di suo capo, né lo riformaría il Vescovo di Chieti. (p. 39)

L'orgogliosa rivendicazione della propria libertà ed originalità è presente in una famosa epistola aretiniana, citata da Pietro De Sanctis:

–Io sono un uomo libero per la grazia di Dio. –Non mi rendo schiavo de' pedanti. –Non mi si vede percorrere le tracce né del Petrarca né di Boccaccio. Bastami il genio mio indipendente. Ad altri lascio folleggiar la purezza dello stile, la profondità del pensiero; ad altri la pazzia di torturarsi, di trasformarsi, mutando sé stessi. Senza maestro, senz'arte, senza modello, senza guida, senza luce, io avanzo, e il sudore de' miei inchiostri mi fruttano la felicità e la rinomanza. Che avrei di più a desiderare? –Con una penna e qualche foglio di carta me ne burlo dell'universo. Mi dicono ch'io sia figlio di cortigiana; ciò non mi torna male; ma tuttavia ho l'anima di un re. Io vivo libero, mi diverto, e perciò posso chiamarmi felice. [...] Alcuni vetri di cristallo si chiamano vasi aretini. Una razza di cavalli ha preso questo nome, perché papa Clemente me ne ha donato uno di quella specie. Il ruscello che bagna una parte della mia casa è denominato l'Aretino. Le mie donne vogliono esser chiamate Aretine. Infine si dice stile aretino. I pedanti possono morir di rabbia prima di giungere a tanto onore.¹¹

Per giustificare burlescamente le proprie scelte poetiche, Aretino ricorre alla parabola della nascita di Pasquino:

E perché Apollo fu ceretano, come per la lira si può cognoscere, e molti anni cantò in banca, tutti e' figlioli e figlie ch'egli ebbe fur poeti e poetesse. Ora, cominciandosi a sapere che suso quel monte, a petizione d'un solo, stavono nove così belle donne, ce furon molti che per industria saliron in cima al monte, e assai, credendosi salire, ruppero il collo. E come le buone muse videro di poter scemare la fatica a Apollo, si domesticarono sí con coloro che erono con tanto ingegno saliti su l'indivolato monte, che poseno le invisibile corna a quella gentil creatura di Apollo: e con tale archimia fu acquistato Pasquino, né si sa di qual musa o di qual poeta. Bastardo è egli, questo è certo...

E così spiega il perché, di tante lingua che parla Pasquino, la toscana è la preferita:

E la ragion che piace più la lingua toscana che l'altre, è perché ser Petrarca in Avignon s'inamorò di monna Laura, la qual fu fantesca di Caliope, e aveva tutto il parlare suo, e a ser Francesco piacendoli la dolce lingua di monna Laura, cominciò a comporre in sua laude... (p. 36-37)

Pasquino rappresenta, in questo passo, lo spirito scanzonato e ibrido della comicità: per questo viene rappresentato come figlio bastardo delle muse, che, a loro volta, parlano tutte le lingue e i dialetti e sono amanti infedeli di un Apollo rappresentato come un cantastorie girovago. Il petrarchismo è qui descritto come un accidente, un

¹¹ Pietro De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cap. xvi. Sito informatico.

caso, dovuto non tanto alle scelte stilistiche e linguistiche di Petrarca, quanto all'idiosincrasia della parlata di Monna Laura, che "aveva tutto il parlare suo".

In questo magnifico prologo Aretino si burla del petrarchismo vulgato e insipido che era moda nel primo Cinquecento, con un uso stereotipato e inutile della lingua:

Tu hai ragione; tamen io voglio sapere, quanto ad un certum quid, che erbe sono in cotesto cristero, perché se tu ci avessi messo 'snelle', 'frondi', 'ostro', 'sereno', 'campeggianti rubini', 'morbide perle' e 'terse parole' e 'mellifluidi sguardi', e' sono sì stitichi, che non gli smaltirebbono gli struzzi, che padiscono e' chiodi. (p. 37)

Si stigmatizzano le parole petrarchiste, i latinismi a sproposito, e ci si burla di quest'uso con un linguaggio scatologico della più pura tradizione carnevalesca. Il tono scatologico come antidoto al petrarchismo d'accatto è presente in vari passi. Ancora nella *Cortigiana*, lo stesso tono antipetrarchista-scatologico si ritrova nell'ultimo atto, scena 10:

ROSSO. Ch'avete voi, che sète così pallido?

PARABOLANO. El foco di dentro causa questa pallidezza di fuora.

ROSSO. (Tu lo spegnerai pur questo foco, traditore!)

PARABOLANO. Io temo che a la sua presenza non potrò dire parola.

ROSSO. Anzi doverete cicalare come un mercato!

PARABOLANO. Amor a una gentil cosa toglie l'ardire.

ROSSO. Amor caca! Egli è ben poltron un uomo ch'ha paura a parlare a una femmina. Ecco Aloigia che trotta come una ladra. (pp. 120-121)

Contro la vulgata petrarchista, contro la moda del petrarchismo a buon mercato, divenuto fenomeno di costume, ecco la parodia delle pene d'amore di Parabolano, atto II scena 4:

Questo vivere è peggio che morte. Quando io era in minor grado, tutto il giorno il stimulo del salire mi molestava e ora che quasi mi potrei chiamare contento sono assalito da sì pessima febre che niuna medicina mi può sanare, salvo che una che non si compera per oro né per grandezza, perché Amor la vende di sua mano e per prezzo ne vuole sangue, lagrime e morte de' suoi sugetti. Oh Amor, che non puoi tu fare! Molto è maggior la tua possanza che quella della fortuna: ella comanda a gli òmini, e tu gli òmini e gli Dei sforzi. Ella volubile e instabile... E con queste armi femminili e con questo dolermi non acquisterò io chi più che la vita desio; e voglio ire in camera e forse ch'Amore m'insegnerà a sciormi come insegnò [a] legarmi. E potria ancora per me stesso di questi tormenti uscire per industria [di] petra, di ferro, laccio e veneno. (p. 64)

Ancora nella *Cortigiana*, Atto III, sc. 8, al petrarchismo del suo padrone, il Rosso contrappone l'amore per il cibo, con un tono che ricorda quello del pulciano Margutte:

PARABOLANO. È pur dolce cosa amare et essere amato!

ROSSO. Dolce cosa è il mangiare e 'l bere.

PARABOLANO. Dolce sarà la mia Laura!

ROSSO. Per chi la vuole! Io per me fo più stima d'un boccale di greco che non faría d'Angela greca, e vorrei prima una pernice che Beatrice; e se per esser ghiotto se gissi in Paradiso, io sarei a quest'ora in capo di tavola. (p. 91)

Così, nel prologo del *Marescalco*, l'antidoto scatologico è rimedio per un petrarchismo misto a pedantismo:

Se io avessi a farvi l'argomento (o serviziale, che lo chiami il Petrarca): non è speciale, né spedale, che io non facessi parere una bestia. Io me ne verrei via togato e laureato (caso che il lauro non fosse sí occupato intorno a le osterie, che non mi potesse servire) e mostrando gravità nel passeggiare, maestà ne l'arrestarsi e probità nel guardare, direi: Spettatori, snello ama unquanco, e per mezzo di scaltro a sé sottrage quinci e quindi uopo, in guisa che a le aurette estive gode de lo amore di invoglia, facendo restio sovente, che su le fresche erbette al suono de' liquidi cristalli cantava l'oro, le perle e l'ostro di colei che lo ancide.¹²

Con l'accento all'*argumentum* si crea un gioco di parole scatologico, poiché questa parola latina significa "argomento" ma anche "clistere", e l'attribuzione del gioco di parole allo stesso Petrarca amplifica la comicità della citazione. Lo stesso per il gioco con la parola "lauro", in allusione a Laura e ai poeti da osteria. La parodia investe il livello retorico: una forte allitterazione fra *serviziale*, *speciale* e *spedale*, l'accumulazione in parallelismo: "gravità nel passeggiare, maestà ne l'arrestarsi e probità nel guardare", fino ad arrivare ad una vera e propria congeries di stilemi petrarchisti, che si riducono a un blaterare senza senso. Il meccanismo di attribuzione burlesca di una frase è sfruttato anche nella Terza Giornata dei *Ragionamenti*, in cui si gioca non solo con l'interpretazione oscena di una classica espressione dantesca, ma si mette alla berlina anche il petrarchismo "per default", cioè la tendenza a attribuire a Petrarca tutto quanto suonasse come poesia italiana illustre:

NANNA. Quattro altre volte, prima che ci levassimo, il suo cavallo andò fino al mezzo del camin di nostra vita.

ANTONIA. Sì disse il Petrarca.

NANNA. Anzi Dante.

ANTONIA. O il Petrarca?

NANNA. Dante, Dante. E contento di ciò, tutto lieto si levò, e io ancora; e non potendo restar meco a desinare, mandatomi da farlo, tornò la sera a cena pur comperata da lui.¹³

La parodia come strumento della satira presuppone un modello con cui il testo mantiene una certa analogia formale, in cui quindi risaltano gli improvvisi scarti e sostituzioni che ne stravolgono il senso. L'interpretazione della parodia implica il riconoscimento della fonte, del testo originale, del "modello", e l'attribuzione all'autore dell'intenzione di dissociarsi dal testo parodiato a qualche livello: stilistico, les-

¹²Il testo si trova nel sito informatico indicato in bibliografia.

¹³Le citazioni da questo testo sono desunte dal sito informatico *Il bolero di Ravel*, e pertanto non riportano numero di pagina.

sicale, tematico o perfino dal punto di vista, dalla prospettiva del “modello”, e quindi dell’autore del testo. Questo a piú livelli: abbiamo esaminato un livello piú formale, letterale, in particolare legato alla lingua. Passiamo adesso ad analizzare alcuni esempi di parodie che, partendo sempre dall’interpretazione di un modello linguistico-testuale, assumono un respiro piú ampio e globale, attaccando le convenzioni, le istituzioni, l’etica, del petrarchismo classicista moderno di stampo bembiano.

La parodia come strumento espressivo della satira sociale

Il testo esemplare dell’antipetrarchismo tematico aretiniano è rappresentato dai *Ragionamenti*, o *Sei giornate*. In questo dialogo la Nanna, una cortigiana, confidando alla vecchia Antonia (una prostituta) le sue preoccupazioni in merito al futuro della figlia Pippa, passa in rassegna le tre possibili condizioni femminili (monaca, maritata o cortigiana), che lei stessa ha vissuto in prima persona. Ecco l’*incipit* della prima giornata:

ANTONIA. Che hai tu Nanna? Pàrti che cotesto tuo viso imbrocato ne’ pensieri si convenga a una che governa il mondo?

NANNA. Il mondo, ah?

ANTONIA. Il mondo, sí. Lascia star pensierosa a me che, dal mal francioso in fuori, non trovo cane che mi abbaì, e son povera e superba, e quando io dicessi ghiotta non peccerei in spirito santo.

NANNA. Antonia mia, ci sono dei guai per tutti, e ce ne son tanti dove tu ti credi che ci sieno delle allegrezze, ce ne sono tanti che ti parria strano; e credilo a me, credilo a me, che questo è un mondaccio. [...]

ANTONIA. Tu sospiri? [...] Tu sospiri a torto: guarda che Domenedio non ti faccia sospirare a ragione.

NANNA. Come non vuoi tu che io sospiri? Ritrovandomi Pippa mia figliuola di sedici anni e volendone pigliar partito, chi mi dice “Fàlla suora, che, oltre che risparagnerai le tre parti della dote, aggiungerai una santa al calendario”; altri dice “Dàlle marito, che ad ogni modo tu sei sí ricca, che non ti accorgerai che ti scemi nulla”; alcuno mi conforta a farla cortigiana di primo volo, con dire “Il mondo è guasto; e quando fosse bene acconcio, facendola cortigiana, di subito la fai una signora, e con quello che tu hai, e con ciò che ella si guadagnerà, tosto diventerà una reina”...

I *Ragionamenti* contraddicono in maniera assoluta il gusto delle maniere raffinate, delle conversazioni eleganti e annullano di fatto l’universo discorsivo codificato dalla trattatistica neoplatonica rinascimentale, in cui la forma del Dialogo rappresentava un meccanismo dialettico che permetteva di rappresentare punti di vista diversi per impostare e discutere i problemi, ed arrivare dialetticamente ad una posizione chiara e definitiva. I *Ragionamenti* sono una parodia del dialogo a molti livelli: la Nanna è la vera protagonista, e l’Antonia ha una funzione di rincalzo, di “spalla” che permette alla Nanna di esporre le tre possibili condizioni per una donna senza presentarle come contrapposte quanto, piuttosto, come complementari. Non c’è in questo Ragionamento uno scontro, o un confronto fra diverse posizioni ideo-

logiche. La premessa è invece che “la vita visse sempre a una foggia”. Questo tipo di argomento è in generale trattato in maniera educativa, esemplare: in questo senso, i *Ragionamenti* sono l’antitesi e la parodia del *Cortegiano*, che viene dissacrato a vari livelli. È presente il modello boccaccesco nella suddivisione in giornate, ma la morale finale è stravolta.

Si tratta di un testo rovesciato di segno, in cui tutto è infimo, anti-sublime: l’ambiente e i personaggi rappresentati sono sordidi, le tematiche basse e volgari, le metafore crude, scatologiche, legate al corpo, alla malattia, agli aspetti più inquietanti della fisicità; coerentemente, i valori che ispirano il comportamento sono il soddisfacimento degli istinti primari e dei bisogni materiali, il desiderio di lusso e guadagno, la lussuria sfrenata. Tutto ciò in nome dell’ineluttabilità della natura umana che investe tutte le sfere, non lasciando spazio alle illusioni neoplatoniche, classiciste, petrarchiste di cui si pasceva la società cinquecentesca. La demistificazione è totale, trascende, cancellando la possibilità di altri spazi, di altri sentimenti, e quindi anche di altre parole.

Contro la visione aristocratica della realtà promossa dal petrarchismo, contro una scala di valori tutta orientata alla lirica come massima espressione letteraria, e ai valori classicisti-petrarchisti-cortigiani come gli unici possibili, Aretino mette a nudo le contraddizioni, le falsità di questo sistema, che si rispecchiano nell’inadeguatezza linguistico-stilistica all’imprevedibilità e mutevolezza della natura. La tecnica del rovesciamento si serve della parodia ma non si esaurisce in essa, è più complessa, non si limita a sostituire un segno positivo per uno negativo. Aretino non si limita a rifiutare le premesse ideologiche del *Cortigiano*, ma risale a Machiavelli, applicando i principi di malvagità, ferocia, spregiudicatezza “realistica” alla vita di corte.

La polemica con le tematiche petrarchiste ha il suo corrispettivo non solo sul piano stilistico-lessicale, come abbiamo visto, ma anche dal punto di vista della teoria dei generi letterari, della struttura del testo: i *Ragionamenti* non sono tanto un Dialogo quanto una novella drammatizzata, aprendosi al teatro; allo stesso modo, le commedie di Aretino sono state definite “anticommedie”. A livello strutturale, il dialogo aretiniano rifiuta la vecchia struttura propriamente dialogica e spalanca invece le porte a due generi non asseverativi per eccellenza: la novella e la commedia. La novella fortemente teatralizzata diventa struttura portante del dialogo, non più sua appendice dimostrativa ma la ‘dimostrazione in atto’ dei temi che il dialogo viene proponendo. La prosacità ‘comica’ della novellistica irrompe così nel dialogo letterario: “l’Aretino progetta un campo aperto in cui racconto e dramma si fondono”.¹⁴

Anche *La cortigiana* è stata definita strutturalmente una “controcommedia” (Innamorati), per l’esilità della trama, in cui tutto pare accadere accidentalmente e senza scopo: “tutto appare casuale e vano, gesticolazione senza senso in un mondo nevrotico, satiricamente rappresentato nel fondo della sua gratuità”.¹⁵ Lo stesso si può dire per *La Talanta*, *L’ipocrito* e *Il filosofo*: la trama è solo un pretesto per far

¹⁴ G. Davico Bonino, “Introduzione” alle *Sei giornate*, apud Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, vol. II, t. I, p. 573.

¹⁵ G. Innamorati, *op. cit.*, p. 17.

muovere i personaggi, soprattutto per farli parlare: è la lingua la vera protagonista delle opere di Aretino, è la parodia irriverente, la manipolazione delle forme e degli istituti canonizzati, è, infine, la satira, la demistificazione spassionata, ironica.

In questo senso si può parlare di vari livelli dell'anticlassicismo e antipetrarchismo aretiniano: c'è un livello parodico, uno polemico, satirico, demistificatorio, ed uno epistemico, che parte dall'analisi della situazione per rifiutare visioni edulcorate ed idilliche della realtà cortigiana. Il punto di vista di Aretino è tutt'altro che moralista: semplicemente prende atto che l'etica petrarchista è costantemente superata dalla prassi concreta cortigiana. In questo senso, i *Ragionamenti* sono "l'allegoria di un mondo uscito dai cardini, piombato nella desolazione, sfatto nei suoi innumerevoli amplessi".¹⁶ L'Aretino si rifiuta di usare la letteratura come un mezzo di trasfigurazione, di idealizzazione del mondo. La natura dell'uomo ed il mondo sono ciò che sono, un groviglio di caos e di disordine, e lo scrittore deve descriverli così come sono.

Vanno letti in questo senso i numerosi appelli alla Natura, come nel *Filosofo*, feroce satira dell'idealismo neoplatonico, in cui Tessa, la moglie insoddisfatta e quindi infedele del filosofo Plataristotele, caricatura del filosofo neoplatonico e delle sue elucubrazioni, colta sul fatto dal marito mentre lo tradisce col giovane Polidoro, gli ribatte: "La natura che sta fra le cosce, e non quella che si vede in le cose, dovevansi da voi contentare".

La parodia demistificatrice del cortigiano "col petrarchino in mano" che vuole circuire la Nanna lo rende assolutamente identico alla madre della Nanna che sta organizzando il 'lancio' di sua figlia sul mercato delle cortigiane d'alto bordo, istruendola per fingere onestà e ritrosia. Tutto sotto il segno dell'ipocrisia, della contraddizione costante fra apparenza e realtà:

NANNA. E io, non mi potendo saziare di vedere i cortigiani, perdevo gli occhi per i fori della gelosia vagheggiando la politezza loro in quei sai di velluto e di raso, con la medaglia nella berretta e con la catena al collo, e in alcuni cavalli lucenti come gli specchi andando soavi soavi con i loro famigli alla staffa, nella quale teneano solamente la punta del piede, col petrarchino in mano, cantando con vezzi: "Se amor non è, che dunque è quel ch'io sento?" E fermatosi questo e quello dinanzi alla finestra dove io facea baco baco, dicevano: "Signora, sarete voi sì micidiale che lasciate morire tanti vostri servidori?"; e io alzato un pocolino la gelosia e con un risetto rimandandola giusto, mi fuggiva dentro; ed eglino, con un "bascio la mano a vostra Signoria" e con un "giuro a Dio che sète crudele", si partivano.

ANTONIA. Io odo oggi le belle cose.

NANNA. Standoci così, mia madre saputa volse fare un giorno una mostretta di me, fingendo che fosse a caso: e vestitami di una veste di raso pavonazzo senza maniche, tutta schietta, e rivoltatomi i capelli intorno al capo, averesti giurato che fussero non capelli, ma una matassa interciata d'oro filato. [...] Come io apparsi parve che apparisse la stella ai Magi, sí se ne rallegrò ciascuno; e abbandonando le redine in sul collo del cavallo, si ricreavano

¹⁶ G. Davico Bonino, *op. cit.*, p. 572.

a vedermi, come i furfanti allo spicchio del sole; e alzando la testa guardandomi fissi, parevano quegli animali che vengono di là dal mondo, che si pascono di aria.

ANTONIA. Camaleonti vuoi dir tu.

NANNA. È vero; e mi impregnano con gli occhi nel modo che con le penne impregnano la nebbia quei che paiono sparvieri e non sono.

ANTONIA. Fottiventi?

NANNA. Madesí, fottiventi.

ANTONIA. Che facevi tu mentre ti miravano?

NANNA. Fingeva onestà di monica, e guardando con sicurtà di maritata, faceva atti di puttana. (*id.*)

Le similitudini rendono più stridente il contrasto fra i modi petrarchisti dei cortigiani e le loro vere intenzioni: al vedere la Nanna sono felici “come i furfanti allo spicchio del sole”, la rimirano come camaleonti, ma soprattutto “l’impregnano con lo sguardo” come i mitici “fottiventi”. La battuta finale di Nanna, rafforzata dal parallelismo, equipara ed annulla le tre condizioni femminili in una sola: non di un’antitesi si tratta, bensì di un’accumulazione, di una *gradatio* il cui ultimo termine è il culmine.

Nel Prologo del *Marescalco*¹⁷ ogni personaggio è rappresentato come una maschera (anche grazie all’ingegnoso accorgimento del “Se io fossi...” che fa rivestire al Prologo i panni di tutti i personaggi), il suo aspetto, l’atteggiamento, il comportamento, ciò che dice, sono parte di una strategia machiavellica per raggiungere un fine che è comune a tutti: il soddisfacimento dei propri bisogni primari, in particolare la lussuria e l’avidità di ricchezza:

Se io fossi una Ruffiana, con riverenza parlando, io mi vestirei di bigio, e discinta e scalza con due candele in mano, masticando paternostri, ed infilzando avemarie, dopo l’aver fiutate tutte le chiese, spierei che ’l Messere non fosse in casa, e comparsa a la porta di Madonna, [...] le entrerei ne le sue bellezze, che tutte gongolano ne l’udir lodare i loro begli occhi, le lor belle mani, e la lor gentile aria; [...] e tosto che io l’avessi vinta con le arme de le sue lodi, sospirando le direi: la vostra grazia ha mal concio il più leggiadro giovane, il più vago ed il più ricco di questa città; ed in tempo le pianterei una letterina in mano, e non mi mancherebbono scuse, cogliendomici il suo marito. [...]

Caso che io fossi Madonna schifa il poco, che faceva della ciriegia due bocconi e di quella cosa una; tosto che la sopradetta Ruffiana mi ponesse la lettera in mano, [...] le direi con le dita in su gli occhi: io, io, ti paio di quelle, an? incanta nebbia, beve bambini, caccia diavoli; e squarciata e calpesta la carta, la sospignerai giù per la scala, e appena toltomela dinanzi, ripigliati i pezzi di essa e ricongiuntogli insieme, ed inteso il tenor suo, m’apprenderei al partito che pigliano le savie; [...] ed avendo le lagrime e le risa a mia posta, torrei la volta a qual puttana si sia. E con tale arte farei lavorare il martello di sorte, che chi m’amasse mi trarria dietro la roba con maggior furia, che non mi trasse il core; e non è dottore in Maremma sí scaltrito, che sapesse cosí saviamente riparare ad uno scandolo, come ripareria io col mio marito, caso che l’amico mi fosse trovato in casa [...]

¹⁷ Anche questo testo è stato utilizzato dal sitio *Il bolero di Ravel*.

Come farei io bene uno assassinato d'Amore; non è Spagnuolo, né Napolitano, che mi vincesse di copia di sospiri, d'abbondanza di lagrime e di cerimonia di parole; e tutto pieno di lussuriosi taglietti verrei in campo col paggio dietromi vestito de' colori donatimi da la Diva, e ad ogni passo mi farei forbire le scarpe di terzo pelo, e squassando il pennacchio, con voce sommessa, aggirandomi intorno a le sue mura, biscanterei: "Ogni loco mi attrista ove io non veggio". Farei fare madrigali in sua laude, e dal Tromboncino componervi suso i canti, e ne la berretta porterei una impresa, ove fosse uno amo, un delfino ed un core, che disciferato vuol dire: amo del fino core.

Nel *Dialogo delle Corti*, in cui si cerca di dissuadere un giovane dal diventare cortigiano, ritroviamo la consueta critica alla vita di corte, in un rovesciamento puntuale del *Cortegiano*:

PICCARDO. Ecco a la corte fanciulli e giovani, i quali allettati da la vanità de la sua prospettiva, le corrono in grembo a la sbracata [...]. Se ne va in Corte un fanciullo simile a una perla nel bambagio, ornato di grazia, pieno di gentilezze e semplicitto, tutto modestia e tutto purità, con i suoi vestimenti doppi ed úgnoli, secondo che la facultà e la magnificenzia del padre comporta, e, salendo le scale, chi lo squadra di dietro e chi lo squadra dinnanzi, ed egli ne la inocenzia nativa pare un agnusdeo.

DOLCE. Mi par di vedere un'anima che scesa dal cielo viene a imprigionarsi dentro al muro de la carne, onde si smentica le intelligenzie divine nel recorsi a memoria le terrene.¹⁸

In quest'ultima battuta la metafora della corte come luogo della caduta di un'anima nella prigione della carne parodizza, invertendolo di segno, il concetto di corte come luogo di realizzazione della perfezione neoplatonica, teorizzato con mnuzia e a diversi livelli da Bembo, Castiglione e Della Casa.

L'antipetrarchismo formale e stilistico dell'Aretino culmina in qualche modo nei *Sonetti lussuriosi*, in cui la sapiente parodia di forma e stile dei Canzonieri petrarchisti, è finalizzata a celebrare il piú osceno amore carnale, la piú sfrenata delle lussurie.

La dichiarazione di poetica naturalista, basata sul "furore" dell'ispirazione, e sul "ghiribizzo", mi pare possa essere messa in relazione a quella che Segre e Davico Bonino hanno definito come punto di vista carnevalesco: "L'anti-dialogo di Aretino come allegoria del disordine del mondo", in una felice espressione di quest'ultimo.¹⁹ Che mostra come il rovesciamento dei canoni del dialogo neoplatonico nei *Ragionamenti* non è un'operazione fine a se stessa, non si risolve in una parodia; diventa rappresentazione allegorica del disordine del mondo e dei suoi aspetti negativi:

Dal suo osservatorio veneziano l'Aretino intuisce l'imminente secolarizzazione del dialogo neoplatonico: e decide, a suo modo, di anticiparla e radicalizzarla, conferendole un'accentuazione violentemente polemica. [...] La provocazione investe la sfera formale dell'opera (tematica, struttura e stile), l'oscenità investe

¹⁸ Citato da *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, p. 486.

¹⁹ G. Davico Bonino, *op. cit.*, p. 572.

i contenuti, quella sequela di accoppiamenti, quel decalogo di positure che ne fanno un libro esecrando. Quella sequela di coiti, stupri, incesti, sodomie, rimanda ad altro: è l'allegoria di un mondo uscito dai cardini, piombato nella propria desolazione, sfatto nei suoi innumerevoli amplessi: il mondo del Disordine, che l'Amore volgare (il sesso) contribuisce ad accrescere, non a diradare. Il sesso è nei *Ragionamenti* una cupa forza disgregante: non congiunge né armonizza, come l'Amore puro dei neoplatonici [...]. Aretino nella sua pragmatica sfrontatezza rifiuta di servirsi della letteratura come di uno strumento trasfigurante. Il mondo è quello che è: lo scrittore non deve renderlo migliore e tantomeno fingere che lo sia. Deve semplicemente descriverlo: alla luce, quindi, non di una superiore armonia ma delle lacerazioni, delle deformità, del Disordine in cui è sommerso. (*id.*)

Il suo non è il punto di vista di chi è portatore di una morale superiore, ma quello di chi accetta e fa propria una morale naturale (che in questo caso assume tutte le caratteristiche di un'antimorale, contrapposta all'etica classicista) che riconosce come legge suprema del mondo, e radicalizza questa posizione nella letteratura.

Conclusioni

Le reazioni al petrarchismo ed al classicismo dell'inizio del Cinquecento furono molte e diverse. Quella di Aretino è una reazione da una posizione privilegiata che non è né interamente interna al sistema, né radicalmente esterna. Sono molte le questioni che andrebbero approfondite, per esempio quella, complessa, del rapporto ambiguo di Aretino col potere. Aretino non era un *outsider*, visse tutta la vita all'ombra delle corti riuscendo a mantenere la propria autonomia grazie proprio alla sua abilità di scrittore: senza dubbio il suo interlocutore principale rimaneva la corte, anche se la sua attività editoriale lo portò ad allargare la cerchia di diffusione delle sue opere; era quindi vicino agli ambienti aristocratici e cortigiani, amico, fra gli altri, dello stesso Bembo, aristocratico ricco, potente e rispettato. La riedizione del '34 della *Cortigiana*, in cui il prologo viene tagliato e alcuni spigoli di troppo smussati, risponde anche a quest'ambiguità dell'Aretino, a questo suo stare a stretto contatto col potere rifiutando di piegarvisi del tutto; la *Cortigiana* del '34 è un implicito omaggio alla Repubblica di Venezia, che proteggeva un intellettuale anomalo come l'Aretino: perciò gli spigoli critici e la sfacciata attualità dell'edizione del '25 vengono smussati.

Pietro Aretino può essere definito un fiancheggiatore della corte: e come fiancheggiatore economicamente indipendente può quindi permettersi le sue pesanti critiche non tanto in nome di un'etica differente, quanto da un punto di vista irriverente e demistificatore e da un'etica del "particolare", del proprio tornaconto.

Bibliografia

- ARETINO, Pietro, *La cortigiana*, a cura di Giuliano Innamorati. Torino, Einaudi, 1970.
- ARETINO, Pietro, *Le sei giornate*, a cura di Guido Davico Bonino. Torino, Einaudi, 1975.
- BALDI, Giuseppe, Silvia GIUSSO, Mario RAZETTI, Giuseppe ZACCARIA, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*. Torino, Paravia, 1993.
- SEGRE, Cesare, “Edonismo linguistico nel Cinquecento”, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano, Feltrinelli, 1963.

Bibliografia informatica

- ARETINO, Pietro, *Il marescalco*. <<http://www.ilboleroDIRAVEL.org/catalogo.htm>>
- ARETINO, Pietro, *Il filosofo*. <<http://www.ilboleroDIRAVEL.org/catalogo.htm>>
- ARETINO, Pietro, *Ragionamenti*. <<http://www.ilboleroDIRAVEL.org/catalogo.htm>>
- DE SANCTIS, Pietro, *Storia della letteratura italiana. Cap. XVI*. <http://www.letteraturaestile.com/de_sanctis/capitolo_sedicesimo_01.asp>
- ROMEI, Danilo, “Aretino e Pasquino”. In *Banca dati Nuovo Rinascimento*, <<http://www.nuovorinascimento.org>>

Petrarca in Sicilia: le rime d'amore e di sdegno di Antonio Veneziano

RITA VERDIRAME
Università di Catania

La consultazione delle principali biblioteche catanesi riserva non poche sorprese innanzi tutto per la qualità, il pregio e la rarità delle edizioni petrarchesche pervenute, già possedute dagli eruditi etnei, attivi in una città fiorente per gli studi coltivati nel Sicularum Gymnasium fondato nel 1434 dal re Alfonso d'Aragona e dotata nel secolo xv di sei fornite biblioteche; e poi perché consente di ricostruire con sufficiente approssimazione i dati relativi all'ampia circolazione in questa zona della Sicilia orientale del *Canzoniere*, archetipo tematico dominante e vittorioso canone stilistico che la lirica isolana del Cinquecento si propone di riprodurre con ammirata fedeltà e su cui realmente si modelizza –secondo la collaudata ricetta del bembismo– sia nella veste linguistica volgare sia in quella dialettale.

Gli esemplari dei *Rerum vulgarium fragmenta* presenti presso il Fondo Ventimiliano e custoditi nella sezione Incunaboli e Cinquecentine della Biblioteca Regionale Universitaria sono cinque e tutti in buone condizioni di conservazione.

Due preziose cinquecentine sono inoltre reperibili presso le Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero, allocate presso l'ex monastero dei Benedetti: l'una delle quali in quarto e con tavole, raccoglie *Canzoniere et Triomphi*, con l'esposizione di Alessandro Vellutello, Vinegia, tipografia Vitali, 1528. Esemplare mutilo del frontolino e delle prime 4 pagine. Nell'ultima è cancellata la sottoscrizione. Di pagina 169 esiste solo l'estremità inferiore. La pagina 170v. è coperta da una striscia e scarabocchiata. L'esemplare, che presenta macchie e tarlature, ha delle note ai margini, che sono rifilati. L'altro volume riunisce *I sonetti, le canzoni et i Trionfi di Francesco Petrarca*, anch'esso con l'esposizione del Vellutello. Arricchito con le illustrazioni ai *Trionfi*, Venetia, appresso Nicolò Bevilacqua, 1563, stampato a caratteri italici nel testo e in corpo minore nel commento, il libro è ornato di fregi ed eleganti capilettera, mutilo del frontespizio, con margini rifilati; esso presenta inoltre una peculiarità degna di essere sottolineata: alcune pagine (e precisamente le 142v., 143v. e r., 144r., 147v.) contenenti rime e relativi commenti appaiono in parte o del tutto imbrattate volutamente con inchiostro per impedirne la lettura. Le sezioni cancellate –censurate? è probabile, vista la provenienza del libro dagli scaffali conventuali e considerato che tre dei quattro sonetti cassati rientrano nel *corpus* dei versi di esplicita riprovazione contro la corte papale avignonese– riguardano nell'ordine il cxiv (“De l'empia Babilonia; ond'è fuggita”), il cxxxvii (“L'avara Babilonia à colmo il sacco”), il cxxxviii (“Fontana di dolore, albergo d'ira”); il quarto sonetto a un sommario esame è risultato indecifrabile.

Infine, un solo testimone, in buone condizioni, di *Rime e Trionfi* è custodito presso la Biblioteca della facoltà di Lettere dell'Ateneo catanese: *Il Petrarca nuovamente revisto, et ricorretto da M. Lodovico Dolce. Con alcuni dottissimi Avvertimenti di M. Giulio Camillo, & Indici di esso Dolce utilissimi di tutti i concetti, & delle parole, che nel Poeta si trovano*, Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.

Questa rapida *recensio* permette di tracciare un quadro –naturalmente parziale– della cultura letteraria cinquecentesca nella zona etnea all'interno della tradizione petrarchesca in Sicilia, a sua volta connessa con l'espressività stilistica condivisa da tutta la cerchia dei lirici del Mezzogiorno d'Italia nel secolo decimosesto. Lo snodo cronologico decisivo per il petrarchismo dell'intera penisola è stato indicato dal Dionisotti (e ripreso dal Raimondi¹) nel 1530, allorquando si affermò una vera e propria moda del volgare –che comportò la riflessione teorica sui problemi di poetica, l'interesse per le questioni grammaticali e linguistiche e la febbrile attività di rimatori in volgare– dilagante anche al di qua dello Stretto.

Già nella Sicilia aragonese si rintraccia il nome di un sodale del Petrarca, il letterato Tommaso Calojro, nato a Messina nell'anno di grazia 1303, alla cui prematura morte (nel 1341) l'aretino, che lo aveva conosciuto e frequentato a Bologna tra il '22 e il '26 (nel capitolo III del Trionfo d'Amore lo celebrerà tra i cantori dell'amore: “l buon Thomasso, / Ch'ornò Bologna, e or Messina impingua”), scrive lamentandone la repentina scomparsa: “O fugace dolcezza, o viver lasso: / Chi mi ti tolse si tosto dinanzi, / Senza 'l qual non sapea muovere un passo?” Dell'amico siciliano il Petrarca ebbe a scrivere inoltre nell'Epistola IV del quarto Libro: “dopo la trista nuova del mio Tommaso non ho desiderato che di morire [...], io vivo, malgrado me, e vorrei esser morto” e lo onorò dettandone anche l'epitaffio funebre.²

Per gran parte del Trecento e per tutto il secolo seguente lo scenario letterario isolano si svolge lungo i binari di una produzione che sulla scorta dell'autobiografismo petrarchesco attinge la sua materia principalmente dalla ricognizione “della vita quotidiana nella varietà e molteplicità dei suoi aspetti immediati”³ pur senza respingere altre lezioni, da quella della tradizione toscana alla voga delle sacre rappresentazioni. Lo attestano le popolari lamentazioni, i canti d'amore di sapore ancora dugentesco di Fortugno de Carosio, i versi di Andria D'Anfuso sull'eruzione dell'Etna del 1408,⁴ le rime di Bartolomeo Corbera e di Andria Chiaramonte, l'idioma levigato sull'uso toscano di Matteo Caldo e di quel “lepido” Caio Caloria Ponzio ricordato dal Castiglione nel *Cortegiano*.

Piú compatto nello sforzo di *imitatio* del magistero dell'aretino appare il Parnaso siciliano nel primo Cinquecento, affollato di voci poetiche che esprimono un esercizio

¹ Ci riferiamo all'ormai classico e sempre imprescindibile saggio di Ezio Raimondi, “Il petrarchismo nell'Italia meridionale”, *Rinascimento inquieto*, pp. 267-306.

² “Indolis, atque animi, felicem cernite Thomam [...] / Carminibus Siculum littus ad astra ferens [...]”, cit. da A. Gerbino, *Sicilia poesia dei mille anni*, p. 144. Sui rapporti Petrarca-Calojro cfr. anche quanto detto nel *Canzoniere* a cura di Marco Santagata.

³ Cfr. *Poesie siciliane dei secoli XIV e XV*, a cura di G. Cusimano, p. 12.

⁴ Il poemetto piacque molto a Pasolini, il quale lo antologizzò nel volume *Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo*.

letterario complessivamente volto a riprodurre con maggiore costanza l'iconografia petrarchesca e fortemente connotato in termini di origine e di fruizione sociale: i poeti sono aristocratici, in genere di livello culturale modesto, destinati a veder immancabilmente fallire il loro tentativo di trovare nell'alta nobiltà degli interlocutori capaci di legittimarne le attese;⁵ mancavano difatti nell'isola corti analoghe a quelle dell'Italia centro-settentrionale, non esistevano personaggi aggreganti come Vittoria Colonna con il suo cenacolo partenopeo,⁶ e l'intero complesso della lirica si sgranava per lo più ripetitivo e stereotipato, e tale rimase almeno fino all'apparizione di Antonio Veneziano.

Inoltre, per quanto riguarda il problema della lingua, per trovare posizioni originali bisognerà attendere le riflessioni di colui che è reputato il più ragguardevole tra i teorici del petrarchismo in Sicilia, il palermitano Paolo Caggio. Nato e morto a Palermo (1525-1562), il Caggio vi ricoprì difficili e delicati incarichi pubblici e sotto la protezione del viceré Vega fondò nel 1549 l'Accademia dei Solitari, la prima in Sicilia, viva fino al '54, riaccesa successivamente dallo stesso con il nome di Accademia dei Solleciti. Tra i Solitari il palermitano discusse nel 1553 due lezioni intorno ai sonetti "Questa umil fera", CLII, e "Le stelle e 'l ciel", CLIV,⁷ e presentò un discorso sulla giustizia.

⁵ Queste ed altre osservazioni si leggono nella dettagliata e pionieristica esplorazione –di cui ci siamo copiosamente serviti– di Pietro Mazzamuto, *Lirica ed epica nel secolo XVI*, in *Storia della Sicilia*, vol. IV, pp. 289-357. Di utile consultazione anche il saggio di Michela Sacco Messineo, *Poesia e cultura nell'età barocca*, ivi, pp. 427-476.

⁶ Risale al 1531 il primo scritto dedicato alla poesia volgare in territorio partenopeo: si tratta del trattato del napoletano Giovanni Berardino Fuscano, *De oratoria e poetica facultà*, che funge da prefazione alle sue *Stanze sopra la bellezza di Napoli* pubblicate a Roma da Blado, cioè dallo stesso tipografo che sul finire del 1530 aveva curato la seconda stampa delle *Rime sannazzariane*. Non è da trascurare la testimonianza di Paolo Giovio che nel dialogo *De viris et litteris illustribus*, trascrivendo le discussioni letterarie di un cenacolo riunito ad Ischia intorno a Vittoria Colonna, offre un dovizioso affresco dell'attività letteraria contemporanea al lume di un classicismo temperatamente bembiano, ribadendo la centralità dell'esperienza poetica di Sannazzaro. Si ha inoltre notizia di un dialogo in cui si discuteva dei grandi trecentisti, intitolato *Accademia*, cui stava lavorando nel 1528 Antonio Sebastiani il Minturno, ospite anch'egli di Vittoria Colonna, che era impegnato a dimostrare la grandezza ("quale e quanto fosse lo 'ngegno e l'arte di lui, e la dottina e la scientia e di quanti ornamenti pieno il dire") di Petrarca. Il Minturno esercitò grande influenza sui letterati napoletani, tra l'altro a lui va il merito di aver sollecitato il suo coterano e parente Giovanni Andrea Gesualdo alla stesura di un commento petrarchesco che fu pubblicato nel 1533 e, fino al 1582, ebbe l'onore di ben nove edizioni. Nello stesso 1533, sempre a Napoli, apparve un altro commento petrarchesco, quello di Silvano da Venafro.

⁷ Non solo Petrarca comunque si rintraccia nel Caggio; tutte le sue opere rispecchiano infatti sia nella scelta costruttiva sia nella selezione dei temi l'adesione agli esempi in auge nella letteratura del Cinquecento: dal "capriccio" *Flaminia prudente* (pubblicata a Venezia nel 1551, stesso luogo e stessa data dei *Ragionamenti*) a l'*Iconomica*, che vide la luce l'anno seguente sempre nella città lagunare. Mentre la svagata commediola pastorale composta "per diletto degli amici" si pone sotto l'egida dell'aretino per il tema amoroso (è presente pure il Petrarca didascalico nell'accostamento Flaminia-Laura e nella parafrasi di alcuni passi del Trionfo della Morte), e del Sannazzaro per l'ambientazione boschereccia, l'*Iconomica* è un trattato dialogico tra il vecchio e saggio Apollonio e il giovane e impulsivo Monofilo, in cui ci si occupa del governo familiare sulla scia dei *Libri della famiglia* di Leon Battista Alberti, del *Governo della famiglia* di Agnolo Pandolfini, delle *Cure della famiglia* di Sperone Speroni, e in genere di tutta la precettistica comportamentale rivolta non tanto a soddisfare un ideale di galateo cortese quanto a rispondere ai problemi di un ceto medio benestante con un solido ma limitato asse patrimoniale, ceto che era ampio nell'isola tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Seicento e che era oltremodo interessato al governo della casa e del patrimonio.

Nei *Ragionamenti*, stampati a Venezia, Coggio invece esaminò il contrasto tra vita attiva e vita contemplativa, vita “cittadinesca” e vita in campagna, distaccandosi dall’orizzonte letterario autoctono in gran parte monotematicamente fissato sul motivo amoroso; la stessa decisione di affidare i suoi manoscritti a torchi non siciliani ma veneziani certifica la volontà dell’autore di rivolgersi a un pubblico potenzialmente non locale o, se isolano, costituito da quei ceti emergenti che ambivano a superare le strettoie del municipalismo. Ed è altrettanto significativo il tentativo di ricercare il quadro di collocazione e radicamento dei suoi scritti nelle Accademie, che della realtà siciliana di metà Cinquecento –in cui stavano per incidere da un lato la svolta epocale della Controriforma e dall’altro la tormentosa minaccia turca delle incursioni barbaresche– offrivano un’astrazione idealizzante, costituendo al tempo stesso l’unico luogo di riferimento socio-culturale, di programmazione e confronto politico, religioso, scientifico, filosofico, di circolazione delle idee e di associazione letteraria; al punto che il Coggio amava confrontare la sua “stanza delle Muse” con l’Accademia platonico-fiorentina di Lorenzo. Il dialogo ci interessa molto da vicino, in quanto l’autore vi affronta il problema della lingua da varie angolature: innanzi tutto egli attiva una satira mordace contro la vuota erudizione e l’affettazione in letteratura; conduce poi una vivacissima diatriba contro i Pedanti e il loro “cattivo latino” e contro i vuoti e stanchi imitatori di Petrarca, sprezzantemente definiti “certi letteratuzzi, certi toscanelli”; in molti passaggi sostiene l’uso del toscano additandone gli *auctores* nella triade classica ma esibendo anche ammirata attenzione verso gli scrittori moderni, il Bembo e l’Aretino, “divinità della toscana favella”; e, soprattutto, la sua scelta per l’italiano a fronte del dialetto appare rilevante perché spazza gli equivoci potenzialmente suscitati dal siracusano Claudio Maria Arezzo, il quale era intervenuto nel dibattito linguistico isolano intorno all’uso del volgare o del siciliano in poesia con un’opera edita a Messina nel 1543, le *Osservantii di la lingua siciliana*.

Respingendo le tesi bembesche, riferendosi ai poeti fridericiani e leggendo le citazioni dantesche della scuola siciliana nel *De vulgari eloquentia* per accreditare la sua tesi regionalistica, l’Arezzo aveva indicato il dialetto siciliano come la prima lingua italiana, di cui il toscano sarebbe stato il rifacimento, lo raccomandava quindi come l’unico vero linguaggio poetico da poter opporre al volgare italiano, in quanto vantava una secolare tradizione letteraria; coerentemente perciò il siracusano invitava i poeti a “scriviri in la compositione di loro poemi di quillo modo chi lo volgo parlar soli [...] e mandar fora versi sonori e numerosi”, quali potevano scaturire solo “da una ricca e abbondanti vena, dall’ingegno, dallo studio e “dall’imitazione di li chiari e divinissimi poeti” Dante e Petrarca. L’Arezzo ovviamente non teneva conto della circostanza che i testi poetici siciliani pervenuti erano filtrati dall’adattamento dei copisti toscani che come si sa li avevano profondamente modificati, né conosceva quei pochi testi non toscanizzati che pur ancora esistevano. Il siciliano di cui egli rivendicava la dignità letteraria dunque null’altro era che una lingua scritta del tutto analoga alla lingua cortigiana difesa da un Castiglione, sia pure con quella coloritura locale che gli permetteva di inorgogliersi, perché –a suo dire– i grandi poeti toscani avrebbero scritto in siciliano, e che gli dava agio altresì di avallare come

eloquio siciliano nativo una norma in verità completamente artificiale, con scarsi residui fonetici ed idiomatici, che andava bene solo per una poesia d'amore del tutto convenzionale, qual è appunto quella della maggior parte dei rimatori siciliani, non esclusi molti dialettali.

In effetti, per questa tipologia elocutiva 'fintamente' siciliana l'Arezzo non poteva fare riferimento né a un gruppo sociale, né a una comunità linguistica, né a un ceto colto, tant'è che egli stesso indicava i committenti e gli utenti della sua opera nei membri di una piccola enclave messinese: "alcuni gintiluomini di acutu et svigliatu ingegnu, li quali di li canzoni nostri siciliani summamenti si diletano".

Quando il Caggio si contrappone alla teoria dell'Arezzo, sgombra pertanto il terreno da ogni fraintendimento: d'ora in avanti e per tutto il secolo si assisterà in Sicilia alla divaricazione tra petrarchismo accademico in lingua e lirica amorosa dialettale. Il primo, scontato nelle movenze e modesto nei risultati, ha per protagonisti dei poeti appartenenti alla cosiddetta aristocrazia subalterna impoverita economicamente e critica verso i cortigiani corrotti e impudenti, al ceto ecclesiastico minore e al professionismo giurisprudenziale e medico, legati all'alta amministrazione spagnola e al potentato ecclesiastico (l'istituzione ecclesiastica, via via che l'uso del latino si restringeva sempre più al settore scientifico e giuscanonico, favoriva l'alternativa del toscano reputata lingua letterariamente disponibile alla dimensione oratoria e didattico-divulgativa). La scelta del toscano come lingua poetica d'eccellenza soddisfaceva le ambizioni e le intenzioni del patrizio dipendente e del borghese nobilitato in tanto in quanto consentiva di raggiungere risultati di decorosa letterarietà, convogliava il peso di una tradizione ampiamente riconosciuta e recepita e rispondeva alle esigenze del pubblico colto.

Per ricordare soltanto qualche nome dei più importanti poeti siciliani in lingua, citiamo lo stesso Caggio, autore di rime sotto il nome accademico di Modesto, e Marco Filippi, denominato il Funesto, il cui livore antinobiliare si smorza nelle *Rime spirituali* (siamo intorno al 1560), ordinate secondo un andamento diaristico sulla falsariga degli standard tematici e stilistici di genealogia petrarchesca (di nuovo il dissidio tra azione e ascesi contemplativa, l'esposizione di differenti stati d'animo con armonia zampillante dalla "proprietà delle parole usate [...] come fece l'ottimo poeta"); e ancora, il Paoluzio, il Maurolico e il giureconsulto catanese Giuseppe Cumia (vissuto tra il 1530 e il 1590), che sottoscrisse nel 1563 delle *Rime* per la moglie Agata morta di parto, con chiari prelievi dai versi in morte di Madonna Laura, ma coniugando la convenzione con i bagliori di quell'arguzia articolata su fantasmagorici schemi analogici che prefiguravano il manierismo tardocinquecentesco.

Il secondo filone comprende la poesia dialettale che, proprio in ragione della diversa opzione linguistica, potrà utilmente annodare feconde continuità con l'indirizzo assai vitale dell'ottava cantata, dando luogo ad opere fortunatissime e di ottimo livello: sarà la produzione in vernacolo a esibire perciò le marche di una ispirazione più autentica, nuova, e in qualche caso anticipatrice, ed è sulla base della esplicita polarità siciliano-italiano che fiorirà poco dopo l'opera di Antonio Veneziano.

Sulle orme del Petrarca rivisitato in vernacolo si muoveva inoltre già tra Quattro e Cinquecento un folto gruppo di catanesi, da Antonino Paternò e Nicola Tornabene

a Bartolo Bonajuto, Blasco Lanza, Vilardo di Rocco; tra tutti spiccava la complessa personalità intellettuale e poetica di un senatore (ricoprì questa carica tra il 1493 e il 1533) e *Reformator studii*, Bartolomeo D'Asmondo (o D'Asmundo, 1461-1536), reputato dal primo raccoglitore delle glorie letterarie dell'isola Filippo Paruta (negli *Elogia siculorum poetarum*⁸), come il padre della poesia "cultura" in lingua siciliana.

Dell'aretino il Reggitore del Siculorum Gymnasium, privilegiava più che la retorica amorosa, i *loci* del disagio morale, della morte e dell'amarezza del destino, esasperandoli fino a sfociare in un radicale fatalismo in cui si è voluto individuare il *topos* antropologico della rassegnazione del popolo siciliano. Ma il dato di maggior interesse delle sue rime risiede nella connessione che l'autore conduceva tra il sistema contenutistico-metaforico petrarchesco, già tenacemente consolidato, e l'apporto della tradizione metrico-linguistica di provenienza popolare. D'Asmondo, infatti, nel volgare in dialetto i nuclei dei *Fragmenta* non rinunciava alla sottolineatura commentativa affidata alla saggezza paremiologica prelevata dall'archivio dei proverbi e detti isolani; così come, sul piano della tipologia metrica, abbandonava la forma sonetto preferendovi la più distesa narrativa della *canzona* in ottave, componimento lirico monostrofico in cui confluiva anche la materia dei cantari traditi secondo le dinamiche della trasmissione orale.

A esemplificare la dominanza del petrarchesco si vedano i versi dedicati alla desolazione della vecchiezza, dove la rima allitterante giocata sul termine *tempu* è ripetuta ossessivamente, gli *affanni* petrarcheschi sono traslitterati in *danni* e *inganni*, e la metafora del porto-rifugio perde ogni connotazione consolatoria riproponendo la desolata allocuzione di CCXXXIV ("O cameretta che già fosti un porto"⁹):

Di mali in peiu mi portanu l'anni,
 Cridendu a lu bon tempu essiri a tempu;
 E, quandu penzu finiri sti danni,
 Lu Tempu dici ch'ancora è pertempu.
 Infini murirò, mutandu affanni.
 Circandu portu, e currendu mal tempu,
 Ceca spiranza, viju tanti inganni,
 E puru criju, e fidumi a lu Tempu. (p. 146)¹⁰

In questo sinottico quadro della rimeria catanese si inseriscono due personaggi, che costituiscono gli anelli di giunzione e documentano il contatto tra gli adepti della

⁸ Pubblicati solo nel 1906 da G. Abbadessa, gli *Elogi dei poeti siciliani scritti da F. Paruta*, sono apparsi nell'*Archivio Storico Siciliano* di Palermo, xxxi. Il Paruta scrisse un madrigale in volgare e un'ottava in siciliano dove espresse il suo ammirato apprezzamento al "sublimi Venezianu", rivendicando la superiorità della poesia isolana: "Nun semu ultimi nò, ma semu primi / Primi a trovarli, e primi a diri beni; / Vannu chiù sti concetti, e chiù sti rimi, / Chi quantu in se tutta Toscana teni"; cfr. p. xxiv del libro delle rime di Veneziano curato dall'Arceri, per cui si rinvia alla nota 14.

⁹ Per le nostre citazioni ci siamo serviti del *Canzoniere* curato da G. Contini e annotato da D. Ponchirolì.

¹⁰ *Le Muse Siciliane*. A questa silloge –nell'allestimento del 1996– ci riferiamo, indicandone le pagine, per tutte le citazioni di petrarchisti siciliani che riportiamo nel saggio, quando non altrimenti segnalate.

scuola poetica delle varie parti dell'Isola, disegnando un circuito di dialettico scambio culturale e di fertili controversie –se non teoriche certamente operative– tra tutti i poeti siciliani dell'epoca. Il primo è Pietro Pavone, di cui si ricorda, oltre a un'accesa *querelle* antinobiliare, la tenzone poetica con Antonio Veneziano, il più illustre dei suoi colleghi, su cui varrà la pena di soffermarsi più avanti per identificare la timbratura della peculiarità letteraria isolana del secolo sedicesimo, pur sempre nell'ambito dell'ossequio al “maestro e donno” aretino.¹¹

Del Pavone proponiamo un'ottava dove risultano emblematicamente anticipate la configurazione stilistica e le tecniche sofisticate che si paleseranno pienamente nel barocco; nelle rime del catanese infatti l'isotopia cruciale dell'ardore del cuore bruciante per la fiamma della passione (“focu vivu / vivu cori”), semanticamente scontata e retoricamente logorata dall'abuso nelle cretomazie cinquecentesche, è riformulata mediante una strategia (che rimarchiamo con il corsivo) di ‘verticalizzazione’ del tema affidata sia all'epifora della rima alternata, sia dalla ripresa di una pseudo rimalmezzo (“vivu”) negli emistichi terzultimo e penultimo, sia alla ricorrenza del traslato (ripetuto ben tre volte a partire dal quarto verso, la prima e la seconda con due participi –e dunque con due forme verbali–, la terza con l'elemento sostantivale; evidenziamo in questo caso con il maiuscoletto):¹²

Donna, poi chi ti vitti, un focu *vivu*
 Produssi la tua vista a lu miu *cori*,
 Chi fa di st'occhi afflitti un chiantu *vivu*
 Spandiri supra l'*AVVAMPATU cori*:
 Ed è tantu lu chiantu horrendu, e *vivu*,
 Chi teni *vivu* l'*INFOCATU cori*,
 E, mentr'iu sarrò *vivu*, sarrà *vivu*
 Lu chiantu all'occhi, e lu *FOCU* a lu *cori*! (p. 209)

Il secondo è –a detta del Mazzamuto– il poeta “più compiuto e rappresentativo” del petrarchismo dialettale di pieno Cinquecento, colui che perfeziona “l'operazione di sicilianizzazione del codice”, cioè il patrizio e giurista catanese, docente di diritto ecclesiastico e avvocato fiscale al Regio Patrimonio di Palermo (città dove morì sessantottenne nel 1682) Giovanni Nicolò Rizzari, indicato dal Galeano come il precettore poetico del Veneziano (poiché “da lui credo io, che avesse Antonio il nostro miglior modo di poetare appreso”), nonché probabile autore di una traduzione in dialetto –per noi perduta– dell'intero *corpus* del *Canzoniere*. Egli non solo attua un approccio organico al testo-base, ma raggiunge posizioni personali scartando la tecnica amplificatoria prediletta da altri rimatori che si muovevano sulla scia del Tansillo e al contrario applicando un metodo di semplificazione lessicale e di concentrazione strutturale (i quattordici versi del sonetto petrarchesco sono condensati

¹¹ Valide proposte interpretative in relazione agli autori isolani (da Veneziano a Balducci) obbedienti alla *lectio* del macrotesto petrarchesco sono state avanzate da S. Rapisarda, *Le rime siciliane di Francesco Balducci*, in “Bollettino Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani”, n. 17, 1992, pp. 67-109.

¹² La corsivazione è nostra.

infatti in otto, in particolare le terzine sono ristrette nei soli due versi finali). Ecco un esempio di traduzione in vernacolo, in cui sono da segnalare un intervento de-stitutivo (l'eliminazione della coppia Progne-Filomena) e una variante sostitutiva (la coppia Giove-Venere viene rimpiazzata da quella Venere-Cupido), quest'ultima funzionale ad una maggiore erotizzazione dell'immagine che si estrinseca ancora una volta nella metafora del fuoco e utilizza l'evidenziazione visiva del paesaggio, minuziosamente dipinto piú che evocato musicalmente:¹³

*Rvf*cccx

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne e pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia;
ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i piú gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;
e cantar augelletti e fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

Zeferu torna e si smanta la terra
di viridi erbetti e culuriti xhiuri,
Veneri danza e Cupidu s'afferra
li dardi d'oru e l'ardenti caluri.
Per li dipinti campi giocundu erra
ogni animali e abruxa d'amuri
et a mia di placiri mi disterra
la primavera e rinnova doluri.

Dunque, il siciliano potenzia il dato descrittivo naturalistico e specularmente attua una estrema sintesi del lato autobiografico incentrato sull'inacidimento del cuore in antitesi coll'esuberanza del risveglio primaverile.

Dopo il Rizzari l'eredità bembesca del piú alto petrarchismo rinascimentale, peraltro già passato attraverso l'esperienza del Della Casa, si disperde del tutto in Sicilia; d'ora innanzi i poeti d'amore dialettali compiranno una diffrazione al canone consolidato, sia sul piano linguistico, metrico, ideologico, elocutivo, sia su quello scenografico, in quanto allo spazio interiore del prototipo poetico essi vi sostituiranno una vistosa esplosione di tropi, che nonostante rinviino a questo lo modificano però drasticamente.

Anche in questo caso, vale la pena di focalizzare un'altra canzone del catanese che riprova la fruizione dei moduli traditi e insieme il loro 'deraggiamento', qui nella chiave dell'eccesso sentimentale e dell'esuberanza fantastica; nel cosmo poetico dell'aretino infatti è sottaciuta l'unità tematica dell'inganno della mente che altera la percezione del vero, motivo viceversa ampiamente presente nella poesia secentesca e centrale nell'ottava che alleghiamo:

Cussí Fera venefica ed infesta
Mai fu prodotta a l'Egizij deserti,
Comu cui sempri la menti molesta

¹³ Cosí annota P. Mazzamuto, *op. cit.*, p. 307, che trascrive il testo del Rizzari.

E svidiri la fa, quanto chiù avverti;
 Chistu mostu infernali l'alma impesta,
 E fa parí li non fatti, certi,
 Ed ha midd'occhi e midd'auricchi in testa,
 Chiusi a lu beni, ed a lu mali aperti. (p. 202)

Il distico incipitario riprende la “fera gentil” di cccxxiii (“Standomi un giorno solo a la fenestra”), nonché l’attacco di ccxxxvii (“Non à tanti animali il mar fra l’onde”), ma mentre l’ipotesto spiega i turbamenti amorosi e alla loro eziologia, la canzone del siciliano insiste sulle digressioni di una psiche molestata da pensieri incerti, contraddittori e mendaci, condensati nella diade a chiasmo dell’*antitheton* finale.

All’interno dell’altissimo tasso di modellizzazione letteraria degli autori menzionati, i procedimenti dell’analisi testuale consentono dunque di distinguere con precisione l’adesione o la deviazione dei proseliti rispetto al caposcuola; la prima attesta la pervasività plurisecolare dell’*exemplum*, lo scarto dimostra come il petrarchismo di Sicilia non si esaurisca nella piatta ripetizione e nella scolastica imitazione, bensì spesso, pur nei limiti di un linguaggio dialettale assolutamente non spontaneo ma epurato e ricondotto entro i confini morfologici del toscano letterario, acquisti toni e proprietà originali.

Il gradiente dell’originalità contrassegna in particolare l’opera del “Petrarca siciliano”, del “Principe della Siciliana Poesia” (Galeano) Antonio Veneziano,¹⁴ i cui versi sono qualificati da una forte carica innovativa e da una prorompente inventività.

Intellettuale rampollo della piccola nobiltà provinciale, nato a Monreale nel 1514, di buona cultura filosofica ed umanistica, il Veneziano ebbe una vita avven-

¹⁴ Le *Opere di Antonio Veneziano* nel 1861 (di cui ci siamo avvalsi per le citazioni testuali) furono date ai torchi della tipografia palermitana di Francesco Giliberti dal sacerdote Salvatore Arceri, precedute da un profilo bio-bibliografico del poeta e da un regesto di componimenti di vari autori in lode del monrealese; la stampa era inoltre comprensiva dell’*Epistola dedicatoria di l’Auturi* in cui il poeta spiegava i motivi della propria decisione di comporre in dialetto. I 289 componimenti del primo libro della *Celia* vi compaiono tradotti in latino da alcuni eruditi del tempo: Francesco Baronio di Monreale, Filippo Paruta, Vincenzo di Blasi e qualche altro anonimo. Ci sembra opportuno evidenziare che la prassi di latinizzazione era estesamente applicata sulle *Rime* (fin dalle traduzioni di Coluccio Salutati nel Trecento, quando Petrarca era ancora in vita, e poi di Cristoforo Landino, Naldo Naldi, Alessandro Braccesi, Alberigo Longo, Filippo Beroaldo il Vecchio, Marco Antonio Flaminio...), rispondendo a una efficace esercitazione linguistico-letteraria per umanisti che vedevano l’aretino come modello classico di poesia volgare, ma anche a fini emulativi o allo scopo di far circolare i versi di Petrarca nel mondo occidentale; né è da escludersi la funzione propagandistica che stava a monte della traslazione (come nel caso dei “sonetti babilonesi”). Alle soglie del Cinquecento il fenomeno delle traduzioni latine petrarchesche oltrepassò i confini d’Italia diventando internazionale: il dalmata Marko Marulic, il greco Marco Marullo Tarcaniota, Pietro Amato Spagnolo, l’umanista vicentino operante a Basilea Heronymus Massarius, si cimentarono tutti in questa operazione; cfr il dotto intervento di Magdalena Bilinska letto al xvi Congresso AIPi (Cracovia, agosto 2004), “Traduzioni latine del *Canzoniere* di Petrarca fino alla metà del Cinquecento”, di prossima pubblicazione nel volume degli Atti su *Italia e Europa: dalla cultura nazionale all’interculturalismo*. Un’esigua antologia divulgativa novecentesca delle *Ottave* di Veneziano è stata pubblicata con introduzione di Leonardo Sciascia e a cura di A. Rigoli. Tra gli studi critici, ci limitiamo a indicare una *Scheda per Antonio Veneziano* firmata da N. Mineo e compresa nel secondo dei due tomi di *Studi in onore di Salvatore Leone*, in *Siculorum Gymnasium*, anno I, nn. 1-2, pp. 643-649, con bibliografia.

turosa, catturato dai pirati, prigioniero ad Algeri dove incontrò Cervantes, morì di morte violenta in carcere a Palermo nel 1593. Fu probabilmente ad Algeri, tra il 1578 e il 1580 che compose i due libri delle *Canzuni amurusi*, denominate anche *Celia* dallo pseudonimo della donna amata dal poeta.

L'indagine sul proprio tempo e sulle circostanze della propria esistenza si accompagna in questo autore all'escavazione della regione dei sentimenti: amore e rabbia, rimpianto e gelosia..., benché vengano cantati tramite i *clichés* della lirica antecedente, sono avvalorati dall'abile *dispositio* e da significanti di una gravidanza e densità mai riscontrate per l'innanzi nell'orizzonte poetico isolano del Cinquecento.

È bene determinare preliminarmente che nelle sue ottave particelle innumerevoli del *Canzoniere* si alternano in un gioco intertestuale di effrazioni e rifrazioni, con una moltiplicazione di immagini ed una ridondanza ostentata che allude all'ipotesi e contestualmente lo contravviene, scavalcando la rigidità formulaica presente in molti rimatori del tempo.

La prassi dell'*imitatio* risulta dunque nel discepolo piegata verso esiti divergenti rispetto ai postulati della fonte, che appaiono riconoscibili seppur stravolti nel momento stesso del loro assillante impiego; difatti la selezione di alcuni dati rispetto ad altri comporta l'accentuazione del fattore sensuale che è un'invariante nell'ispirazione del siciliano, il quale anche nello spazio fantasmatico e lieve del sogno esalta la materialità insita nel processo dell'innamoramento e la carnalità dell'eros manifestato con i ricorsivi stereotipi del sole e del fuoco. E si vedano, a titolo meramente esemplificativo, le ottave I, 116 e II, 67 (da leggere come una microsequenza unitaria), le quali demarcano entro i confini labili del sonno-sogno la perpetua dubitosa oscillazione tra il vero e il falso (decantata dal susseguirsi delle interrogative della prima stanza), ma senza vaghezze, al contrario inscrivendola (nel secondo brano) nella concreta evoluzione cronologica passato-futuro e senza eludere la voluttuosità del rapporto uomo-donna ("stetti gran pezzu cu mia", "carizzi", "mussu cu mussu"):

Sú chisti l'occhi, ch'avvampatu m'hannu,
Di lu miu vivu Suli ardenti sferi?
Comu di curtisia signu mi fannu,
Si sunnu in fattu mei 'nnimici auteri?
Ringraziu, sonnu, lu to duci 'ngannu,
Poicchí mi pasci d'umbri li pinseri:
Ma pirchí ogni momentu nun è un'annu?
Pirchí li cosi finti nun su' veri? (p. 25)

Nun fu, ne sarrà mai, troppu sarria,
Si fussi veru chiddu, chi m'apparsi:
Vidiri la mia bedda mi paría
Curtisi in sonnu, comu in viggghiu m'arsi,
Chi poi chi stetti gran pezzu cu mia,
Nè foru puntu li carizzi scarsi,
Juntu mussu cu mussu, mi dicía:
Beni miu, vita mia, voi nenti, e sparsi. (p. 69)

Ortodossamente petrarchesche nel lessico e nella misura ritmica dell'endecasillabo, queste strofe illustrano situazioni topiche e seriali della rimeria amorosa: l'ambigua dialettica veglia-sonno e la dolce illusorietà del sogno, la prima, l'epifania onirica della "bella cortese", la seconda. È agevole osservare che ci troviamo di fronte ad un sistema compositivo e a una tattica espressiva costantemente perseguite nel *Canzoniere*, cioè il vedere non percettivo ma fantastico e visionario, che permea –tra gli altri– il sonetto cxv ("In mezzo di duo amanti honesta altera / vidi una donna"), nonché nelle già ricordate stanze di cccxxiii ("Standomi un giorno solo a la fenestra, / onde cose vedea tante, et sí nove / [...] Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba").

Come nei versi del maestro, nelle ottave dell'emulo si insiste sull'*actio* e il *verbum* del "vedere", ma mentre nell'antigrafo il Soggetto –cioè Laura– ha una designazione simbolica (nel primo sonetto appare circonfusa dalla luce del Sole-Apollo amante di Dafne), nel poeta di Monreale prevale la caratura realistica: la stessa scansione temporale è concretizzata dai deittici (ma, poi...) e dai tempi verbali al passato anaforicamente martellanti, che contribuiscono ad elevare l'impressione di veridicità della narrazione di accadimenti reali ("fu", "sarrà", "sarria", "sparsi").

Sul "sogno", che è la struttura sintagmatica del secondo miniracconto, si innesta dunque una rappresentazione realisticamente visiva e tattile, cifra che caratterizza i versi del siciliano in direzione di una istituzionalità non sublimata dalla finzione poetica e dalla convenzione letteraria, al contrario sinceramente dichiarata ed emotivamente bruciante. Se si passa all'analisi dell'impianto metaforico, notiamo posizioni affini: il repertorio retorico utilizzato da Veneziano rivela senz'altro un influsso dell'indimenticabile archetipo, ma con un'una differenza non trascurabile, consistente per l'appunto nell' 'oggettività' riscontrabile nelle ottave. Esempio è, al riguardo, la I, 27:

Da chi lu focu in pettu m'hai addumatu,
 Sú forgia ardenti assai chiù di li veri,
 La 'ncunia è stu me cori turmintatu
 e li marteddi sú li mei pinseri:
 Pri manticia Cupidu t'ha 'mpristatu
 L'ali, e pir ferru hai li toi modi auteri,
 E poi, chi ddà li frecci t'hai furmatu.
 Iu sú la mira, e l'occhi toi l'Arceri. (p. 9)

La stanza è organizzata in due parti: i primi quattro versi indugiano sulla condizione psicologica dell'io narrante consumato dal fuoco d'amore,¹⁵ la fucina, l'incudine e il martello sono gli oggetti che simboleggiano lo struggimento dell'in-

¹⁵ A proposito del campo semantico e metaforico irradiantesi dalla parola-chiave "foco" e comprendente i termini "fiamme", "incendio", "faville", "ardente"... è da notare che il suo elevato indice di frequenza costituisce uno dei più cospicui sintomi della rete di relazioni intertestuali che collega la produzione del siciliano al "libro" petrarchesco. Un rapido censimento permette infatti di accostare le ottave incentrate sull'isotopia del fuoco d'amore all'analogo costesto di vari brani del *Canzoniere*: xlvi ("Se mai foco per foco non si spense"), lv ("Quel foco ch'i pensai che fosse spento"), cxxxvi ("Fiamma dal ciel su le tue treccie piova"), cclxxi ("L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora"), cclviii ("Vive faville uscian de' duo bei lumi"), cclxxxix ("L'alma mia fiamma oltra le belle bella")...

namorato; la seconda parte s'apre con il simulacro mitologico di Cupido, si ricollega ai quattro versi precedenti con la citazione del mantice e del ferro, si conclude con un *explicit* di concettosa sapidità. Ma quel che piú interessa è specificare come la tangibile evidenza –si osservi la posizione ad *incipit*– del fuoco erotico (cioè la causa del patimento) sostituisca la *mise en relief* dell'effetto prodotto dalla passione amorosa, cioè quella tribolazione (l'amante arde e soffre) su cui invece si incentra tanta parte dei *Rerum vulgarium fragmenta* (tra l'altro, la suddetta canzone delle visioni). La situazione psicologica esposta nell'ottava 1, 68 appare identica, infatti la prospettiva è nuovamente ribaltata tramite la sostituzione dell'elemento verbale (“ardere”) con quello sostantivale (“fuoco”) che rende palpabile e visibile l'evento nominandone l'oggetto che lo produce:

S'iu di lu focu tò sugn'arsu, e persu,
 Comu nun senti lu tò propriu arduri?
 Anzi intornu lu cori, e d'ogni versu
 D'eternu jelu ti circondi, e muri?
 Sta qualitati, e st'effettu diversu
 Su propriamenti celesti favuri;
 Cussí lu Suli scaifa l'universu,
 Ed iddu nun ha puntu di caluri. (p. 16)

Il conflitto psichico e di sentimenti in cui si aggroviglia l'innamorato –schiavo, pazzo, colpevole, malato– è rappresentato inoltre con *pathos* straordinario in alcune ottave, tra cui risalta per bellezza e intensità la 1, 267, sgranata sulla tastiera semantica dell'imprigionamento sentimentale e sessuale di cui l'uomo è vittima volontaria:

Ligami, Beni miu, ligami, e strinci
 Cu middi, si nun basta sulu un lazzu:
 Si liga cui la curti lu custrinci;
 Liga cu' s'ha a sirrari o gamba, o vrazzu;
 Si liga in guerra cui si pigglia, vinci;
 Si liga un foddì, e ch'ha midudda a sguazzu;
 Ed iu pri lu tò amuri chi m'avvinci,
 Sú reu, sú infirmu, sú scavu, e sú pazzu. (p. 51)

Anche in questo caso non manca il riferimento petrarchesco, rintracciabile nel componimento CVI (“un laccio che di seta ordiva / tese fra l'erba [...] / Allor fui preso; et non mi spiacque poi”).

Se si approfondisce lo studio dell'area metaforica, le notazioni sono analoghe: la strumentazione adoperata da Veneziano mostra senz'altro la dipendenza dell'archetipo, ma con un un divario non trascurabile, leggibile per l'appunto nella maggiore “fisicità” che ne intride i versi, ovvero nell' introduzione nella galassia dei sentimenti delle parole del corpo assenti nel modello, che talvolta sono enumerate in progressione descrittiva:

Cori, chi senti? peni. Occhiu, chi miri?
 Tenibri. Auricchia, ch'audi? Chiantu, e urlatu,

Vucca chi gusti? Tossicu, e suspiri,
 Chi provi, anima? guai. Tu sciatu? patu
 [...] tutti a li martiri,
 Cori, occhi, auricchia, vucca, anima, e sciatu (I, 146, p. 30)

talaltra piú sottintese, come nelle strofe dove il poeta puntualizza il *gradatum* della fenomenologia dei sentimenti, enfatizzando la tortura fisica cagionata dall'amore nella terna verbale del prologo e nella proliferazione della figura etimologica del dittico conclusivo di I, 186:

Mi rudu, mi minuzzu, anzi mi stennu
 Com'oru pri trafilu assuttigghiannu,
 E nun m'avvinciu mai, ne mai mi rennu,
 Sempri chiú disiusi l'ali spannu;
 Timu, chi comu divintau chiangennu
 Egeria sciumi, e vuci Ecu gridannu,
 Iu mentri pensu, e pinsari pretennu,
 Nun mi risolve, in pinseri pinsannu. (p. 37)

Nell'*Epistola dedicatoria di l'Auturi* premessa al primo libro, che è sigillato dalle stanze di Cervantes in lode della *Celia o sia di li Canzuni Amurusi Siciliani*, (spedite all'amico siciliano con l'accompagnamento di una missiva redatta ad Argellos, il 6 novembre 1579, e tradotte dal castigliano, le une e l'altra, ad opera dell'abate Gioacchino Di Marzo¹⁶), Veneziano acclara le ragioni della sua preferenza dialettale, che è omologa alle indicazioni dell'Arezzo, profondamente meditata e denotante una salda appartenenza isolana: “iu chi su Sicilianu m'aju a fari pappagaddu di li linguì d'autru?” Il morrealese mostra di possedere una coscienza ferma del valore e del senso attribuibili alla sua opzione in favore del siciliano, da lui intesa come lingua spontanea, originaria, distinta dal toscano, con un'altissima valenza segnica e una qualità endofasica da salvaguardare: “Lingua [...] chi nun sulamenti 'mparai, ma ca sucai cu lu lattì”.

La premessa alla *Celia* enuncia dunque il “complesso stato d'animo di chi sta vivendo l'inizio della nuova fase della storia linguistica siciliana [...]. Chi pubblica libri in siciliano, anche se in versi, avverte il bisogno di giustificare ai propri lettori la propria scelta linguistica”.¹⁷ In altre parole, il morrealese non solo fu consapevole del nuovo assetto sociolinguistico verificatosi nell'isola con la coesistenza di toscano e siciliano, ma si impegnò direttamente nei processi di innovazione linguistico-culturale della sua epoca.

¹⁶ Materiale compreso nel citato volume del 1861, alle pp. 59-61. Nella pagina seguente è stampato il complimentoso sonetto di risposta del destinatario della perorazione, ringraziando l'“Ibero” cavaliere dal Verde Gabbano creatore del Don Qujote (*sic*) e del suo omaggio (“eruditissimo preconio”) e sostegno (“luculento patrocinio”).

¹⁷ F. Lo Piparo, “Sicilia linguistica”, in *La Sicilia. Regioni d'Italia*, p. 745; cfr. anche M. Spampinato Beretta, “Siciliano e Sicilianismo nella produzione lirica cinque-seicentesca in Sicilia”, *Le forme e la Storia*, v-viii, 1984-1987, pp. 259-273.

Quella che è stata definita la vertiginosa macchina linguistica sperimentata nella *Celia* costituisce invero una creazione letteraria di così grande rilevanza da influenzare ogni altro testo poetico della Sicilia di fine Cinquecento; cosicché il canzoniere di Antonio Veneziano appena affrancato della schiavitù algerina, si può considerare fino alla prima metà del Seicento come testo paradigmatico di un petrarchismo rivitalizzato dalla reinvenzione globale dei congegni poetici e dei materiali morfolessicali.

Tutta la silloge notifica il tentativo di adeguamento della lingua siciliana al vocabolario dell'aretino, la volontà autoriale di versione dialettale di una pratica letteraria alta, e la capacità del poeta di superare l'intransigenza del codice mediante l'accensione simbolica e la metamorfosi vernacolare. L'organizzazione figurale ed argomentativa delle sue ottave richiama dunque sicuramente ma non pedissequamente il Petrarca: da questi è estratto, per esempio, il ricorso alla sostanziale antitesi di vita-morte, libertà-servitù, tuttavia questa è spesso trasposta in una dimensione paradossale; e il gusto del paradosso pervade anche l'autobiografia di I, 26, dove confessa la duplicità del suo complesso e difficile temperamento:

Nasci in Sardinia un'erva, anzi un venenu,
 Chi cui `nni gusta di li risa mori,
 Nè antidoti ci ponnu di Galenu,
 Nè d'Esculapiu incantati palori;
 Cuss'iu senza rimeddiu terrenu
 Unu sú dintra, e n'autru paru fori:
 Sú tuttu mestu, mustrumi serenu,
 La vucca ridi, e chiancimi lu cori. (p. 9)

Il dilemmatico carattere di Veneziano, marcato dalla contraddittorietà (è necessario ricordare l'accidia e l'oscillazione del temperamento di cui l'aretino non finiva di autoaccusarsi?) e da un'emotività manichea, priva di chiaroscuri e di sfumature, pronto al coinvolgimento, sedotto dalla peripezia, oscillante tra riflessività e volubilità, diventa così oggetto di una confessione in versi dove l'io affronta il rischio dell'autoanalisi, autenticando l'indiscusso ricalco petrarchesco nella realtà del proprio vissuto:

In parti dubbii, ed in parti sicuru
 Fra lu certu, e l'incertu scurru, e penzu,
 Cuntemplu ora lu chiaru, ora lu scuru,
 E dugnu or'unu, ed ora un'autru senza.
 Pisu, assuttigghiu, valanzu, e misuru,
 Criju, nun criju, risolvu, e ripenzu,
 Ogn'ura conzu e guastu, muru, e smuru,
 E sempri ddà finisciu unni accumenzu. (II, 181, p. 78)

L'antitesi investe anche il piano formale e retorico esplicandosi su un ordito di opposizioni apparentemente irriducibili, che si riordinano nell'elaborazione poetica, investendo non solo la rappresentazione dell'interiorità dello scrittore, ma anche l'effigie della muliebrità, all'interno delle coordinate che abbiamo sopra menzionate:

Chiss'occhi, beni miu, chi a un sulu cennu,
 Comu a lu Suli nivì mi disfannu:
 Sú l'archi, d'unni li strali mi vennu,
 Chi chiaga, e unguentu a stu me cori fannu:
 Sú chiavi, ch'in putiri sò mi tennu,
 Di cui sti sensi partiri un si sannu:
 Di dui poli firmati, chi sustennu
 Lu Celu, in cui tutti li grazii stannu. (I, 140, p. 29)

La fortunata immagine degli occhi che lanciano strali, sorgente di ferite e insieme di balsamici fluidi, ricorda perentoriamente i versi 41-48 della *Nencia*, i cui occhi offendendo e risanando hanno le stesse doti della lancia di Achille; la similitudine con l'arma dell'antico guerriero, utilizzata in altro contesto da Dante (*Inf.*, xxxi, 1-3; la lancia di Achille è dispensatrice "prima di trista e poi di buona mancia"), fa registrare un'occorrenza altissima nella letteratura dal Medioevo al Cinquecento, da Chiaro Davanzati, allo stesso Petrarca e a Lorenzo, e risulta ancora fruita (non lancia, questa volta, ma generica arma) nel Settecento, come si legge nei settenari dell'abate palermitano Giovanni Meli a *L'occhi*, che "faciti càdiri / casi e citati / jeu, muru debuli / di petri e taju, / cunsidiratilu / si allura caju!"¹⁸

Se le odicine meliane diluiranno la tensione amorosa del fondatore della lirica italiana nella leziosa galanteria della canzonetta arcadica, nelle ottave del Veneziano la *vis* erotica è invece persistente e si esalta appunto nell'analogia bellica, che viene utilizzata a più riprese, sempre dentro una partitura testuale di indubbia ascendenza petrarchesca e in una cornice descrittiva delle grazie dell'amata. La frequentazione assidua dell'emporio del *Canzoniere*, il riuso di *topoi* ricavati dal grande catalogo dei *Fragmenta*, la conformità a lessemi e sintagmi del vocabolario poeta trecentesco, che risultano inequivocabilmente nelle liriche d'argomento amoroso, sono infatti particolarmente presenti nelle rime che il siciliano dedicò alla definizione dei tratti fisici e psicologici della donna amata.

La formula del ritratto in lode della bellezza femminile imponeva un preciso ordine: partenza dall'alto dai capelli, tassativamente biondi (più avanti il Marino, sulla scia tassiana, concederà eccezionalmente il pomo di Venere a una bellezza non bionda: "Brunetta sí, ma sovr'ogn'altra bella", *Adone*, 15, 29); quindi la discesa lungo il volto (fronte, sopracciglia, naso, bocca, denti, mento) e così via per il corpo, sino al transito –facoltativo– alla voce armoniosa, alle virtù spirituali e agli adorni costumi. Per la rappresentazione della grazia femminile Veneziano utilizzava il protocollo *brevis* –che era quello adottato dalla lirica alta cortese a cui Petrarca medesimo aveva attinto– in cui predominavano i tropi celebrativi e i fregi di uno spiccato decorativismo, come nell'ottava I, 193:

Fui prisu in riguardari la grannizza
 Di l'angelica vostr'alma figura.
 L'eburnea frunti, e l'indorata trizza,

¹⁸ Giovanni Meli, *Opere*, a cura e con Introduzione di G. Santangelo; i versi citati (pp. 335-336) devono essere inseriti in una sequenza di dieci componimenti tutti destinati alla descrizione di dettagli del corpo femminile.

La vucca cinta d'impernati mura,
 L'occhi unni Amuri cu li grazii sgrizza.
 E spandi cuntintizzi a cui v'adura,
 Mi paristivu un specchiu di biddizza,
 Miraculu di l'arti, e di natura. (p. 38)

Antonio Veneziano indugia quindi sulla motivazione viva dello splendore femminile ricorrendo alle componenti del linguaggio analogico codificato, schematizzabile in quattro elementi: figurante, figurato, motivazione, modellizzatore.¹⁹ Per cui si ha: 1. il figurante: neve, cristallo, giglio, avorio... perle; 2. il figurato: incarnato, mano... denti; 3. la motivazione: bianco... durezza, con tutte le possibili varianti.

Ancora, il linguaggio analogico si basa sempre su una distrazione di tipo intellettualistico, richiedendo la disciplinata osservanza del modellizzatore (che dev'essere individuabile) senza però escludere la deroga dalla norma. Per esempio, nel *Canzoniere* si rubrica l'analogia rosa-labbra, che si fonda sul concetto di colore suggerendo altresì i sensi di freschezza, profumo, tenerezza legati al referente sostantivale "rosa"; Veneziano invece introduce il binomio avorio-perla (fronte eburnea / denti come perle) che è abbastanza inedito, sia in quanto monocromatico, sia perché nel correlativo denti-perle il primo termine non compare sempre unito alle labbra ("rosa"), diversamente da quanto avviene nello stemma lirico dai provenzali al Petrarca (si vedano le "perle et rose vermiglie" di CLVII, "di perle / piena et di rose" di CC etc.). In Veneziano invece la "bocca" non viene designata e il figurante riguarda esclusivamente i denti; in altre parole i coefficienti della *descriptio* petrarchesca vengono da una parte snelliti, dall'altra riformati con accostamenti arditi e spiazzanti, come nel caso della succitata ottava 193 in cui proprio al centro degli otto versi s'impone un traslato di sapore guerresco –la bocca è "cinta" da mura di perle– ovvero attinente a un campo di significato comunemente fruita per gli occhi e lo sguardo.

Ma è soprattutto nelle *Canzuni di sdegnu* che Veneziano consolida la sua ardimentosa trasgressione dei *Fragmenta*, realizzandone un calco *a contrario*; il dettato del maestro è qui recisamente scavalcato, non nella morfologia ma nella lettera, dalla straripante sensuosità della pulsione sessuale, cosicché assistiamo a una distorsione del modello, la quale darà i suoi frutti maturi negli audaci esercizi di *variatio*, nella teorizzazione concettista dell'"acutezza" e nei laboratori in cui si sperimenterà la poetica della meraviglia. In questi versi dai risvolti grotteschi –che ricordano le lambiccature del secentista Narducci– Veneziano esterna il suo risentimento nei confronti della donna con toni misogini e con crudo realismo che sfiora la sadica brutalità dell'innamorato deluso, frustrato, prigioniero questa volta non del dio dell'amore ma del demone della vendetta:

Sú li biddizzi toi tutti 'mperfetti,
 Chi cu middi laidizzi allordi, ed ungi.

¹⁹ Per quanto riguarda il modelizzatore, nel caso del Veneziano si è già detto che su tutti è prevalente il Petrarca, che è l'esempio poetico cui riferirsi sul piano delle tematiche, delle forme e dell'assetto retorico; laddove, sul piano della lingua, al toscano aulico e prezioso ma inadatto ad esprimere le inter-

Si di sti novi, e frischi citruletti
 Stimata fina chi a l'amaru jungi.
 Si una crapuzza, pocu latti jetti,
 Tutta rugnusa, e cui voli ti mungi,
 Sí troffa di Zabbara, hai dui sciuretti,
 Chi la cosca, e lu pedi, o feti, o pungi. (8, p. 111)

La superfetazione delle icone di bruttezza ripugnante fa il paio con l'affollarsi di paragoni odiosi con cui il poeta assimila le sembianze muliebri ad oggetti culturali come le figure zooforme piú repellenti del prontuario mitologico. Cosí avviene nella canzone 23, dove tra l'altro il riferimento allegorico alla tigre adombra ancora i frammenti petrarcheschi:

Tigri nu vitti mai chiú cruda Ircania,
 Né Lerna Idra, o Creta Minotauru,
 Né Licia Chimera di chiú 'nsania,
 né d'Aspidi la Libia tesauru,
 Né fera Iena, chiú crudili, e strania,
 Né Tempi di Tessalia Centauru,
 Sí lu chiú smostru mostru di Sicania
 Ch'ha borea, l'austru, lu mari Indu, e Mauru. (p. 112)

L'elencazione teratologica diventa una ridda esuberante, con cui il poeta esprime il proprio disgusto rabbioso, nelle canzoni successive (25, p. 112; e 44, p. 114), dove gli epiteti piú sprezzanti ritornano a designare la donna: "O facci di una perfida chimera, / Aspetto d'una iniqua, e fera Arpia, / [...] pantera, / Ed in effetto Tigri, ed Idra ria"; e ancora; "Pessima Circi", "Dragu feroci", "Tigri spietata"...

Comunque, che si sviluppasse sul piano della "notomizzazione" della bellezza o su quello della grottesca anamorfofi della persona, le convenzioni della *descriptio feminae* ipertestualizzate dall'aretino erano largamente accolte dal siciliano, ora acquisite come vangelo lirico ora capovolte in parodia.

Indizio, quest'ultimo, non trascurabile di come il costrutto petrarchesco, istituzionalmente asimmetrico e sfuggente per il suo procedere oppositivo, traslitterante, transcodificato (nel *Canzoniere* i dati del discorso pittorico sono congiunti con il linguaggio figurale extra-pittorico della lirica amorosa), nel Cinquecento muti di segno, divenendo per lo piú simmetrico e statico senza peraltro esaurire la propria forza maieutica.

L'esempio del Veneziano dimostra come il metodico sfruttamento delle possibilità espressive inerenti all'universo delle *Rime*, se da un lato implicava l'accettazione del rigore prescrittivo della scuola, dall'altro si piegava duttilmente, proprio per il nucleo dinamicamente oppositivo che lo sostiene e contraddistingue, alla lettura discordante condotta dalle singole individualità poetiche, almeno da quelle piú energiche e feconde. Sfruttato ma non pedissequamente ricalcato, dunque, è il Petrarca di alcuni siciliani che abbiamo qui ricordati, i quali inscrivono i *Rerum vul-*

mittenze del suo cuore, il poeta di Monreale oppone un linguaggio endofasico, il dialetto appunto, pronto a dar voce agli istinti, ai sentimenti, alle passioni.

garium fragmenta in una trama di infrazioni latenti e di ossequi sfacciati, veicolando le une e gli altri con quel “linguaggiu maternu” che –secondo il Veneziano– è la “vena”, “lu spiritu”, “li pinseri” di chi fa poesia.

Intertesto praticato o virtuale, richiamo o scarto, rimando o adattamento, memoria involontraria, citazione o allusione per implicite assonanze, corrispondenze che aspettano di essere attivate, poesia che guarda a un architetso per parlare di sé, per attraversare la cultura della crisi del secondo Cinquecento: questo il *Canzoniere* riletto dai lirici di Sicilia duecento anni dopo. È, il loro, un omaggio estremizzato fino a giungere allo sfaldamento del palinsesto, evento questo che si avvera, per quanto attiene al Veneziano, quando egli passa dal canto esaltato d’amore all’invettiva dello “sdegnu” che accompagna il disamore; versi dove permane la coscienza del canone nonostante l’applicazione infedele di esso.

Un segnale della grandezza del modello, che è tale in tanto in quanto pronto a frantumarsi, e pur tuttavia destinato a sopravvivere.

Bibliografia

- BILINSKA, Magdalena, “Traduzioni latine del *Canzoniere* di Petrarca fino alla metà del Cinquecento”, in *Italia e Europa: dalla cultura nazionale all’interculturalismo*. Atti del XVI Congresso AIPI, Cracovia, agosto 2004, in corso di stampa.
- CUSIMANO, G., a cura di, *Poesie siciliane dei secoli XIV e XV*. Palermo, Centro di Studi Linguistici e Filologici Siciliani, 1951-1952.
- GALEANO, Giuseppe (Pier Giuseppe Sanclemente) *Le Muse Siciliane ovvero la Scelta di tutte le Canzoni della Sicilia, raccolte da Pier Giuseppe Sanclemente, et hora da Nicolò Mussuto in questa Nova impressione accresciute e riformate*. Palermo, Giuseppe Bisagni, 1662.
- GERBINO, A., *Sicilia poesia dei mille anni*. Caltanissetta/Roma, Sciascia, 2001.
- LO PIPARO, F., “Sicilia linguistica”, in *La Sicilia. Regioni d’Italia*. Torino, Einaudi, 1988.
- MAZZAMUTO, P. “Lirica ed epica nel secolo XVI”, in *Storia della Sicilia*, vol. IV. Palermo, Società editrice “Storia di Napoli, del Mezzogiorno continentale e della Sicilia”, 1980, pp. 289-357.
- MELI, Giovanni, *Opere*, a cura e con Introduzione di G. Santangelo. Milano, Rizzoli, 1965.
- MINEO, N., “Scheda per Antonio Veneziano”, in *Studi in onore di Salvatore Leone, Scolorum Gymnasium*, Catania, n. s. I, nn. 1-2, gennaio-dicembre 1997, pp. 643-649.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Scrittori della realtà dall’VIII al XIX secolo*. Milano, Garzanti, 1961.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata. Milano, Mondadori, 2004.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, a cura di G. Contini, note D. Ponchirolì. Torino, Einaudi, 1964.
- RAIMONDI, Ezio, “Il petrarchismo nell’Italia meridionale”, *Rinascimento inquieto*. Torino, Einaudi, 1994, pp. 267-306.

- RAPISARDA, S., "Le rime siciliane di Francesco Balducci", *Bollettino Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, Palermo, 17, 1992, pp. 67-109.
- SACCO MESSINEO, Michela, "Poesia e cultura nell'età barocca", in *Storia della Sicilia*, vol. IV. Palermo, Società editrice "Storia di Napoli, del Mezzogiorno continentale e della Sicilia", pp. 427-476.
- SPAMPINATO BERETTA, M., "Siciliano e Sicilianismo nella produzione lirica cinque-seicentesca in Sicilia", *Le Forme e la Storia*, v-viii, 1984-87, pp. 259-273.
- VENEZIANO, Antonio, *Ottave*, a cura di A. Rigoli, intr. Leonardo Sciascia. Torino, Einaudi, 1967.

El *Canzoniere* como libro en la poesía española

JOSÉ MARÍA MICÓ

Universitat Pompeu Fabra de Barcelona

Todos hemos sido injustos con Petrarca. En un libro que acaba de aparecer en Italia, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Amedeo Quondam denuncia con vehemencia el olvido de Petrarca, en beneficio de Dante, en la construcción de la identidad literaria y nacional italiana. Ya que los centenarios nos permiten, y aun nos exigen, este tipo de desahogos y reivindicaciones, creo que puede decirse también que Petrarca es una especie de clásico olvidado que, aunque pueda parecer lo contrario, ha tenido poca suerte en y con los estudios literarios. Tomemos, por ejemplo, tres libros magníficos y clásicos a su modo que tienen que ver indirectamente con México: los *capolavori* de Erich Auerbach, Gilbert Highet y Ernst Robert Curtius.¹ El papel de Petrarca en el libro de Curtius, dedicado ni más ni menos que a la relación entre *Literatura europea y Edad Media latina*, es meramente testimonial; Auerbach dedicó excelentes lecturas a Dante y a Boccaccio, pero ninguna a Petrarca, y en el libro de Highet la presencia del *Canzoniere* se limita a estas seis líneas: “En italiano, su obra más bella es sin duda la serie de poemas líricos amorosos dirigidos a Laura, el *Cancionero*, que inspiró a tantos poetas del Renacimiento, en Francia, en Italia, en España, en Inglaterra y en otras partes, y que mucho tiempo después había de encontrar un cálido reflejo en la música de Liszt”.²

Teniendo en cuenta sus intereses respectivos (la Edad Media latina, la tradición clásica y la representación de la realidad) el olvido o la marginalidad del *Canzoniere* puede resultarnos comprensible y es fácil hallarle alguna justificación, pero en tiempos más recientes, un crítico de prestigio mundial con efectos canonizadores como Harold Bloom tampoco ha creído oportuno dedicar uno de sus capítulos, ni siquiera una breve sección, al amante de Laura. *The Western Canon* fue criticado en su día, a mi ver sin razón, por la llamada “escuela del resentimiento”, pero en este punto la decisión de Bloom es discutible sobre todo desde el terreno de la filología y de la historia literaria, pues, en el trance de buscar a un autor que represente, para la poesía moderna de Occidente, lo que Cervantes es para la novela, Shakespeare para el teatro y Montaigne para el ensayo, ¿hay alguien que lo merezca más que Petrarca?

Será que, como escribió Jorge Luis Borges a propósito de Quevedo, “la historia de la literatura abunda en enigmas”.³ Ya se ha convertido en una tradición hablar de

¹ Erich Auerbach, *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*; Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*; Gilbert Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*.

² G. Highet, *op. cit.*, p. 143.

³ Jorge Luis Borges, “Quevedo”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, pp. 254-259.

Quevedo recordando, por cierto, la definición incluida en *Otras inquisiciones*: “Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura”. Esta frase, combinada con otra célebre sentencia, “la grandeza de Quevedo es verbal”, puede parecernos una obviedad, una conclusión aplicable a tirios y a troyanos, tan buena para un roto como para un descosido, pero lo cierto es que Petrarca es uno de los pocos escritores clásicos de Europa a quienes puede aplicarse con rigor: “Francesco Petrarca es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura”, pues su obra, desgranada internamente en las labores de un humanista, de un moralista, de un polemista, de un poeta (y todo eso lo fue también, a su modo, Quevedo), determinó la posteridad de dos de los grandes géneros literarios, uno de ellos todavía por definir (el ensayo) y el otro (la poesía) con una tradición secular a cuestas.

El valor fundacional del cancionero de Petrarca no reside únicamente en los temas, viejos como el verso, ni en la figura de Laura, perfilada incansablemente por trovadores y estilnovistas, ni aun en la narración autobiográfica e introspectiva de una relación amorosa, probada por Dante en la *Vita nuova*, sino en el sometimiento de esos y otros ingredientes a la forma de un libro (el *libro-romanzo* se ha llamado con frecuencia) perfectamente trabado y estructurado, y que, a despecho de su inevitable condición miscelánea y de la constante reorganización de sus partes, tiene una configuración distinta de las colecciones poéticas de los clásicos y de los cancioneros trovadorescos. Aquellos *Rerum vulgarium fragmenta* formaban –y esto se ha dicho tantas veces que quizá roce también la obviedad–, el primer libro poético de la literatura europea moderna. Pero conviene decir que, en la legión de los imitadores de Petrarca, dispersos o amontonados por más de dos siglos en más de una docena de lenguas (el italiano, el francés, el español, el catalán, el portugués, el inglés, el alemán, el flamenco, el polaco, el serbo-croata, el ruso, el latín...), no es tan fácil como a veces se cree encontrar algo más que una simple reiteración o recreación de motivos superficiales. Entre los vivificadores del *Canzoniere* fue mucho más frecuente la insistencia en ciertas imágenes o la imitación de poemas concretos, que la comprensión y asunción del libro como conjunto estructurado.⁴

Se conocen, por ejemplo, muchos sonetos-prólogo, numerosos poemas retrospectivos o palinódicos, no pocas composiciones de aniversario, abundantes lamentaciones *in morte*, pero a menudo como piezas sueltas, como recreaciones o imitaciones aisladas, sin la presencia cohesiva de una única amada y sin el contexto de una narración estructurada. Podríamos incluso rastrear la huella secreta de un solo verso, como sucede, por ejemplo, con un endecasílabo del primer soneto

⁴ La importancia de la imaginaria petrarquista y el inventario de sus ecos españoles puede verse en Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*; para una visión general de lo ocurrido en la literatura española, de la misma autora, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Estudios de referencia sobre la forma y la formación del cancionero como libro son los de Marco Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, y Guglielmo Gorni, “Le forme primarie del testo poetico”, en *Letteratura italiana. Le forme del testo*, dir. Alberto Asor Rosa, 1: *Teoria e Poesia*, pp. 439-518 (en especial las páginas sobre “Il Canzoniere”, 504-518).

de Petrarca, en el que el obsesivo solipsismo del yo se despliega de modo muy llamativo: “di me medesimo meco mi vergogno”. Aparte del tema mismo de la vergüenza en la poesía amorosa y de las dificultades de los primeros traductores para mantenerse fieles a esta y a otras aliteraciones del soneto (uno de los más aliterativos de todo el *Canzoniere*, como destaca Marco Santagata en su edición), el verso tuvo una fortuna independiente y fue evocado con diversos fines y en contextos diferentes: Garcilaso lo saca de un contexto proemial y lo pone en boca de Salicio en la égloga primera (“y de mí mismo yo me corro agora”), y también lo adoptaron o adaptaron grandes poetas como Aldana en su *Reconocimiento de la vanidad del mundo* (“yo mismo de mi mal ministro siendo”) o Villamediana en su soneto-prólogo (“y de mí mismo a mí como en destierro”).

Por otra parte, basta echar una ojeada al petrarquismo del siglo xvi para comprender la dificultad de distinguir entre traducciones, adaptaciones e imitaciones, porque la imitación compuesta fue en la época, y especialmente en el siglo xvi, un modo habitual de creación poética, de manera que muchos poemas originales de los mejores autores eran el resultado de la combinación y el zurcido de piezas clásicas, es decir, una suma de recreaciones que podía contener puntualmente la mera traducción de pasajes ajenos.

Eso explica que las traducciones de la obra poética de Petrarca en el Siglo de Oro constituyan la parte menos importante y menos interesante de su influencia en España. Los *Triunfos*, en buena medida por su componente alegórico, hicieron fortuna durante el siglo xv y fueron traducidos con frecuencia, total o parcialmente, y desde fechas tempranas, pero el *Canzoniere* fue traducido por el judío portugués Salomón Usque en 1567 (*De los sonetos, canciones, madrigales y sextinas*, Venecia), es decir, más de cuarenta años después de la famosa conversación entre Boscán y Navagero, o, si se prefiere, más de treinta años después de la muerte de Garcilaso. Esta traducción, y la aún más tardía de Enrique Garcés (Madrid, 1591), aparecen después de décadas de imitaciones, emulaciones, asimilaciones y traducciones parciales, evidentes o camufladas.

Para la evolución de la poesía en castellano será notable la influencia de varias generaciones de poetas petrarquistas italianos, recogidos en numerosas antologías aparecidas en Italia durante la segunda mitad del siglo xvi (sobre todo en la imprenta veneciana de Giolito) y difundidas también en España (y leídas por escritores españoles en Italia): *Rime scelte di diversi autori* (1553 y 1563, con muchas reediciones), *I fiori delle rime de' poeti illustri* (1558) y tantos otros florilegios con sonetos, madrigales y canciones de Alamanni, Amalteo, Ariosto, Bembo, Colonna, Della Casa, Dolce, Gesualdo, Molza, Rainieri, Sannazaro, Tansillo o Tasso (padre e hijo) que fueron incorporados en proporción variable (desde la simple sugerencia del *incipit* hasta la estricta traducción, pasando por imitaciones, parodias, ejercicios de estilo y recreaciones de todo tipo) a la obra de muchos poetas españoles de la segunda mitad del siglo xvi y de buena parte del xvii, como Gregorio Silvestre, Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Diego Ramírez Pagán, Francisco de la Torre, Fernando de Herrera, Pedro Laynez, Francisco de Figueroa, Jerónimo de Lomas Cantoral, Cristóbal Mosquera de Figueroa, Juan

de la Cueva, Francisco de Medrano, los Argensola, Luis Martín de la Plaza, Juan de Jáuregui... Y también Cetina, Aldana, los Argensola, Villamediana, Bocángel... Todos ellos (incluidos Góngora en su etapa juvenil, y Lope y Quevedo durante toda su vida) fueron traductores ocasionales de poesía italiana.

Podríamos, por tanto, distinguir entre un petrarquismo no estructurado (el de las imitaciones ocasionales) y un petrarquismo estructurado, el de aquellos autores que en el conjunto de su obra ofrecen una variedad métrica, estilística y temática afín a la de Petrarca, como sucede con los mejores poetas del siglo XVI, empezando por Garcilaso de la Vega, con quien a veces también somos injustos, pues llamamos petrarquismo a lo que, después de él, no fue sino garcilasismo. Pero incluso en esta lista de grandes poetas es difícil encontrar un cancionero *vero e proprio*.

Aun a costa de cruzar las fronteras lingüísticas, vale la pena fijarse brevemente en el caso extremo —no sólo cronológicamente— del valenciano Ausiàs March. La configuración, petrarquesca o no, de su cancionero es cuestión debatida y muy bien estudiada por Xavier Dilla,⁵ aunque recojo aquí, por comodidad y economía, la reciente explicación de Costanzo Di Girolamo:⁶ el estudio del conjunto de los testimonios antiguos que transmiten la obra de March nos permite entrever un arquetipo con un orden preciso, más o menos revuelto por los copistas, pero aunque el responsable de la ordenación hubiese sido el mismo poeta, la estructura interna del libro se diría muy modestamente articulada: aparte de algunas pequeñas series (como la de los cantos de muerte), la ordenación parece seguir un único y muy vago hilo cronológico, ignorando conexiones y correspondencias, y ajeno desde luego a cualquier vínculo numerológico como los propios del cancionero de Petrarca. Los poquísimos poemas que pueden fecharse con alguna precisión parecen sucederse correctamente, pero no está claro que el modelo de cancionero de autor de March pueda haber sido la colección de *Rerum vulgarium fragmenta*, sino el de las compilaciones trovadorescas y los cancioneros de autor como Cerverí de Girona y Guiraut Riquier.

Sin embargo, la posteridad advirtió y exageró el parentesco entre March y Petrarca, pues en un manuscrito y en todas las ediciones del siglo XVI aparece en primer lugar el poema XXXIX, al que se atribuyó una función proemial afín a la de “Voi ch’ascoltate...”

Qui no és trist, de mos dictats no cur,
o ’n algun temps que sia trist estat;
e lo qui és de mals passionat,
per fer-se trist no cerque loch escur:
lija mos dits mostrans penssa torbada,
sens algun’art exits d’om fora seny;
e la rahó qu’en tal dolor m’enpeny
Amor ho sab, qui n’és causa estada.

⁵ Xavier Dilla, *En passats escrits. Una lectura de la poesia d’Ausiàs March*.

⁶ En lo que resta de párrafo no hago sino citar, parafrasear o resumir las explicaciones de Costanzo Di Girolamo en Ausiàs March, *Páginas del Cancionero*, traducción de José María Micó, pp. 48-59.

(Quien no esté triste, quien no lo haya estado
 nunca, que no se ocupe de mis versos;
 y aquel a quien los males atormenten
 no busque oscuridad para estar triste:
 lea mis turbadísimos escritos,
 hijos sin arte de un desatinado,
 y la razón que a tal dolor me empuja
 la sabe Amor, que ha sido su causante.)

Ese Ausiàs March petrarquizante o petrarquizado por copistas, impresores y traductores del Siglo de Oro es el compañero natural de los poetas españoles en la primera hornada de italianismo, y nos da la medida del carácter hegemónico del modelo de Petrarca.

La lista de los cancioneros españoles de los siglos XVI y XVII es un asunto todavía *sub iudice*, en parte a causa de las circunstancias biográficas de algunos autores y en parte a causa de las limitaciones textuales. Aunque hay cancioneros destacables o curiosos en el Renacimiento, como los de Hernando de Acuña, Fernando de Herrera o Jerónimo de Lomas Cantoral,⁷ los casos o más logrados, o los intentos más inequívocos, son de autores barrocos como Lope de Vega, Francisco de Quevedo, el conde de Villamediana, Pedro Soto de Rojas o Gabriel Bocángel.⁸

Con las peculiaridades cronológicas de cada país y de la varia fortuna del llamado petrarquismo clásico (legislado por Pietro Bembo en Italia y representado por Garcilaso en España o por Du Bellay en Francia, por ejemplo), el petrarquismo tardío o terminal es en cierto modo el más interesante, porque no se trata de un petrarquismo de imitación, adaptación o admiración (como suele serlo el de las primeras generaciones), ni se explica con el fenómeno del antipetrarquismo (cuyo germen es mucho más antiguo), sino que la asunción del modelo ilustre va acompañada de una voluntad de superación que además de fructificar en espléndidas parodias (piénsese en los romances juveniles de Lope o Góngora) dicta en España, a caballo de los siglos XVI y XVII, algunos de los mejores cancioneros petrarquistas del Siglo de Oro. A veces se trata solo de “microcancioneros” galantes en los que pululan Amarilis, Amintas, Belisas, Crisaldas, Filis, Floralbas, Floris, Lisardas, Marcias, Tirsis y cien mujeres que se parecen mucho entre sí y ya muy poco, en realidad, a la Laura de Petrarca, porque al influjo del *Canzoniere* hay que sumar las voces y los ecos de incontables petrarquistas menores agavillados en diversas antologías de *Rime diverse*, mediación imprescindible para entender el carácter meramente ornamental de algunos textos de Francisco de Medrano, Luis Martín de la Plaza, el Conde de Villamediana, Francisco de Rioja, Pedro Soto de Rojas, Luis Carrillo y Sotomayor, Pedro Espinosa, Gabriel Bocángel, y aun de los mismos Lope, Góngora y Quevedo.

⁷ Véase Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, por ejemplo pp. 30-36, 125-129, 570-591, 631-647, y Álvaro Alonso, *La poesía italianista*.

⁸ El cancionero de Soto de Rojas ha sido particularmente bien estudiado: véase la introducción de Aurora Egido a la edición facsímil del *Desengaño de amor en rimas*, y el reciente libro de Gregorio Cabello, *Barroco y cancionero. El Desengaño de amor en rimas de Pedro Soto de Rojas*.

La influencia de Petrarca (que era menos un autor literario del pasado que un género, una tendencia y un ambiente) puede darse por segura en casi todos los poemas serios de carácter amoroso, y es sabido, además, que la “*imitatio* practicada por Quevedo se basa en la contaminación de varios subtextos” cuya identificación ya ha sido realizada muy satisfactoriamente por varias generaciones de quevedistas.⁹ Algunos de los mediadores entre Petrarca y Quevedo fueron Jacopo Sannazaro, Antonio Tebaldeo, Pietro Bembo, Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Joachim Du Bellay, Luis de Camões, Diogo Bernardes, Francisco de Aldana, Fernando de Herrera, Francisco de Figueroa, Battista Guarini, Luigi Groto, Torquato Tasso, Lupercio Leonardo de Argensola o Giambattista Marino (por limitarnos, sin salir del núcleo de su poesía petrarquista, a una quincena de modelos seguros o muy probables). En Quevedo, como en Petrarca, la identificación de las fuentes certifica la asimilación de toda una tradición, y si no es bueno limitarse a la “crítica hidráulica” denunciada por Pedro Salinas, nunca es más inadecuado o inapropiado que hacerlo con los grandes autores. “La tradizione –cito ahora unas palabras de Marco Santagata que valdrían para Quevedo– è da lui accolta non per essere esibita, ma, al contrario, per essere sminuzzata triturata rimpastata in un’amalgama che niente più conserva degli ingredienti originari. Petrarca cioè si rifà al passato con un solo scopo: produrre ‘il nuovo’”.¹⁰

En la poesía española del siglo xvii, “il nuovo” se estaba produciendo al margen de la tradición petrarquista, que había perdido su centralidad, no sólo en el conjunto del sistema literario, sino incluso en la obra individual de aquellos autores más afectados al ejemplo de Petrarca, como es el caso de Quevedo, cantor del amor acendrado y maestro del humor chocarrero, forjador de demoledoras sentencias metafísicas y rimador de chistes excrementales. Para hacerse una idea de la fascinante versatilidad de la obra del escritor español bastaría con aludir a sus escritos en prosa, entre los que figuran tratados de doctrina cristiana (como la *Virtud militante*), ensayos de filosofía política (*Marco Bruto*, *Política de Dios*), ficciones satíricas (los *Sueños* y *La hora de todos*) o una novela picaresca (*La vida del Buscón*), además de un largo etcétera de opúsculos festivos, estudios humanísticos y alegatos polémicos. La alternancia o, mejor, la coincidencia de asuntos serios y temas jocosos, de propósitos morales e intenciones humorísticas, se dio en otros autores del Siglo de Oro, pero fue quizá en la obra de Quevedo donde se manifestó más dramática e intensamente, hasta el punto de ser reconocida como característica por sus contemporáneos. En el *Laurel de Apolo*, publicado en 1630, Lope de Vega definió a don Francisco como

⁹ Véase Lia Schwartz e Ignacio Arellano, eds., Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, p. xlIII, de donde tomo la frase recién citada. En opinión de I. Navarrete, Quevedo “incorpora las citas en sus poemas de manera mucho más polifónica [que Garcilaso]; aparecen aquí y allá, disfrazadas a la manera de su propio discurso, sin marca alguna, pero no irreconocibles. Los resultados van de la estilización a la parodia, o a lo que Bakhtin llama “polémica oculta”, donde las palabras de otro influyen el discurso del autor, forzándole a la alteración [...]. La voz auténtica del ciclo de Lisi no puede distinguirse de la voz incorporada de sus predecesores, porque consiste en gran medida en la amalgama de esas voces” (*Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, p. 295).

¹⁰ Marco Santagata, ed., Francesco Petrarca, *Canzoniere*, p. xlVII.

una especie de suma “de cuanto ingenio ilustra el universo”, equiparándolo en sus distintas facetas al prestigioso humanista Justo Lipsio (con quien Quevedo se carteo de joven) y a escritores clásicos que representaban la excelencia en la poesía satírica (Juvenal), en la lírica (Píndaro) y en la fabulación narrativa (Petronio). Para Lope, Quevedo era un

espíritu agudísimo y suave,
dulce en las burlas y en las veras grave.

Algunos lustros antes, cuando aún no se habían difundido el *Polifemo* y las *Soledades* y Quevedo no había escrito aún sus opúsculos anti-gongorinos, Cervantes ya había definido al autor del *Buscón* como “el flagelo de poetas memos” (*Viaje del Parnaso*, II, 310), porque en no pocas páginas de su obra satírica, en verso y en prosa, se había burlado de los poetas, sobre todo de los adocenados en torno a la imagería convencional de la lírica amorosa, que era sustancialmente de origen petrarquesco.

A pesar de todas estas limitaciones y desavenencias, Quevedo fue de los pocos autores de su tiempo que estuvo atento a las posibilidades de los *Rerum vulgarium fragmenta* como ‘macrotexto’ estructurado orgánicamente, es decir, que tuvo en cuenta la condición del *Canzoniere* como libro.¹¹ También fue de los pocos que asumió el carácter confesional y religioso de la experiencia de Petrarca, pues la lectura de los *Salmos penitenciales* y la lección (o elección) espiritual de las *Rime sparse* tienen mucho que ver con una de las secciones de la obra poética de Quevedo a la que el autor dio, y de modo muy determinado, forma de colección organizada y autónoma. Se trata, claro, del *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*, un ‘libro’ de 1613 en el que, no obstante su letanía de confesión cristiana y su devota búsqueda de “Un nuevo corazón, un hombre nuevo”, o precisamente por ellas, resulta fácil advertir ecos de los *Rerum vulgarium fragmenta*, sobre todo en los salmos IX (“Cuando me vuelvo atrás a ver los años / que han nevado la edad florida mía”), XXVI (“Después de tantos años mal gastados”) y XXVIII (“Amor me tuvo alegre el pensamiento”), que es, significativamente, el que cierra la colección en la versión impresa y definitiva de *Las tres Musas últimas castellanas*:

Amor me tuvo alegre el pensamiento,
y en el tormento, lleno de esperanza,
cargándome con vana confianza
los ojos claros del entendimiento.
Ya del error pasado me arrepiento;

¹¹ Como escribe Felipe Pedraza a propósito de otra de las excepciones, “el concepto moderno de poemario, conjunto lírico que presenta una unidad temática y estilística e incluso una tensión dramática en su sucesión, es relativamente reciente. Los cancioneros renacentistas y barrocos se parecen más a antologías, donde el criterio de variedad tiene mayor peso que el de coherencia y unidad” (en su edición de las *Rimas* de Lope de Vega, p. 21).

pues cuando llegue al puerto con bonanza,
de cuanta gloria y bienaventuranza
el mundo puede darme, toda es viento.

Corrido estoy de los pasados años,
que reducir pudiera a mejor uso
buscando paz, y no siguiendo engaños.

Y así, mi Dios, a Ti vuelvo confuso,
cierto que has de librarme de estos daños:
pues conozco mi culpa y no la excuso.

La declaración de las falsas alegrías del amor, el arrepentimiento del “error pasado”, el desprecio del mundo, la vergüenza (“Corrido estoy”), la apelación a Dios, la contrición por la culpa y aun el tópico de la navegación nos llevan más explícita y directamente a Petrarca que la mayor parte de los poemas propiamente amorosos de la obra quevedesca.

No obstante, es posible que el ejemplo del *Canzoniere* como ‘libro de una vida’ fuese inasumible por la posteridad, porque sus seguidores más capaces convirtieron la dualidad original en una especie de curiosa disociación, separando la poesía amorosa de la poesía religiosa. En España el fenómeno no es tan simple como ahora lo estoy tratando sumariamente, pues hay que tener en cuenta la popularidad de la llamada poesía a lo divino, para la que Petrarca y los petrarquistas fueron una mina inagotable, pero otro ejemplo excelso de la descomposición del *Canzoniere* como ‘libro de libros’ es el de Lope de Vega, que ofreció a sus lectores, de manera diferenciada y progresiva, el cancionero amoroso (*Rimas*, 1602) y el cancionero del arrepentimiento cristiano (*Rimas sacras*, 1614), para terminar con la superación paródica de ambos (*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634).

La disociación entre un cancionero pagano y otro cristiano se produce en Quevedo de un modo significativamente extremo y en términos que tienen mucho menos que ver con la vida del autor que en el caso de Petrarca o en el recién citado de Lope de Vega, pues se da la paradoja de que el *Heráclito cristiano*, confesional y palinódico, precede en unos cuantos años a la composición del cancionero amoroso de raíz petrarquista.

La poesía amorosa de Quevedo abarca más de doscientos poemas (doscientos veinte, núms. 292-511 de la edición de José Manuel Blecua), casi todos ellos recogidos bajo el auspicio de la musa Erato en *El Parnaso español* (1648), y de la musa Euterpe en *Las tres Musas últimas castellanias* (1670).¹² Junto al influjo del petrarquismo, o mezclado con él, se percibe el eco de los elegíacos latinos, la pervivencia del amor cortés en los poetas cancioneriles del siglo xv y la doctrina neoplatónica de algunos tratados filográficos de la época. No faltan en ese conjunto las muestras de una elocución novedosísima, pero también se advierte un cierto arcaísmo, un notorio inmovilismo temático, un ocasional conformismo en la recreación de motivos muy conocidos o de una imaginería deslucida por el uso: los juegos de opuestos, la inaccesibilidad de la amada, la contumacia en el secreto,

¹² Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, t. 1, pp. 485-687.

el deseo de una muerte virtual, la contaminación del amor por la vista, la *descriptio puellae*... Quevedo parece desempolvar, sin la sorna de otras ocasiones, y con un cierto, o certísimo, tradicionalismo, una poesía al modo de poetas anteriores o ‘retrocedentes’ (por decirlo con un cultismo gongorino), que debe entenderse en el contexto de su interés por fray Luis de León, Francisco de la Torre o Francisco de Aldana, un interés que a su vez es consecuencia, precisamente, de su oposición a la poesía de Góngora.¹³

Dentro de la musa Erato de *El Parnaso*, forma sección independiente un conjunto de una cincuentena de composiciones que Quevedo concibió orgánicamente al modo del *Canzoniere* de Petrarca y en el que trató “con singularidad una pasión amorosa” (la frase es de González de Salas). Los problemas de esa sección empiezan en su mismo título, *Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante*: el sujeto de la oración no es el poeta (pues a él se refiere como el *amante*), ni el ‘libro’, como sería hermoso imaginar, sino la musa inspiradora, en este caso Erato, según una formulación del mismo González de Salas, primer editor de la poesía de Quevedo, común a otras secciones de *El Parnaso* (“Clío [...] canta poesías heroicas”, “Polimnia [...] canta poesías morales”, *e via dicendo*). El cancionero de Quevedo es, por tanto, un ‘libro’ sin título de autor, cosa que no debería preocuparnos demasiado ni a la luz de la historia, ni a la vista de las definiciones petrarquescas de los *Rerum vulgarium fragmenta* o *Rime sparse*. Pero el principal problema de *Canta sola a Lisi* (y la diferencia esencial con Petrarca) está en la dificultad de establecer con precisión el grado de conciencia y de voluntad del autor en la elaboración del cancionero.

Muerto Quevedo, el librero Pedro Coello se ocupó de recopilar “con todo género de negociación” el mayor número posible de poemas y costeó la primera edición conjunta: *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas* (Madrid, 1648). La edición estuvo al cuidado de José Antonio González de Salas, quien sólo alcanzó a publicar las seis primeras musas, pero a él se deben la revisión del conjunto y la asignación definitiva a una u otra “Musa”.¹⁴ El proyecto se completó con la aparición de *Las tres Musas últimas castellanas* (Madrid, 1670), al cuidado –no tan atento como el de González de Salas– de Pedro Aldrete, sobrino del poeta. A esos testimonios impresos hay que añadir varios centenares de manuscritos, más útiles para la poesía satírico-burlesca que para la amorosa, pues son muy pocos los códices que contienen textos de *Canta sola*

¹³ Desde otro punto de vista señala el arcaísmo del Quevedo amoroso Paul Julian Smith, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric of Francisco de Quevedo*. Un excelente y apretado juicio de los modelos, fuentes y contextos de esta sección de la obra quevedesca lo ofrecen Lia Schwartz e Ignacio Arellano en su edición citada, pp. XLIII-XLVII, y Mercedes Blanco, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, extrae con pormenor e inteligencia, a partir del análisis de unos pocos textos (no sólo del ciclo de Lisi), sus constantes retóricas, temáticas y simbólicas.

¹⁴ El estudio más reciente, con matices y novedades, de la disputada cuestión de las intervenciones de González de Salas es el de Rodrigo Cacho Casal, “González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 43, pp. 245-300.

a *Lisi*, colección de la que, a diferencia del *Heráclito cristiano*, no conservamos ningún testimonio manuscrito que atestigüe su cohesión. De manera que, como casi siempre, dependemos de la mediación, o mediatización, de las inferencias e injerencias de José Antonio González de Salas, que fue el primero en advertir y ponderar el parentesco de la sección segunda de la musa Erato (es decir, *Canta sola a Lisi*) con el cancionero de Petrarca:

Famosa es mucho la memoria, desde el segundo o tercero siglo antecedente, del ilustre y elegante poeta, entre los toscanos, Francisco Petrarca; y no menos aún también entre los latinos. Pero no creo que el esplendor que contrujo a su fama, de la celebración de su Laura tanto repetida, querrá ceder al que más le adorne entre sus muchos méritos. [...] Confieso, pues, ahora, que advirtiendo el discurso enamorado que se colige del contexto de esta sección, que yo reduje a la forma que hoy tiene, vine a persuadirme que mucho quiso nuestro poeta este su amor semejante al que habemos insinuado en Petrarca. El ocioso que con particularidad fuese confiriendo los sonetos aquí contenidos con los que en las rimas se leen del poeta toscano, grande paridad hallaría sin duda, que quiso don Francisco imitar en esta expresión de sus afectos. Señalando fue el curso de algunos años en sonetos diferentes, hasta que llegó al veinte y dos, frisando con el que seguía en tan pequeña disonancia. Después muere la causa de su dolor y amante se queda, prometiendo inmutable duración del carácter amoroso en su alma, por toda su inmortalidad. Mucho parentesco, en fin, habemos de dar en estas dos tan parecidas afecciones, como en la significación le tienen los conceptos con que ambos las manifestaron en sus poesías.¹⁵

En la frase menos extravagante de todo el prólogo, González de Salas confiesa abiertamente su papel en la organización de esta sección (“que yo reduje a la forma que hoy tiene”), de manera que quizá podemos asignar a Quevedo la intención de componer con una parte de sus poemas amorosos, es decir, con el conjunto de los textos dedicados a *Lisi*, un cancionero independiente al modo de Petrarca, pero nos resulta muy difícil imaginar cuál sería el grado de asentimiento del autor ante la disposición de su cancionero en *El Parnaso*. La ‘voluntad autorial’ nos resulta, en fin, mucho más inasequible que en el caso de los *Rerum vulgarium fragmenta*, y esa dificultad deriva en otras muchas que la crítica ha intentado resolver en más de medio siglo de investigaciones sobre *Canta sola a Lisi*.¹⁶

Pero *Canta sola a Lisi* presenta muchos aspectos problemáticos, empezando por el *corpus* textual: a los cincuenta y cinco poemas incluidos en *El Parnaso*

¹⁵ En Quevedo, *Obra poética*, ed. J. M. Bleca, t. 1, p. 117.

¹⁶ Véanse, entre otros, Carlo Consiglio, “El *Poema a Lisi* y su Petrarquismo”, *Mediterráneo*, 13-15 (1946), pp. 76-93; Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*; Roger Moore, *Towards a Chronology of Quevedo's Poetry*; Julian Olivares, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo. Estudio estético y existencial*; Gregorio Cabello, “Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (la serie de Amarilis en Medrano y la serie de *Lisi* en Quevedo)”, incluido en *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, pp. 13-37; D. Gareth Walters, ed., Francisco de Quevedo, *Poems to Lisi*, o los trabajos ya citados de Paul Julian Smith, Lia Schwartz e Ignacio Navarrete. El balance de conjunto más completo y el estudio, en mi opinión, más sensato es el de Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde “Canta sola a Lisi”*, al que remito para iluminar los ángulos que aquí quedarán inevitablemente oscuros.

(442-492 y 507-510), que son los que Pedro Coello y González de Salas llegaron a conocer, conviene añadir otros catorce sonetos con mención de Lisi recogidos en *Las Tres Musas* (493-506). La mera intercalación de estos sonetos entre el poema *in morte* (492) y el madrigal y los idilios que cierran la serie (507-510) arruina la tenue ilación narrativa del conjunto, pero la reordenación, que se ha intentado alguna vez siguiendo criterios ‘petrarquistas’, de los sesenta y nueve textos (setenta, si añadimos las extravagantes redondillas que conserva un manuscrito, núm. 511) es un ejercicio arriesgado que no conduce a conclusiones seguras.¹⁷ También es peligroso extraer demasiadas consecuencias biográficas del nombre de Lisi, ya fuese trasunto de alguna “Luisa” (así lo creyó González de Salas) o de alguna “Isabel” a las que se ha relacionado alguna vez con mujeres de carne y hueso del entorno de Quevedo, como Luisa de la Cerda o la mismísima Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV. En cuanto a la fecha de composición de los poemas, ninguno parece anterior, como he dicho, al *Heráclito cristiano*, y por evidencias de diversa especie sabemos que unos fueron escritos antes de 1627-1628 (los incluidos en el llamado *Cancionero Antequerano*) y otros (los autógrafos) hacia 1634, pero en todos estos casos las versiones de los impresos, que parecen las definitivas, muestran retoques posteriores. Posteriores y muy significativos, porque en algunos de los poemas manuscritos aparecen otros nombres de mujer (Belisa, en el 446; Lisa, que podría ser error, en el 487; Lisarda en el 507; Flori en el 508; Aminta en el 509; Elisa en el 509) o no aparece todavía el de Lisi (444-477); la presencia de Lisi (o Lísida) está, en cambio, asegurada en los cuatro sonetos autógrafos conservados en las guardas de un ejemplar del *Trattato dell’amore umano de Flaminio Nobili*:¹⁸ los números 471 (“Diez años de mi vida se ha llevado”), 483 (“Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo”), 484 (“Lisis, por duplicado ardiente Sirio”) y 499 (“Ya viste que acusaban los sembrados”): en este caso el nombre de Lisi, presente en el autógrafo, desaparece en la versión impresa de *Las tres Musas*). En cualquier caso, los poemas de *Canta sola a Lisi* fueron escritos y revisados durante un período de unos veinticinco años que podemos situar vagamente entre 1620 y 1645, aunque unos pocos textos podrían ser anteriores.¹⁹ Además hay que contar, por lo menos, con dos eventualidades, a causa de las cuales no podemos ir mucho más allá de la conjetura: la difícilmente demostrable simultaneidad de experiencia amorosa y creación literaria, y la posterior revisión de los textos hasta dar con la versión

¹⁷ Véase, en particular, la propuesta de D. Gareth Walters, “Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo”, *Criticón*, 27, pp. 55-70.

¹⁸ Véase James O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo*.

¹⁹ Véase, por ejemplo, Moore, *Towards a Chronology*, p. 19: “It would then read: sixth year (poem 461) circa 1629; tenth year (poem 471) circa 1633; and twenty-second year (poem 491) 1645. Quevedo would have known Lisi, then, from about 1623 to 1645”. Con otros argumentos puede pensarse en otras fechas (como hace, por ejemplo, Roig Miranda, *Les Sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, pp. 453-454, y véase de nuevo el balance de Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo*, pp. 27-28), pero hace bien Navarrete en advertir que “no hay correlación obvia entre la fecha de los poemas y su orden en la secuencia, y mucho menos razón alguna para creer que son autobiográficos” (*Los huérfanos de Petrarca*, p. 268).

definitiva, en algún caso mucho tiempo después de la composición original. Por ejemplo: el soneto “Diez años de mi vida se ha llevado” puede fecharse, como perteneciente al grupo de autógrafos, en 1634, y si añadimos la docena de años necesarios para llegar a los “veintidós años” de amor de otra composición de aniversario, el cálculo nos lleva a 1646, con Quevedo ya muerto.

Teniendo en cuenta todas estas limitaciones y al margen de otros detalles o hipótesis que debemos tomar *cum grano salis*, *Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante* presenta una estructura reconocible de cancionero petrarquista: el soneto inicial cumple, aunque parcialmente, la función de poema proemial: “¿Qué importa blasonar del albedrío...?” (442); hay tres poemas de aniversario situados en lugares estratégicos: “Si fuere que, después del postrer día” (461), “Diez años de mi vida se ha llevado” (471) y “Hoy cumple amor en mis ardientes venas” (491); un soneto *in morte* (“¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzoso...?”; 492) da paso a los epitafios y lamentaciones funerales, diferenciados también por la métrica, que cierran la colección (507-510). Pero es difícil ir mucho más allá. El primer poema, por ejemplo, está escrito desde el hoy de la “esclavitud” del amor, y en sus versos no comparecen ni el desengaño, ni la palinodia, ni el público, ni la función autorreferencial del ‘libro’, aunque algunos de estos elementos se encuentren desperdigados por la colección:

¿Qué importa blasonar del albedrío,
 alma, de eterna y libre, tan preciada,
 si va en prisión de un ceño, y, conquistada,
 padece en un cabello señorío?
 Nació monarca del imperio mío
 la mente, en noble libertad criada;
 hoy en esclavitud yace, amarrada
 al semblante severo de un desvío.
 Una risa, unos ojos, unas manos
 todo mi corazón y mis sentidos
 saquearon, hermosos y tiranos.
 Y no tienen consuelo mis gemidos;
 pues ni de su victoria están ufanos,
 ni de mi perdición compadecidos.

Especialmente petrarquescos son los sonetos que comienzan “Aquí, en las altas sierras de Segura” (447, con invocaciones a la naturaleza muy semejantes a las de los *Rerum vulgarium fragmenta*, ccviii y cccci), “En una vida de tan larga pena” (469, con ecos de *Rvf*^{xii}) y “Colora abril el campo que mancilla” (481, que por su cronografía y la imposible primavera del amante recuerda a *Rvf*^{ix} y cccx):

Sólo no hay primavera en mis entrañas,
 que habitadas de Amor arden infierno
 y bosque son de flechas y guadañas.²⁰

²⁰ En Quevedo, *Obra poética*, ed. J. M. Bleca, t. 1, p. 117; compárese con el último verso de *Canzoniere*, ix: “primavera per me pur non è mai” (o con todo el soneto *in morte* cccx).

En fin, muchos cancioneros de los siglos de oro pueden parecer cancioneros ficticios o facticios, no planeados o simplemente no culminados en vida por los autores, pero su evidente petrarquismo de raíz no es tanto una invención nuestra, una necesidad filológica, cuanto un deseo de los mismos contemporáneos de Garcilaso o de Quevedo, para quienes el modelo de Petrarca era ilustre y seguía vigente. Todavía en 1648, es decir, trescientos años después de la muerte de Laura y, con ella, a tres siglos de distancia de la primera configuración del *Canzoniere* en sus partes esenciales, se concebía como algo canónico. Eso explica que los diversos intentos de recuperación de la poesía española del Siglo de Oro hayan derivado en una vivificación indirecta o inconsciente del petrarquismo, para empezar en la Generación del '27: Luis Cernuda, por ejemplo, escribió una *Égloga* en la estrofa de trece versos de “Chiare, fresche e dolci acque” (*Rvf* CXXIII), aunque, como casi siempre, con la medicación de Garcilaso, y entre sus compañeros de generación hay varias obras que contienen una narración amorosa, quizá especialmente en el Salinas de *La voz a ti debida*, y en el García Lorca de los *Sonetos del amor oscuro*. Por otra parte, muy claro está también el petrarquismo de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández.²¹

En plena guerra civil, antes de que se declarase oficialmente la nueva “primavera del endecasílabo” con el formalismo escapista de la revista *Garcilaso*, Dionisio Ridruejo, vinculado al grupo de *Escorial*, escribió su primer libro de poesía, que era también un *Primer libro de amor* (publicado en la Barcelona vencida de 1939, “Año de la Victoria”). El mismo Ridruejo confiesa que “de los maestros del '27 había tomado especialmente la inclinación formal al libro temático, formalmente unitario, o serial” (destaca a Pedro Salinas por la narración amorosa de *La voz a ti debida*) y que a ellos se añadió la lectura de los clásicos del Siglo de Oro. La métrica ya da al libro, inevitablemente, un aire de cancionero quinientista: domina el soneto, abundan las liras y las octavas, y no faltan las canciones de estancias. Una de las secciones desvela el nombre poético de la amada, Áurea, con evidentes resonancias petrarquescas, y al testimonio de la historia de amor de juventud añadió el autor, “Treinta años después”, un bello colofón:

Ya queda lejos la melancolía
que usó la juventud con sus hogueras
levantando los bosques y poniendo
a Venus en la espuma.
Ya queda lejos y releo el canto
con silencio y piedad, sin destruirlo
como mira la rosa el jardinero
que ha visto su ceniza.
Amando aún y cuanto más sereno
y libre más amante. Y cuanto menos
necesitado más amante. Y siempre
más amante en la tierra.
Porque la aurora es el deber del hombre.

²¹ En este mismo volumen lo demuestra Mariapia Lamberti.

Lejos del desengaño petrarquesco, Ridruejo habla desde la contumacia del amante, como el gran poeta barroco Gabriel Bocángel, quien en el primer soneto de *La lira de las musas*, en el que “propone [...] discurrir en los afectos de amor”, se ofrece como ejemplo para que amen los demás:

Yo cantaré de amor tan dulcemente
el rato que me hurtare a sus dolores,
que el pecho que jamás sintió de amores
empiece a confesar que amores siente.

Para no pecar de un petrarquismo excesivo debemos evitar ver cancioneros por todas partes, pero es evidente que la narración ordenada o estructurada de una experiencia amorosa, trascendiendo la mera recolección de poemas afines, ha seguido dando frutos incluso tiempos muy recientes. Es lógico que un gran quevedista como Ignacio Arellano, que también escribe versos, haya publicado un libro bajo el signo o el influjo del cancionero petrarquista del autor del *Buscón* con el título de *Canto solo para Lisi*, y es hasta cierto punto normal que los más recientes defensores de la métrica clásica hayan ofrecido homenajes y recreaciones más o menos conscientes, como en los *Fragmentos de un discurso enamorado* de Francisco Castaño, o en muchas de las bellas páginas de Antonio Carvajal, lector sapientísimo y feliz renovador de los mejores hallazgos de la lírica barroca.²² Incluso la narración, en clave femenina, de un amor problemático y destinado al fracaso tiene su espacio en el librito *Usted*, de Almudena Guzmán.

Pero la medida de las posibilidades narrativas y estructurales del libro trabado de tradición petrarquista nos la pueden dar otros dos grandes poetas de hoy: Luis García Montero y Guillermo Carnero. García Montero, en *Completamente viernes*, traza una historia de amor que se inicia simbólicamente en lunes y con el nacimiento y termina con un poema a “La vejez”. Y uno de los últimos volúmenes que han seguido esa estela es posiblemente el *Verano inglés* de Guillermo Carnero, con un bello cierre retrospectivo, “Campos de Francia”:

Cuando me ocurre desandar el tiempo
y su corriente anega el laberinto
en que se descompone la memoria,
si brilla en su espesura ese rescoldo
que llaman felicidad los diccionarios,
veo abrirse sin peso una puerta de bronce
y un rayo de Sol débil se diluye
en el azul fingido de una cúpula,
una tarde de Agosto en que sonaba verde
en tibieza y aroma la campiña de Francia.

²² Aunque no puedan llamarse cancioneros en el sentido estricto que aquí aplicamos al término, algunas secciones de la recopilación *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)*, y varios de los títulos publicados después por Antonio Carvajal (*Testimonio de invierno* o *Miradas l agua*, por limitarnos a un par), representan las mejores muestras actuales de asunción y vivificación de la creación poética clásica en su sentido más pleno (es decir, de la forma y del espíritu).

La pulcritud de la ascensión del mármol,
 cálida y abombada como la faz de un niño;
 los haces de columnas y su vuelo
 en suavidad de ámbar y de oro,
 el órgano, turgente en su armonía
 tersa en silencios verticales.
 Nunca hizo tanto por mí ningún ser vivo.

“Nunca hizo tanto por mí ningún ser vivo”: salvando los siglos y sus distintas convenciones sociales, es lo mismo que nos dijo de mil modos, en el italiano galante del *Canzoniere* o en el latín angustiado del *Secretum*, el amante de Laura.

Consciente de la proximidad de su muerte, Quevedo escribió en Villanueva de los Infantes que “hay muchas cosas que, pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada, sino un vocablo y una figura”. La paradoja del petrarquismo, que ha estado muchas veces a punto de no ser nada más que eso, “un vocablo y una figura”, es que ha resistido todo tipo de derivas: el cancionero casto, monogámico y cristiano de Petrarca ha sido espejo, modelo, inspirador o referente de recopilaciones paganas, poligámicas, paródicas, incluso tal vez homoeróticas... El gran escritor italiano, siempre atento a su papel en la literatura occidental, no podía prever que un petrarquismo fiel y un petarquismo difidente y disidente acabarían reuniendo a creadores tan importantes y dispares como Quevedo, Shakespeare, Goethe o Leopardi (por no hablar del post-petrarquismo que algunos críticos advierten en Neruda o Montale). La simple mención de tales nombres basta para darnos una idea de la vitalidad de los *Rerum vulgarium fragmenta*.

Bibliografía

- ALONSO, Álvaro, *La poesía italianista*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.
- ARELLANO, Ignacio, *Canto solo para Lisi*. Barcelona, DVD, 1997.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- BLANCO, Mercedes, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*. Madrid, Arco-Libros, 1998.
- BORGES, Jorge Luis, “Quevedo”, *Otras inquisiciones, Obras completas*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, t. 2, pp. 254-259.
- CABELLO, Gregorio, *Barroco y cancionero. El Desengaño de amor en rimas de Pedro Soto de Rojas*. Málaga, Universidad de Almería y Universidad de Málaga, 2004.
- CABELLO, Gregorio, “Sobre la configuración del cancionero petarquista en el Siglo de Oro (La serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)”, *Ensayos sobre tradición clásica y petarquismo en el Siglo de Oro*, Universidad, Almería, 1995, pp. 13-37.
- CACHO CASAL, Rodrigo, “González de Salas editor de Quevedo: “*El Parnaso español* (1648)”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 43, 2001, pp. 245-300.

- CARNERO, Guillermo, *Verano inglés*. Barcelona, Tusquets, 1998.
- CARVAJAL, Antonio, *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)*. Madrid, Hiperión, 1983.
- CASTAÑO, Francisco, *Fragmentos de un discurso enamorado*. Madrid, Hiperión, 1990.
- CONSIGLIO, Carlo, "El Poema a Lisi y su Petrarquismo", *Mediterráneo*, 13-15, 1946, pp. 76-93.
- CROSBY, James O., *En torno a la poesía de Quevedo*. Madrid, Castalia, 1967.
- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid, Anejos de la *Revista de Filología Española*, 1960.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DI GIROLAMO, Costanzo, en Ausiàs March, *Páginas del Cancionero*, trad. José María Micó. Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 48-59.
- DILLA, Xavier, *En passats escrits. Una lectura de la poesia d'Ausiàs March*. Barcelona, Empúries, 2000.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde "Canta sola a Lisi"*. Madrid, Gredos, 1999.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Completamente viernes*. Tusquets, Barcelona, 1998.
- GUZMÁN, Almudena, *Usted*. Madrid, Hiperión, 1987.
- GORNI, Guglielmo, "Le forme primarie del testo poetico", en *Letteratura italiana. Le forme del testo*, dir. Alberto Asor Rosa, I: *Teoría e Poesía*. Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, trad. Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- LOPE DE VEGA, *Rimas*, ed. Felipe Pedraza. Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- MANERO SOROLLA, Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1986.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- MIRANDA, Roig, *Les Sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*. Presses Universitaires de Nancy, 1989.
- MOORE, Roger, *Towards a Chronology of Quevedo's Poetry*. Fredericton, York Press, 1977.
- NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid, Gredos, 1997.
- OLIVARES, Julian, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo. Estudio estético y existencial*. Madrid, Siglo XI, 1995.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata. Milano, Mondadori, 1996.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*. Madrid, Cátedra, 1984-1987.
- QUEVEDO, Francisco de, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, eds. Lia Schwartz e Ignacio Arellano. Barcelona, Crítica, 1998.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poems to Lisi*, ed. D. Gareth Walters. University of Exeter, 1988.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1969.
- QUONDAM, Amedeo, *Petrarca, l'italiano dimenticato*. Milano, Rizzoli, 2004.

- SANTAGATA, Marco, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*. Liviana, Padova, 1979.
- SMITH, Paul Julian, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric of Francisco de Quevedo*. London, The Modern Humanities Research Association, 1987.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Desengaño de amor en rimas*, introd. Aurora Egido. Madrid, Real Academia Española/Caja de Ahorros de Ronda, 1992 (Edición facsímil).
- WALTERS, D. Gareth, "Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo", *Crítico*n, 27 (1984), pp. 55-70.

Petrarquismo en el Virreinato del Perú

ALICIA DE COLOMBÍ-MOUNGUIÓ
University at Albany – State University of New York

Tal vez en un huerto de naranjos de La Paz, que su dueño comparaba con los homéricos jardines de Esqueria, o acaso en la misteriosa Academia Antártica o en los círculos universitarios de Lima, hacia fines del siglo XVI y en los primeros años del XVII, hubo en el Virreinato del Perú caballeros y probablemente damas que hablaban el italiano en sociedad, y hasta se discutía la forma debida de pronunciarlo. Tal el testimonio de Diego Dávalos y Figueroa en su *Miscelánea Austral* de 1602,¹ quien con respecto a la lengua toscana nos dice que “algunos que la professan quieren que se hable como la española, en lo que no creo aciertan, aunque alegan ser assí más fácil de hablar [noten el italianismo] y que se dexa mejor de entender. Otros dicen que a de ser como los mesmos toscanos la hablan, pues siendo assí [hablada a la española] ni es lengua toscana ni española, sino confusión, y éstos me parece que dicen mejor”.² Testimonio de indudable importancia para entender una sociedad de gente culta, en la cual el afán cosmopolita era tal que la lengua de Petrarca se hablaba y hasta se discutía la propiedad de su uso.

Sentía Dávalos una pasión desbordante por la lengua italiana y por sus poetas:

en lo que toca a componer versos los que fueron toscanos (demás de ser tan doctos) tuvieron grande ayuda para señalarse en la comodidad de su lengua que es de gran ventaja a la nuestra, assí por ser más copiosa y compendiosa, como por aver en ella grandes licencias para acortar y alargar verbos, y aun nombres sin que sea necessario valerse de la [licencia] poética, de la que también se aprovechan más que nosotros. [...] Más natural es a los italianos la poesía que a nosotros, especialmente la de versos endecasílabos.

Obviamente el ecijano Dávalos disienta en todo en lo que respecta al italiano con el sevillano Herrera, para quien el toscano sufre de exceso de blandura y libertad, y carece del casto vigor que admira en el español.³ Sin embargo el fervor italianista no podía ser una preferencia idiosincrática del encomendero de la Paz, si la lengua se hablaba en círculos sociales del Virreinato. Y no sólo se hablaba, también se escribía en la lengua de Petrarca: “y en lo que yo puedo testificar es que con no ser mía natural, ni yo el más diestro en ella, compongo con facilidad

¹ Todas las citas de Dávalos en este trabajo están tomadas de esta edición antigua.

² Coloquio XIII, 51r. He usado una reproducción fotográfica del ejemplar que se halla en la British Library. Se entienden tomadas de este texto las otras citas.

³ *Garcilaso de la Vega en sus comentaristas*, ed. Antonio Gallego Morell, p. 288.

versos italianos, de manera que los toscanos los juzgan por de autor en la toscana nascido” (xii, 49 v.). En efecto, Dávalos escribió algunos poemas en italiano, y varios combinando italiano y español, práctica que condenaba Fernando de Herrera, pero que codificaba Antonio da Tempo, muy admirado por Dávalos, y que repetía e ilustraba Rengifo, amén de los ejemplos supremos de Petrarca (que había insertado una cita en provenzal en la Canción LXX) y Garcilaso que había terminado su soneto xxii con un verso de Petrarca.⁴ Aun antes que el ecijano, en el Virreinato del Perú se habían escrito versos plurilingües: el dominico Fray Miguel de Montalvo, en los poemas preliminares de la traducción de Garcés, ofrece un soneto trilingüe, que se abre con el siguiente cuarteto:

Henrice gloria gentis Lusitanae
 a cui le muse cosi amato hanno
 que puedes compararte al Mantuano,
 ille Latine loquens & tu Hispane. (ixr)

A lo que responde Garcés agregando el portugués a las tres lenguas del encomio de Montalvo:

Ninhum mortal ja canse nem se engane
 en procurar el Pindo tan lexano
 poi ch'in voi sacro Mont'albo soprano
 tripudiant Latiae & Thuscae & musae Hispanae.

Nada de ello monta a más que simples alardes eruditos, de que en su momento hizo gala el mismísimo Góngora. Síntomas tal vez de pretensiones humanistas, de exhibirse poeta docto justamente por petrarquista. Fue a través de Petrarca que se introduce en Europa la poética de la *imitatio*, la genuina poética del humanismo, y fueron Boscán y Garcilaso que la trajeron a la lengua del Imperio, encarnándola en la propia poesía, siempre en creadora confrontación con el modelo ejemplar. El *Canzoniere* de Petrarca les abrió canónica ruta. Ejemplar en tantos sentidos, en éste fue seminal: en poesía paradigmática Petrarca introdujo en lengua vernácula la poética de la culta *imitatio*, y a su zaga innúmeras plumas por toda Europa y pronto por toda la América española petrarquizaron, es decir, poetizaron desde la docta poética humanista.

Petrarca había llegado a Sudamérica hacia fines del xvi, y del mejor modo posible, en su *Canzoniere*. Lo había traducido al español un hombre que no era ni caballero ni español, sino portugués y minero. Con él se inició la tradición petrarquista del Perú, con la primera traducción latinoamericana del seminal *Canzoniere*. Sus versos son a menudo imperfectos, a veces mediocres, y en ocasiones felizmente torneados, de los cuales Garcés mismo había dicho que no debemos “en quanto a la dulçura o aspereza / de la rima, no os deys por ello nada / que

⁴*Ibid.*, p. 346; Antonio da Tempo, *Delle Rime Volgari. Trattato di Antonio da Tempo, Giudice Padovano*, p. 174.

muchas veces se halla gran riqueza / debajo de una capa remendada” (xiv). ¿Cómo no admirar los esfuerzos de este empeñoso minero, que confiesa escribir sus traducciones robando horas de sus muchos viajes, sus labores metalúrgicas, y sus varios negocios?

Para mejor calibrar los logros de Garcés consideremos una de sus traducciones con otra de Dávalos y Figueroa. El soneto cxxxiv, uno de los más fértiles, si no de los mejores, del *Canzoniere*, “Pace non trovo, et non o da far guerra” nos llega así en la versión de Garcés y en la de Dávalos

Garcés:

No hallo paz, no haviendo do hazer guerra,
espero y temo y ardo, andando elado,
buelo hasta el cielo, y quédome en la tierra,
y todo el mundo en vano he abarcado.

Prendiome quien no me abre ni me cierra,
ni me quiere, ni menos me ha dexado
Amor no me aprisiona ni deshierra,
ni me ha con vida, o muerte despenado.

Sin ojos veo, y mudo voy gritando,
la muerte busco y búscole guarida,
amo otri, a mi aborresco de hora en hora.

Mí pasto es de dolor, río llorando,
yualmente me pena muerte y vida,
en tal estado soy por vos, señora.

Dávalos:

Busco la paz y no e de mover guerra,
temiendo espero, ardiendo vivo elado,
de mi flaqueza el mundo está abarcado,
bolando subo al cielo y quedo en tierra.

Estoy preso de quien abriendo cierra,
pues me despide y me detiene atado,
ni quiere verme vivo ni enterrado;
el Amor ni me liga ni deshierra.

Miro sin ojos, sin hablar lamento,
procuro perescer y es trance fuerte,
yo me aborrezco, el alma a todos doy;

vivo con mi dolor, lloro contento,
yualmente me aplazen vida y muerte:
por vos, Señora, en tal estado estoy.

La fluidez de los versos del ecijano es obvia, aún teniendo en cuenta los dos agudos, que Dávalos no hubiese considerado defecto, pues los habían usado tanto Boscán como Hurtado de Mendoza, y el ya paradigmático Garcilaso de la Vega.⁵ La traducción de Garcés adolece de varios versos desafortunados, desde el primero (“No hallo paz, no haviendo do hazer guerra”), el que abre el segundo cuarteto, “Prendiome quien no me abre ni me cierra”, cuya flaqueza resulta evidente cotejándolo con el del ecijano, “Estoy preso de quien abriendo cierra”, y finalmente el último del primer terceto, “amo otri, a mi aborresco de hora en hora”, de triste ritmo e infeliz sintaxis.

Larga fue la fortuna de los oximorones petrarquistas, que en España ilustraron entre otros Lope y Quevedo, y que en el Perú, bien mediado el siglo xvii, inspiraron a Juan del Valle y Caviedes el garbo de este soneto:

Triaca que a mi vida le da muerte,
veneno que a mi muerte le da vida,
¿cómo me animas si eres mi homicida?

⁵ Ver Francisco Rico, “El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Humanismo)”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, pp. 525-551, y mi *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*, pp. 131-133.

¿cómo de mi desgracia haces mi suerte?
 Si de quererte vivo y muero de quererte,
 mi defensa a ser vienes y mi herida,
 márame de una vez, o agradecida
 permite el que consiga merecerte.
 Ya sé que indigno soy de tus favores,
 más nada, dueño hermoso, me debiera
 si incitaran mis prendas tus amores,
 pues no fuera merced si deuda fuera,
 porque aquél que no ama hace mayores
 las finezas que nunca hacer quisiera.

Vayamos ahora a otro poema de evidente subtexto, en este logro de Dávalos con el soneto CCXIII de Petrarca:

Petrarca:

Gratie ch'a pochi il Ciel largo destina:
 rara virtù, non già d'umana gente,
 sotto biondi capei, canuta mente,
 e 'n humil donna alta beltà divina;
 leggiadria singulare e pellegrina
 e 'l cantar che ne l'anima si sente,
 l'andar celeste, e 'l vago spirito ardente,
 ch'ogni dur rompe e ogni altezza inchina;
 et que' belli occhi che i cor' fanno smalti,
 possenti a rischiarar abisso et notti,
 et tòrre l'alme a' corpi, et darle altrui;
 col dir pien di intellecti dolci et alti,
 coi sospiri soave-mente rotti:
 da questi magi transformato fui.

Dávalos:

Gracias que el Cielo sola en vos destina
 rara virtud, no dada a algún viviente,
 en dorados cabellos cana mente,
 y en sombra de muger beldad divina.
 Dulçura singular y peregrina
 de una voz que en el ánima se siente,
 valor excelso, espíritu excelente,
 que al duro vence y al altivo inclina.
 Ojos que el alma y corazón absortan,
 poderosos en dar luz al infierno,
 la muerte al bivo, vida al sepultado;
 palabras que los ánimos confortan
 por quien el fin amor queda más tierno:
 con este encanto yo fui transformado.

Alguna vez dice Dávalos que un poema suyo es “traducción o imitación”, y tal es el caso con éste. Cada variación suya es justa, tanto conceptual como estilísticamente. El *humil donna*, traducido en ‘humilde’ hubiese rebajado a la dama en el pensar del poeta, para quien la humildad era cosa baja, como declara en otro poema: “la torpe humildad, triste, enojosa” (VII, 28v). Aun hoy en español, salvo en contextos religiosos, una persona humilde tiene connotaciones socio-económicas muy lejanas de la excelsitud moral de la loa de Petrarca. Dávalos resuelve el dilema con sugerente elegancia: “y en sombra de muger beldad divina”. *Leggiadria* no tiene en castellano traducción precisa, y dudo la tenga en otros idiomas. Dávalos la vuelve “dulçura” y la ata a la voz de la amada. Lo acertado de su interpretación puede entenderse sólo con citar la fuente que la crítica suele dar a este verso del *Canzoniere*, otro de Dante que dice claramente lo que Dávalos supo adivinar: “Che la dolcezza ancor dentro mi sona” (Purg., II, 114).

“Esmaltar” desde Garcilaso significa en español muy otra cosa que en italiano, de modo que “absortan”, no traduce, pero sí reinterpreta con altura el efecto de esos ojos extraordinarios que iluminan el mismo infierno, resolviendo con vigor inespe-

rado la dualidad que le ofrecía el original (*abisso e notti*), y cerrando el terceto con afortunada y muy petrarquista bimembración antitética: “la muerte al bivo, vida al sepultado,” mucho más efectiva que el verso correspondiente de su modelo. En el último terceto su alusión al *fin’ amor* suena ligeramente arcaizante, pero está lejos de ser prosaica. Los suspiros rotos de la dama, así como su espíritu ardiente, serían impensables en el ecijano, cuyas señoras son más duras que mármol, más heladas que nieve. Finalmente el soneto termina con un reflejo feliz del verso de Petrarca, “da questi magi transformato fui”, en otra feliz reinterpretación: “con este encanto yo fui transformado”. Este verso es interesante en más de un sentido, negativamente por los dos acentos contiguos del “yo fui”, y más positivamente porque este encanto acaso sea delator. El último verso se lee en la traducción de Garcés: “son los encantos que me han transformado”, lo que me hace sospechar que Dávalos conocía el libro del lusitano, aunque jamás lo menta. Es interesante notar que Garcés evita las dos alusiones al intelecto de la dama, y así rinde “sotto biondi capei, canuta mente” como “gran reposo en cabello refulgente”, y “col dir pien di inteletti dolci et alti” como “con el suave hablar”. Por lo demás su traducción es uno de sus felices logros.

Tenía Garcés una auténtica pasión humanista. Había también traducido durante su estadía en el Virreinato un tratado de Francesco Patrizi, *De regnum*, y la épica de su patria, *Los Luisiadas* del gran Camoens. Todas ellas, así como la del *Canzoniere*, se publicaron en España en 1591. Al finalizar con las traducciones Garcés agrega una imitación suya de la famosa Canción de Petrarca, “Italia mia, benché ’l parlar sia indarno”, donde el italiano lamenta las guerras con mercenarios extranjeros que habían herido mortalmente a la amada Italia. A Garcés no le interesa la guerra, poque hacia entonces el Perú estaba ya pacificado, pero sí la pobreza y el hambre, causadas por la devaluación de la moneda:

y en fin ello ha parado
 en desterrar de aquí la plata pura,
 y agora una mixtura
 quieren que tome el pobre jornalero,
 qu’ es plomo, estaño y cobre sin estima,
 mirad si hay porque gima.

Imitación originalísima, donde ha de reconocerse el primer poema de protesta social del Virreinato del Perú. A través de un Petrarca transformado, Garcés denuncia la injusticia:

y quitan la comida al pobre triste,
 y al otro lo que viste.
 qu’ en derredor de aqueste valle suena
 con tanta confusión, horror y espanto,
 que si no es sin sentido,
 no ay tigre que no sienta en verlo pena,
 que en una casa llena
 de niños, si el pan falta, es gran tormento,
 y mucho más si han sido regalados:

ay pobres desdichados
los hijos deste valle (167r)

Y de seguido con precisa efectividad poética, Garcés cambia el célebre grito de Petrarca: “pace, pace, pace” por “pan, pan, pan”, pues es “la falta más urgente”. En esta canción se da la primera imitación petrarquista de Sudamérica junto con el primer ejemplo de genuina protesta social en el Virreinato del Perú.

Petrarca y Garcilaso de la Vega fueron los paradigmas de la poética humanista en todo el mundo hispánico. A menudo será Petrarca a través de Garcilaso. En tal conjunción paradigmática cobra carne una elegía de la *Miscelánea Austral* de Diego Dávalos y Figueroa (1602) a la muerte de Doña María Manrique.⁶ Comienza Dávalos con larga apóstrofe, profundamente garcilasiana:

Ninfas del hondo mar y claras Fuentes,
y vos las moradoras del Parnaso
que siempre en la Castalia estáis presentes,
y las que el sacro humor que abrió Pegaso
bebísteis y nos das de su dulçura
según el griego, el Tityro y el Lasso.
[...]
silvestres driadas, faunos que pasando
la grata vida estáis en selva amena,
conversación humana despreciando. (xxv, 107v-108r)

Según el Lasso, en efecto, en la Elegía I con sus

Sátiros, ninfas, faunos, cuya vida
sin enojos se pasa, moradores
de la parte repuesta y escondida. (vv. 169-171)

y la Filomena de la Primera Égloga y sus musas (vv. 231, 236). Todos encuentran su eco en el planto del perulero. Pronto las criaturas de Garcilaso nos llevan hacia el vate de Valclusa:

Llorar la tierra, el ayre y mar devría
Pianger l'aer et la terra e 'l mar devrebbe (cccxxxviii)

Luego llega un terceto modélico de esta densa trama intertextual, con su arranque garcilasiano, y su resolución en el *Trionfo della Castità*, “penser canuti in giovenile etate”:

En ella se hallavan puramente
intentos canos en edad florida

Pronto Dávalos regresa a Garcilaso:

⁶ Para un análisis más completo de este poema ver mi *Petrarquismo peruano*, pp. 206-211.

Mas ¿dó fue tal fiereza permitida?
 respóndeme, Lucina, falsa diosa,
 justamente por falsa conocida.

Ahora la elegía de Dávalos se impregna de uno de los modelos más célebres del planto español: el lamento de Nemoroso en la Primera Égloga, cuya Elisa también había muerto en “aquel duro trance de Lucina” (v. 371). Garcilaso se alza a la visión de la amada que, inmortal, camina ya por la eternidad (395-397). Y así lo hace Dávalos (108v). De ahí Garcilaso lo conduce nuevamente a Petrarca, para que cierre su poema casi con las palabras mismas de uno de los más altos momentos elegíacos de la poesía europea, el retrato de Laura muerta en el *Trionfo della Morte*:

La muerte en ella pareció hermosa
 morte bella para nel suo bel viso. (TM, 172)

Y tras esta conmovedora evocación que transfigura no sólo a la muerta sino a la muerte misma, Dávalos la vuelve hacia la “dulce región de la alegría” de la Elegía I de Garcilaso, y sobre todo, la que ya es nueva Laura y nueva Elisa puede ver la mudanza del mundo “estando queda”, como en la Primera Égloga, “libre de penas, mal y de accidente”. Yuxtapuestos y apretados los magnos textos elegíacos de sus subtextos van formando nuevo coro en el poema: voces aunadas en un intento de suprimir el abismo histórico que escinde a Petrarca de Garcilaso y a ambos del trasterrado encomendero de La Paz. Dávalos ha logrado esta unión de alteridades que homogeiniza en un milagro de sincronía, en un sueño de eternidad. Todo en estos versos lleva hacia lo atemporal, ya desde la repetida apóstrofe a las ninfas, dríadas, musas y faunos con que abriera el poema.

El petrarquismo del siglo XVI, desde la autoridad del Cardenal Bembo, sistematizó estructuras estilísticas del *Canzoniere*,⁷ volviéndolas constantes en la organización del discurso poético. Así Dámaso Alonso notó la tendencia de Petrarca a repartir el discurso en dualidades y pluralidades, de donde resulta armónico y grave equilibrio en la andadura de versos como los siguientes: “fra le vane speranze e 'l van dolore”; “I' benedico il loco, e 'l tempo e l'ora”.

Desde el petrarquismo del Cinquecento la pluralidad se hace un modo casi automático de organizar el discurso, cuya sintaxis se escinde en una configuración esencialmente rítmica. Así ocurre con el estupendo “Discurso en loor de la poesía,” de la Anónima peruana, con su marcada preferencia por la organización bimembre:

Tú celebras *los hechos, las proezas*
 de aquellos que por *armas y ventura*
 alcanzaron *honores y riquezas*. (112-114)

Que poema tan *grave y sonoro*,
Barac el fuerte y Débora cantaran,
 por ver su pueblo, *libre y victorioso*. (169-171)

⁷ Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión poética española. Prosa, Poesía y Teatro*.

La sintaxis y la poética de la Anónima es de lleno petrarquista. Sugiere Antonio Cornejo Polar que “esta prioridad por la organización bimembre tal vez signifique un espíritu armónico, enamorado de la simetría”.⁸ Todo puede ser, pero de sacar conclusiones psicológicas basándonos en el uso de las dualidades resultaría que por tres siglos Europa conoció las almas más armoniosas que pedir se pueda. Lo que la preferencia por la organización bimembre sin duda significa es que la autora escribía dentro de un sistema, desde cuya perspectiva lingüística “un día alegre debe ser como mínimo *chiaro e felice*, algo gozoso era *diletto e gioco*, y un dolor ciertamente *acerbo e rio*”.⁹

Por tanto la marcada tendencia a las dualidades, pluralidades y bimembraciones en un poeta de esta época no nos dice nada de su espíritu, de lo que sí nos habla es del rigor de un paradigma estilístico que penetró hasta la médula misma de una comunidad, transformándose en el medio de comunicación poético por excelencia. Dentro del juego en sociedad nadie que se respetara podía dejar de escribir algún soneto. Así en los preliminares del libro de Garcés lo hace el descubridor Pedro Sarmiento de Gamboa:

Goze el siglo *futuro* y el *presente*
[...]
dure por larga edad *dulce* y *amena*.

Cinco años después el criollo Pedro de Oña, buen amigo de Dávalos, escribe en su *Arauco Domado*:

ya toda Lima es *tráfago* y *bullicio*,
rumor confuso y *áspero ejercicio* (Canto 1)

Y he aquí el retrato de la bella Fresia, aprestándose a retozar con su Caupolicán:

Es el cabello *liso* y *ondeado*;
su *frente*, *cuello* y *mano* son de nieve;
su boca de rubí, *graciosa* y *breve*;
la vista garza, el pecho relevado,
de torno el brazo, el vientre jaspeado.¹⁰

Por su parte otro eximio poeta, el dominico Diego de Hojeda, aunque menos abundante en pluralidades que Oña, escribe el primer verso de su espléndida *Cristiada*, de 1611: “Canto al Hijo de Dios, humano y muerto”, y de allí en adelante aparecen bimembres: “rico de amor y pobre de consuelo” (v. 75), así como dualidades: “y ardiendo en aquel santo y limpio cielo” (v. 77), y ambas combinadas:

Una grande tristeza, un dolor fuerte,
de asombro lleno y de pavor cercado

⁸ Para el discurso ver Antonio Cornejo Polar, p. 144; y ahora en la edición mejorada a cargo de José Antonio Mazzotti, *Obras completas de Antonio Cornejo Polar*.

⁹ *Poesía italiana del Cinquecento*, ed. Giulio Ferroni, p. 391. La traducción es mía.

¹⁰ *Arauco domado*, ed. José Toribio Medina.

a todos los discípulos rodea,
medrosos de traición tan grave y fea.

Una década más tarde una monja, excelente y finísima poeta, la Amarilis de la “Epístola de Belardo” (Lope de Vega), aparecida en la *Filomena* del Fénix en 1621, se declara entre una pluralidad y una bimetración: “Quiero, pues, comenzar a darte cuenta / de mis *padres y patria y de mi estado* / porque sepas *quien te ama y quien te escribe*” (vv. 127-129). Aun más avanzado el siglo, cuando las futuras Provincias del Plata aún pertenecían al Virreinato del Perú, en la ciudad de Córdoba del Tucumán, Luis José de Tejada y Guzmán, que blandió la espada y en su madurez vistió el hábito dominico, en algún momento de su vida ajetreada escribe un bello soneto a Santa Rosa de Lima, donde luce la joya de este endecasílabo: “crepúsculo de olor, rayo de rosa”.¹¹

No sólo la poesía amorosa y la devota abundó en las peculiaridades sintácticas petrarquistas. Imprevistamente la poesía satírica de Valle y Caviedes (1625-1698?) se regocija en multitud de dualidades, pluralidades y bimetraciones:

Para ser caballero de accidentes
te has de vestir en voces y medida,
sacando el pecho, derecha la estatura,
hablando de hidalguías y parientes
[...]
el punto, el garbo, la razón de estado,
etiquetas, usía, obligaciones,
continencias, vucencias, mi criado,
mis méritos, mis tardas intenciones.

Aquí confrontamos una de las características esenciales de este estilo hegemónico que cundió por toda Europa, para venir a triunfar en la Sudamérica virreinal.

Pasada la primera generación del petrarquismo castellano, comienza a darse un desarrollo peculiar dentro del sistema de pluralidades petrarquistas: la correlación. Fueron las mismas pluralidades que llevaron al surgir de la correlación. El tipo que Dámaso Alonso ha llamado diseminativo-recolectivo, tan fértil en las letras hispánicas, parece haber sido favorecido en la ciudad de La Paz. Su regidor, el encomendero Juan de Salcedo Villandrando, escribe para los preliminares de la *Miscelánea Austral*, un soneto donde hace gala de su pericia en el sistema diseminativo-recolectivo cuando en el último terceto enumera los temas de la primera mitad del mismo: “harán eterno al mundo su renombre / Amor, Ciencia, Verdad, Genio, Belleza / Celos, Música, Amante, Virtud, Dama.”

Su vecino paceño, el encomendero Dávalos y Figueroa, escribe por su parte un soneto, ejemplar en todo sentido por su absoluto petrarquismo:

Hermosa cumbre, cuyas hebras de oro
embidia el padre de la luz ardiente;

¹¹ Antonio R. de la Campa y Raquel Chang Rodríguez, eds., *Poesía hispanoamericana colonial. Antología*, p. 207. Santa Rosa fue beatificada en 1668 y canonizada en 1671.

sereno cielo que es la bella frente
do vive de belleza un gran tesoro
Ojos o estrellas a quien siempre adoro
que soys luzeros del tranquilo oriente;
boca y maxillas de rubí excelente
donde la nieve esmalta con decoro.
Summo valor y angélico semblante,
discreción que penetra cielo y tierra,
conosce del incendio de mi pecho;
cabellos, boca y frente rutilante,
ojos, maxillas sin eclipse o velo:
por vos perezco en lágrimas deshecho.

El poema es arquetípico por sus dualidades, por su sistema correlativo y por la acumulación de tópicos petrarquistas. Es inútil buscar un modelo específico en casos como éste, construido con los cantos ya tan rodados de una lengua poética comunitaria. Basta abrir cualquier antología al uso, publicadas y republicadas en ediciones cada vez más numerosas, acumulando de a dos por página cada vez más sonetos, que repiten incesantemente conceptos semejantes, imágenes y sentimientos similares en ritmos repetidos. Tanto en su lenguaje, en la organización del discurso, como en sus *concetti*, el petrarquismo es el sistema de la repetición por excelencia. Y lo es, no porque sus poetas carecían de genio o estaban huérfanos de ideas, sino porque se medían en la pauta atemporal del ideal eterno, en el cual todo poeta había de espejarse. Y el espejo tenía que devolver la imagen no opacada con extrañas excrescencias, sino lo más nítida posible. Por eso estos poemas, al reflejar en variantes mínimas el ideal perpetuo, son lo que querían y debían ser, reflejos y reflejos de reflejos.

Este soneto enumera las bellezas de la dama. Hermosura definida canónicamente por Petrarca, exigía la yuxtaposición de las consabidas metáforas suntuarias: cabellos de oro, ojos como estrellas, labios y mejillas de rubí, todo en desbordantes y reiterados tesoros. La amada de Dávalos es cumplido reflejo del ideal eterno del petrarquismo. También lo es el amante que parece de continuo “en lágrimas deshecho.” Ambas son series canónicas de tópicos reiterados hasta el anonimato, entramados de lugares comunes, y comunes justamente porque fueron aceptados por una comunidad, y no en el despectivo sentido con que a veces suele categorizarse lo que desde el romanticismo parece mera penuria o esterilidad poética. El lugar común de cualquier época lo llegó a ser no por pobre, sino por la misma opulencia de su riqueza. Para que una frase, un giro, un concepto llegue a lugar común tuvo que ser admirado por muchos, aceptado por más, y finalmente usado y reconocido automáticamente por todos. Lo sabían los retóricos antiguos que hacían inventarios, colecciones de *loci communes*, porque eran almacenes de argumentos, *argumentorum sedes*, al decir de Quintiliano (*Institutiones oratoriae*, v, 10, 20). Tal fueron los lugares comunes del petrarquismo, los ladrillos de la lengua poética de una sociedad de lectores, el idioma que obtuvo su consenso, propiedad de todos, y así pertenencia de nadie en particular. En ellos radica la fuerza y la inercia de una lengua poética comunitaria y hegemónica.

Luis de Ribera, poeta de excepción en las letras virreinales, publica en 1612 sus *Sagradas poesías*, la inmensa mayoría de las cuales tienen subtexto bíblico y temática muy ajena a la petrarquista, tal como la siguiente joya poética:¹²

*Qué suavísimo beso, qué colores
de púrpura en tus labios parecieron,
o, rutilante Esposa! y ¿qué sintieron
de fragancia de ungüentos y de olores.
El Esposo, espirando amor y flores
coronó tus maxillas, y hirieron
a ti sus castos ojos, que pudieron
herirte con dulçura y resplandores.
Imprimiste en la frente el sacro nombre,
y en su licor precioso derramado,
bañaste hebras de oro, pura Aurora,
así pudo Dios obrar para ser onbre,
y con eterno abrazo confirmado
moró en tu vientre, y en las almas mora.*

Ribera va enhebrando versículos sueltos del Cantar de los Cantares para sugerirnos en sagrado e intenso erotismo los fervientes amores del divino enamorado. En su beso contempla el primer verso del Cantar, “osculator me osculo oris sui”, e imagina enrojecerse los labios de la amada. Llevado por la sugerencia del segundo versículo —“fragantia unguentis optimis oleum effusum nomen tuum” (fragancia de óptimos ungüentos, aromático aceite derramado es el nombre tuyo)— el poeta pregunta por esos inefables perfumes. ¿Qué momento simboliza el lirismo de estos versos? El final del poema lo declara: es el instante cuando el Verbo se encarna en el vientre virginal: “moró en tu vientre, y en las almas mora.” Esta es la Virgen de la Anunciación a la luz del Cantar de los Cantares, en la visión inspirada de un gran poeta, acuñada en varias dualidades petrarquistas, una sugerencia de bimetración de bimetración en el verso inicial y el perfecto bímembre que cierra el poema. Así la rutilante amada, su frente sellada con el nombre del Amado, que la unge en la inminencia misma de la encarnación, sintió el perfume del nombre de Dios. La doncella nazarena se vislumbra en petrarquista esbozo, con sus floridas mejillas y “hebras de oro”, los sueltos cabellos dorados que Laura nos heredó en tantas esplendentes cabelleras literarias. Tal en suma, la Encarnación del Verbo en sintaxis petrarquista.

Los subtextos varían, y así los poetas peruanos imitarán a Serafino Aquilano, a Bembo, a Tansillo, a Vittoria Colonna, a Ariosto, y a tantísimos autores de las antologías de Giolito, a Boscán y, claro está, a Garcilaso. La lista sería casi interminable, pero baste decir que junto al toledano el paradigma imprescindible es siempre el vate de Valclusa. Los clásicos latinos nos llegan ya desde Boscán y Garcilaso en la misma poética humanista, la de la *imitatio*, que fue a mi juicio la herencia esencial de Francesco Petrarca. Recordemos por ejemplo una metáfora que había usado Lucrecio, y que Horacio difundió, la de las abejas libando del grato tomillo, tal como

¹² *Sagradas Poesías de don Luis de Ribera*, fol.183.

hacen los poetas para con el néctar de sus modelos forjar el propio verso (*Carmina*, 4.2, 27-32). La metáfora y la teoría, estupendamente elaborada por Séneca (*Ep. moral* 84), llega a Petrarca, quien le dará su cuño humanista, mientras insiste en la transformación del modelo : “Cuidad que el néctar no quede en vosotros en el mismo estado que cuando lo recogisteis, pues no tendrán gloria alguna las abejas si no lo transforman” (*Fam.*, 1. 8).

La metáfora áptica llegó a ser uno de los tópicos fundamentales de la poética de la imitación, y así llega al Virreinato del Perú, donde Miguel Cabello Balboa, autor de otra *Miscelánea*, escribe lo siguiente:

La casta abeja en la florida vega,
con susurro suave y bullicioso,
para su laberinto artificioso
de varias flores el vergel congrega.
No menos a la adelfa el gusto entrega
que al romero y el cárdamo oloroso,
porque todo lo vuelve provechoso
después que a su sutil boca se apega.

Cabello de Balboa expresa perfectamente esa imitación transformadora de múltiples modelos, varios y diferentes. Los poetas recogen el néctar de las muchas flores y lo transforman en miel. Los autores virreinales recolectaron de muchas corolas, con el eclecticismo propio de un Garcilaso, un Cetina, un Acuña... Ya desde Macrobio en su *Saturnalia* 1, pr. 3, se acentuaba la importancia de dar un nuevo arreglo a los diferentes materiales de la recolección. En los nuestros la labor recolectiva fue ecléctica. Así engastaron sus múltiples subtextos en jaspeados mosaicos, en matizadas taraceas. El eclecticismo imitativo fue su norma, el reordenamiento de materiales su pauta. Abejas libadoras que aún hoy nos ofrecen la miel de sus poemas, manjar de sus empeños de asimilación y homogenización de los muchos subtextos en paradigma petrarquista. Estrofa a estrofa, verso a verso, todavía hacen sonar con límpida claridad la conjugada armonía de las antiguas voces en su nueva voz. Y así desde Lima hasta Córdoba del Tucumán, ora en Potosí, ora en la Paz, escuchando murmullos del Sorga, se creó desde la poética humanista de Francesco Petrarca la gloria de nuestra poesía virreinal.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso y Carlos BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión poética española. Prosa, poesía y teatro*, Madrid, Gredos, 1951.
- COLOMBÍ-MOUNGUIÓ, Alicia de, *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. London, Tamesis, 1985.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *Obras completas*, ed. José Antonio Mazzotti. Lima/Berkeley, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2000.
- DÁVALOS Y FIGUEROA, Diego, *Miscelánea Austral*. Lima, Antonio Ricardo, 1602.

- FERRONI, Giulio, ed., *Poesia italiana del Cinquecento*. Milano, Mondadori, 1978.
- GALLEGO MORELL, Antonio, ed., *Garcilaso de la Vega en sus comentaristas*, Granada, Universidad de Granada, 1966.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata. Milano, Mondadori, 1996.
- RICO, Francisco, “El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Humanismo)”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551.
- RIBERA, Luis de, *Sagradas Poesías de don Luis de Ribera*. Sevilla, Clemente Hidalgo, 1612.
- TEMPO, Antonio da, *Delle Rime Volgari, Trattato di Antonio da Tempo, Giudice Padovano*. Bologna, Grion, 1869.
- TORIBIO MEDINA, José, ed., *Arauco domado*. Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1917.
- VALLE Y CAVIEDES, Juan del, *Obra completa*. Caracas, Ayacucho, 1984.

El Petrarca espiritual en la Nueva España

JOSÉ PASCUAL BUXÓ
Universidad Nacional Autónoma de México

I

Recordaba Francisco Pérez Salazar en su póstuma *Historia de la pintura en Puebla*¹ que en el mismo aposento de la casa paterna donde empezó a escribir unos *Apuntes* (1923) juveniles sobre el tema, había de encontrar –contra su primer parecer– la prueba de que algunos vecinos de la ciudad colonial “decoraron sus moradas con la suntuosidad de las pinturas al fresco”.

En efecto, el erudito historiador de nuestra cultura novohispana habitó un tiempo la casa que perteneció al Deán de la Catedral de Puebla, don Tomás de la Plaza, cuya construcción se dio formalmente por terminada el año de 1580, a juzgar por la inscripción en el dintel del balcón principal de su fachada. Y contaba Pérez Salazar que, deseando hacerle algunas reparaciones a la venerable casa, mandó retirar el papel tapiz que cubría los muros de una estancia y “al raspar los albañiles cayó una gruesa costra de cal formada por varias capas de enjalbegados seculares y apareció la pata de un caballo pintado sobre un fondo de estuco anti-quísimo”. Quedó así al descubierto “un hermoso fresco del siglo XVI” que cubría todas las paredes de la habitación, en la cual, “entre el friso y una orla de arabescos renacentistas, se desarrolla una larga cabalgata de Sibilas, montadas en briosos corceles de variados colores, que caminan en un paisaje de alejadas perspectivas”. Entre las Sibilas reconoció a “la profética Eritrea” y distinguió asimismo diversos medallones que, cerca del friso, representan de trecho en trecho “diversas escenas de los Libros Sagrados”. Su conclusión fue que esas pinturas “gravemente deterioradas” constituían “el único ejemplar existente en América, de frescos europeos, tan remotos, en edificios civiles. Desgraciadamente, hasta ahora no he podido averiguar quién sería el autor de esta palaciega decoración”.²

Posteriores indagaciones condujeron a nuevos hallazgos y propiciaron las obras de restauración de los murales de la Casa del Deán, por más que hasta ahora siga sin conocerse el nombre del pintor o pintores que tuvieron a su cargo la ejecución de los mismos. Según se asienta en una cartela sobrescrita en el muro norte

¹ Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*. Citamos *passim*.

² Pérez Salazar no alcanzó a tener noticia de que en la colombiana ciudad de Tunja se conservan asimismo tres conjuntos de pinturas murales de fines del siglo XVI que adornan los muros y las techumbres de las casas particulares del fundador Suárez Rendón, del escribano real Juan Delgado y Vargas Machuca y del cronista Juan de Castellanos, todas ellas copiadas o inspiradas en libros europeos de grabados.

de la segunda estancia, el 10 de octubre de 1953 fueron descubiertos en una habitación contigua a la que se adornó con la cabalgata de las Sibilas, otras pinturas que desarrollan el tema de los *Triunfos* de Petrarca. Dos años más tarde, el 15 de septiembre de 1955, se dio por concluida la precaria restauración del conjunto, que estuvo bajo la dirección del pintor Hermilo Jiménez. Pero aún no habían terminado dichas labores, cuando Francisco de la Maza publicó en el número 2 de la revista *Artes de México*, correspondiente a enero y febrero de 1954, un artículo en que daba noticia del hallazgo de esas importantes pinturas murales novohispanas.³

Como es bien sabido, era costumbre representar en los paños y recuadros de los muros conventuales escenas de la Pasión, del Juicio Final y, otras veces, efigies de papas, cardenales, santos padres o filósofos; los frisos se adornaban con aquel género de pinturas llamadas “grutescos”, en los cuales, como decía el enciclopédico Pirro Ligorio en su *Libro dell’antichità* (ms. ca. 1570) suele mezclarse con fantasía toda la variedad de “cosas que imitan parcialmente la naturaleza”: peces, pájaros, esfinges, centauros, unicornios, arpías, grifos, carneros, leones y demás animales heráldicos; todo ello con el propósito de “exponer figuradamente las cuestiones morales” con “aguda ingeniosidad”.⁴

Los muros de la segunda estancia, la más espaciosa y principal, los ocupa precisamente la cabalgata de las Sibilas lujosamente ataviadas, como era costumbre, que portan estandartes en los que figuran distintos objetos emblemáticos (las Tablas de la Ley mosaica, un fanal, una cuna, un alfanje, una corona de espinas, una cruz...) puestos en relación conceptual con los medallones en que se representan —junto a cada una de las profetisas— escenas de la vida y el martirio de Cristo. En la segunda estancia, más íntima o recatada, aparecen, en forma extraordinaria, los Triunfos, los Carros de Triunfo que cantaron los poetas de todos los tiempos, es decir, el triunfo de los problemas eternos del hombre: el Tiempo, la Muerte, el Amor, la Castidad y la Fama, que —según afirmaba De la Maza en su artículo citado— “son sin duda la traslación de los viejos grabados europeos del siglo XVI y, en el caso particular de los Triunfos, se tomaron de los grabados de los *Trionphi* de alguna edición de Petrarca”, que no le fue dable precisar. Es de advertir que el orden en que De la Maza menciona los triunfos no se ajusta ni al texto de Petrarca ni a los murales poblanos; la secuencia petrarquesca es como sigue: Amor, Pudor, Muerte, Fama, Tiempo y Eternidad, en tanto que en el programa de la Casa del Deán son sólo cinco los triunfos, expuestos en orden distinto del de Petrarca: Amor (Fig. 1), Pudor (Fig. 2), Tiempo, Muerte y Divinidad o Eternidad (Fig. 3), con exclusión de la Fama. Sin embargo, a juicio del eminente estudioso del arte novohispano, la Fama y no la Eternidad sería el último mural de la serie poblana, cuyo carro —son sus palabras— “debe ser guiado por pavos reales”, en tanto que en los muros de la

³ Bajo el epígrafe “Dioses y sibilas en la Casa del Deán, Puebla”, De la Maza reprodujo dicho artículo en su libro *La mitología clásica en el arte colonial de México*.

⁴ Cf. *Documentos para la historia del arte. Renacimiento en Europa*, ed. de Joaquín Garriga. Un notable estudioso moderno, André Chastel, ha acuñado la escueta fórmula que descubre el intrínsculo de este tipo de pintura imaginativa: en ella, como en los sueños, “la realidad insólita y la imaginación liberada se reflejan mutuamente”.

Casa del Deán, “son dos robustos gansos, apenas visibles ya” los que arrastraban el carruaje que conduce por los aires a una matrona coronada. Pero siendo que en la tradición mitológica tanto las ocas o gansos como los pavones o pavos reales están igualmente consagrados a Juno, la noticia es menos desconcertante de lo que a primera vista parece, pues no sólo da testimonio del estado original de dicho Triunfo, sino del hecho de que los restauradores —siguiendo la opinión de De la Maza— optaran por pintar pavos reales donde al parecer había gansos. Volveremos sobre este asunto crucial, pero no estará de más indicar desde ahora que, en el texto de Petrarca, la Fama es presentada como una “bella donna” en cuyo cortejo figuran los más afamados guerreros, gobernantes, filósofos y poetas del mundo antiguo, en tanto que en las ilustraciones de los *Trionfi*, el carro de la Fama es arrastrado, sin excepciones, por elefantes, animales dotados de admirable memoria y, por lo tanto, apropiado atributo metonímico de la Nombradía, encarnada por la diosa trompetera, a la que Virgilio dotó de innumerables ojos y bocas. Por otra parte, tanto los pavos reales como los gansos son inequívocos atributos de Juno, diosa del aire, por cuya virtud se limpian y purifican todas las cosas naturales; y será éste un dato precioso para ponernos en el camino de una adecuada interpretación de la totalidad del programa icónico-ideológico de los Triunfos del Deán de Puebla.

A casi veinte años de distancia de la publicación del artículo pionero de De la Maza, el profesor Erwin Walter Palm se ocupó de “El sincretismo emblemático en los Triunfos de la Casa del Deán de Puebla”,⁵ ensayo en el que estableció las relaciones iconográficas existentes entre los ocho animales emblemáticos representados en las cenefas que enmarcan los murales petrarquescos (liebre, jaguar, armiño, mono, oso, tejón, venado, conejo) con los temas de los cuatro primeros Triunfos poblanos: Amor, Castidad, Tiempo y Muerte, ya que en el sentir de Palm, “la actualidad del acontecer de cada Triunfo (por sí mismo alegórico) se remite a la potencialidad del emblema”. Por lo que toca a los animales relacionados con el quinto Triunfo, Palm no quiso aventurar ninguna interpretación, pues son evidentes las “destrucciones y restauraciones” sufridas por esa sección de los murales, al grado de que “se precisaría de una información adicional” para poder emprender con seguridad esa tarea.

Conspicua colaboradora de Palm, Helga Kuegelgen Kropfinger presentó al XLII Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en París en septiembre de 1976, una ponencia en la cual puso de relieve importantes “Aspectos iconológicos en los murales de la Casa del Deán en Puebla”.⁶ En primer lugar, la investigadora alemana dedujo del hecho de ir las Sibilas poblanas precedidas del *Vetus Testamentum* (que “acusa las características de la Sinagoga: los ojos vendados, el estandarte quebrado con las tablas de la ley”), vincula todo el conjunto a la tradición medieval de las procesiones de Semana Santa en las que se introduce una *altercatio* o disputa entre la ley mosaica y la cristiana. Helga Kuegelgen asegura que nos hallamos ante una

⁵ En *Comunicaciones. Proyecto Puebla Tlaxcala*, 8. El mismo artículo se publicó en *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*.

⁶ El artículo mencionado se publicó en *Comunicaciones. Proyecto Puebla Tlaxcala*, 16.

variante del “triumfo del *novum* sobre el *vetus Testamentum*” y encuentra el indudable modelo iconográfico de las sibilas de Puebla en “los bosquejos de Barend van Orley para los tapices, hoy perdidos, del desfile triunfal de la casa de Nassau”, fechados entre 1530 y 1538. A partir de estos hallazgos, la autora intentó explicar las insólitas características del quinto y último Triunfo poblano, a saber, el cambio de la tradicional figura de la Divinidad (Cristo o Dios Padre en su gloria celestial) por el de una matrona coronada que, sobre un carro conducido por policromos pavos reales, transita por un camino de nubes. A juicio de la autora, “el consejero erudito” del Deán (es decir, el autor intelectual del programa alegórico) substituyó “el triunfo de la Divinidad por el de la Iglesia”, queriendo mostrar así una probable “concordia veteris et novi Testamenti” y propugnado una conexión ideológica entre las dos series de pinturas murales. La conexión entre ambos programas alegóricos parece indudable, pero no reiteran necesariamente el tema de la concordia de la ley mosaica con la cristiana, del viejo con el nuevo Testamento, sino que abordan otro tipo de concordia que, en el caso de los *Triunfos*, bien puede ser la de los *studia humanitatis* con los *studia divinitatis*; la conciliación de esos extremos condice plenamente con la personalidad de un erudito humanista en el cargo de una alta función eclesiástica. Con todo, siendo que el programa de los Triunfos poblanos presenta otros problemas no dilucidados hasta ahora, esta hipótesis sólo podrá sustentarse plenamente cuando nos hayamos hecho cargo de otros aspectos de la cultura literaria del Renacimiento.

II

Se piensa que Petrarca inició la composición de los *Trionfi* en 1338 y –tras un largo abandono del texto– lo concluyó hacia 1373; debajo de una alegoría que toma como base los desfiles o entradas triunfales que hacían los capitanes victoriosos en la antigua Roma, expone el tránsito del alma humana en cada una de sus etapas mundanales y del consuelo y confortación que halla en el sucesivo triunfo de valores espirituales cada vez más altos. Veamos –traducida al español– la exposición que hacía Andrea Gesualdo del asunto y progresión de esos Triunfos:⁷

La intención del poeta [...] es la de describirnos en estos seis moralísimos y bellísimos Triunfos varios estados del hombre, que siendo animal racional y mortal tiene dos principales potencias: el apetito y la razón, el cual apetito suele enseñorearse en la edad juvenil, cuando el juicio tiene menor fuerza, y la razón [prevalece] en la edad senil. Siguiendo el curso de la naturaleza, llegan la vejez y la muerte, es decir, el alma abandona el cuerpo, pero ésta por la cual el hombre es inmortal, continúa viva. Y aunque por causa de la muerte se haya alejado de la compañía humana y de la tierra, sigue viviendo sin embargo en la memoria de los hombres gracias a la fama que de sí ha dejado. La cual fama, por el hecho de que cuanto está bajo el cielo es finito [...] es vencida del tiempo y venida a menos. El tiempo, siendo

⁷ *Il Petrarca con l'esposizione di M. Gio. Andrea Gesualdo*, nuovamente ristampato in Vinegia presso Iacomo Vidali, MDLXXIII. La traducción es mía.



FIG. 1



FIG. 2

también cosa finita, acaba vencido por la eternidad, inmóvil y sempiterna [...]. De estos triunfos, cinco se hacen aquí bajo el cielo y el sexto allá arriba en el reino celestial. Y de los cinco, los dos primeros en la vida mortal; el tercero, al partir el alma, y los otros dos, poco después de que ella abandone el cuerpo.

Así, pues, el amor concupiscente que hace presa de la edad juvenil, será vencido por la castidad, virtud necesaria para el logro del más puro amor intelectual. Condenado a morir, el hombre virtuoso puede hallar un modo de sobrevivencia en la fama de su nombre; pero también esta fugaz nombradía terrena será derrotada por el tiempo, que todo lo consume. ¿En qué ha de fiar, pues, el ser humano? Sólo en la eternidad de Dios y en su gracia divina.

De este modo, los seis poemas que conforman los *Trionfi* (del Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad) replantean la visión de la íntima experiencia amorosa de Petrarca desde una nueva y ambiciosa perspectiva universal: ya no se trata ahora, como en la parte medular del *Canzoniere*, de dar cuenta de las vicisitudes de un espíritu enamorado, sino de exponer por medio de una visión alegórica y cuasi abstracta —a pesar de la densa multitud de personajes históricos que la pueblan— la condición y el destino del hombre y, más particularmente, las etapas de un ejercicio de meditación laica por medio del cual el humanista pudiera librarse racionalmente de su temor a la muerte. Sin embargo, para ciertos clérigos piadosos que veían con alarma el universal influjo del cancionero petrarquesco sobre una creciente turba de rimadores que tan sólo “cantan cosas deshonestas”, no bastaba que con la muerte de Laura el poeta se hubiese “liberato [...] del legame amoroso, e ormai stanco della propria vita”, confesase “i suoi peccati” e implorase a Dios ayudarlo a morir cristianamente, como rezan los sonetos CCCLXIII y CCCLXV. Era menester el logro de la completa y radical espiritualización de la experiencia amorosa cantada por Petrarca, aunque para ello fuera preciso alterar el texto de sus poemas. Esta fue la ingrata aunque exitosa tarea cumplida por el fraile veneciano Hieronimo Malipiero, del orden de los menores franciscanos, quien en 1536 —después de varias décadas de labor obsesionada— publicó en su ciudad natal *Il Petrarca spirituale* del que se hicieron múltiples ediciones.⁸ Malipiero, como dice Amedeo Quondam, “reescribe todo el texto petrarquesco dejando inalteradas solamente las palabras en rima, con alguna excepción debida a necesidades inmediatas”;⁹ el propósito de esta operación refundidora no era otro que el de velar el significado mundano de los textos de Petrarca para imponerles el sentido “teológico y espiritual” deseado.

No era nueva la tendencia a la divinización de la poesía clásica y profana tanto en Italia como en los demás países de la cristiandad occidental, pero, como advirtió

⁸ Me sirvo de la siguiente: *Il Petrarca spirituale* di Frate Hieronimo Malipiero, veneziano, dell'ordine de minori d'osservanza. Presso Domenico Farri, 1575, que obra en el Fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México. Las traducciones son mías.

⁹ Amedeo Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, citado por Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*.

¹⁰ Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*.

Bruce W. Wardropper,¹⁰ si bien “la divinización funciona sobre todo en el plano popular, por no decir vulgar”, se extendió también sistemáticamente a la poesía culta:

el poeta culto que más se presta a la parodia divina es Petrarca, quizá porque desde hace siglos se viene estableciendo la tradición firme de tratarle como a un autor clásico [...]. Era entonces la moda que un poetaastro echase mano del texto casi-sagrado a fin de dar dignidad a sus propios esfuerzos.¹¹

¿Cómo pretendía Malipiero, el primer “divinizador” de Petrarca, justificar su abusivo atrevimiento? Fingiendo que el mismo poeta se lo había pedido en un extraño encuentro con el fraile ocurrido ciento cincuenta años después de la muerte del cantor de Laura. En efecto, Malipiero encabeza su libro con un fingido diálogo entre él y Petrarca. Habiendo visitado el sepulcro del poeta en Arquà, el mínimo franciscano se interna en un bosquecillo cercano que, como el que evocó el poeta en la tercera estancia de la Canción cccxxiii (“Standomi un giorno solo a la fenestra”), es paradigma de belleza y armonía; allí hace su aparición la sombra de Petrarca quien revela a Malipiero que está relegado por la justicia divina hasta tanto que sus poemas profanos sean rescritos. Malipiero muestra una gentil sorpresa: —¿Cómo es esto —le dice— si yo entiendo que bajo “el velo de cierta madona Laura quisiste figurar la Sabiduría, cuya belleza agrada en extremo a todo hombre proclive a la virtud, y por tal razón todos tus versos y canciones de amor son alegóricos y tienen un sentido espiritual?” La sombra de Petrarca rechaza esta halagüeña explicación y confiesa que sus poesías amorosas han sido el resultado de un “error juvenil” que él se siente obligado a enmendar, pero su condición fantasmal, esto es, de espíritu separado del cuerpo, no le permite llevar a cabo la tarea. De modo que reconociendo en Malipiero la virtud poética de que había hecho gala en un poema latino en que celebró las operaciones seráficas de San Francisco, le pide que sea su colaborador en la empresa de reconciliar con el Padre celestial sus “toscas [toscanas] y vulgares [no latinas] Musas” y queden así expurgadas de cualquier habla ociosa.

La tarea iniciada por Malipiero, pronto fue seguida por otros refundidores: Gian Giacomo Salvatorino, Stefano Colonna, Pietro Vicenzo Saglino y Gabriele Fiamma contribuyeron con pertinacia a extender entre los lectores italianos el dudoso gusto por las “exposiciones espirituales sobre Petrarca”. El éxito de la sacralización del poeta de Laura, dio lugar a que también los dos más famosos petrarquistas españoles vieran sus obras sujetas a un proceso semejante: en 1575 Sebastián de Córdoba hizo imprimir las *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas*. En opinión de Wardropper, Córdoba sigue el propósito y el método de Malipiero, que no es otro que el de “la cristianización de un erotismo considerado nocivo en un poeta cuyo talento se admira y respeta”. Este respeto por

¹¹ En verdad, el propio Petrarca ligaba explícitamente la poesía con la teología en el texto de una sus epístolas familiares: “La poesía no está de ningún modo en pugna con la teología [...] Casi podría decirse que la teología es una poesía que viene de Dios [...] ¿Qué cosa son las parábolas del Salvador [...] sino alegorías?” Cf. Ernst Robert Curtius, “Petrarca y Boccaccio” en *Literatura europea y Edad Media latina*.

su modelo no impide, sin embargo, transmutar la íntima experiencia amorosa en una alegoría didáctica aplicable a la experiencia de todo creyente cristiano.

Pero no solamente la poesía lírica del *Canzoniere* fue objeto de refundiciones a lo divino, también los *Trionfi* de Petrarca, ya de suyo alegóricos y morales, fueron sometidos a esas operaciones de contrafactura divinizante, especialmente por Stephano Colonna y Feliciano Umbruno de Civitella; este último transmutó todas las alegorías mitológicas e históricas de Petrarca en un *Dialogo del dolce morire di Gesù sopra le sei Visioni di M. Francesco Petrarca*. Y en España, donde las imitaciones o adaptaciones de los *Triunfos* datan del siglo xv con el *Triunphete de Amor* del Marqués de Santillana, se alargan al siglo xvi con *Los triunfos morales* de Francisco de Guzmán (1587), *Los triunfos del amor de Dios* de fray Juan de los Ángeles (1598) y llegan a su más radical transformación místico-teológica en los *Triunfos divinos* de Lope de Vega, en los cuales desaparecen las personas alegóricas de los cinco primeros cantos de Petrarca (Cupido, Venus, Muerte, Fama y Tiempo) para dejar el campo libre sólo a las diversas manifestaciones del último de los Triunfos, el de la Divinidad. En el primero de sus cantos, Lope representa el triunfo del Pan Divino, en el segundo describe el triunfo de la Ley Natural y de la Escrita, en el tercero se pone el triunfo de la Ley de Gracia con los Apóstoles y Pontífices romanos, en el cuarto es la Religión la que marcha en triunfo junto con la Virginidad y la Emperatriz del Cielo, en el quinto “se pinta” el triunfo de la Cruz.¹²

Pero la gran vitalidad alegórica y moral de los *Triunfos* no sólo se manifestó en su constante divinización o contrafactura literaria, sino que llenó también todos los ámbitos de la pintura sagrada. A partir del siglo xv el esquema narrativo-figurativo de los *Triunfos* fue aplicado a los temas religiosos; así por ejemplo –ha dicho Emile Mâle–

la historia de la Ciudad de Dios fue concebida como una marcha triunfal. Jesús desfila victorioso sobre un carro, avanza precedido de los hombres de la Antigua Ley y va seguido de los Héroes de la Nueva; aparece, pues, en medio del tiempo y divide en dos la historia del mundo.¹³

También el monje humanista Girolamo Savonarola concibió la historia de la fe cristiana como un cortejo triunfal en su libro *Triumphus Crucis*, en el que se representa a “Cristo sedente en un carro de cuatro ruedas, como vencedor de la Muerte; delante del carro caminan los patriarcas, los profetas, así como los héroes y heroínas del Antiguo Testamento; en torno al carro, se agrupan los apóstoles y predicadores [...] y a ellos se suman los mártires y finalmente los doctores”.¹⁴

Por lo que toca a la Nueva España del siglo xvi, es preciso mencionar los Triunfos de la Castidad y de la Paciencia copiados de estampas flamencas –ya temáticamente muy alejados de la tradición petrarquesca– pintados en el Portal

¹² Cf. Bruce W. Wardropper, *op. cit.*

¹³ Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*.

¹⁴ Citado en la edición de Petrarca, *Rime. Trionfi e poesie latine*, al cuidado de Filippo Neri y Natalino Sapegno. Traducción mía.

de los Peregrinos del convento de Meztitlán, el mismo en cuya tercena los monjes hicieron reproducir –hacia 1577– los emblemas de Alciato referentes a la justicia.

III

Como sabemos, los Triunfos de la casa del Deán no son seis como en Petrarca (Amor, Castidad, Muerte, Fama, Tiempo y Eternidad), sino sólo cinco y en orden diverso: Amor, Castidad, Tiempo, Muerte y Eternidad. Examinaremos ahora las características iconográficas de los murales poblanos así como las divergencias que presentan respecto del texto poético y de sus ilustraciones más conspicuas.

La “lectura” o recorrido visual de esos murales ha de comenzar por el muro del poniente donde se representa el Triunfo del Amor (*Triumphus Cupidinis*, Fig. 1). La “visión” literaria de este triunfo dice así:

Quattro destrier vie piú che neve bianchi,
sovr'un carro di foco un garzon crudo
con arco in man e con saette a' fianchi;
nulla temea, però non maglia o scudo,
ma sugli omeri avea sol due grand'ali
di color mille, tutto l'altro ignudo.¹⁵

(Cuatro corceles vi como la nieve,
y en un carro de fuego un joven fiero
con un arco y saetas en la aljaba;
nada temía, pues ni escudo o cota
llevaba sobre sí, sino dos alas
de mil colores y desnudo el resto.)¹⁶

Y de tal guisa fue representado este mozo desnudo que blande su arco y, cubierto tan sólo por dos grandes alas multicolores, va en triunfo sobre un “carro de fuego” tirado por cuatro corceles blancos en la edición veneciana de 1488, que se tiene por la primera de los *Triumphs del Petrarca* acompañada de ilustraciones. Muy semejantes son los grabados relativos al Triunfo del Amor en las ediciones venecianas de 1490, 1493 y 1508; en los de esta última se basó –para mejorarlos notablemente– el autor de las ilustraciones de la traducción española de Logroño de 1512, así como de la florentina de 1515; iguales características iconográficas tienen las ilustraciones incluidas por Giovanni Andrea Gesualdo en su edición comentada del texto de Petrarca (Venecia, 1533).¹⁷

En el mural de la Casa del Deán se ha producido, pues, un cambio notable: ya no es el “garzon crudo” quien ocupa el lugar principal, sino Venus que, sentada en

¹⁵ Cito por Francesco Petrarca, *Rime. Trionfi e Poesie latine*.

¹⁶ Sigo la traducción de Hernando de Hoces, Medina el Campo, 1554.

¹⁷ Ver la n. 7.

un carro del que tiran dos caballos blancos, sostiene en la mano izquierda un objeto que los restauradores identificaron sin vacilaciones como un corazón con copete de llamas y, en la derecha, un venablo o lanza corta. Sin embargo, sobre el respaldo del carro, de pie sobre un pequeño globo, aparece un Cupidillo que muestra sus conocidas insignias: arco, flechas, carcaj, venda sobre los ojos y alas presumiblemente policromas, en la misma actitud belicosa con que suele representársele.

Más adelante procuraremos extraer algunas consecuencias iconológicas del hecho que no sea Cupido, sino Venus y su propio hijo quienes vayan sobre el carro del Amor, contraviniendo con ello la tradición iconográfica de los *Triunfos*. En efecto, todos los grabados europeos tienen a Cupido como único auriga de su carro, y ya en la primera edición ilustrada de los *Triumphs of Petrarca*, el grabado correspondiente al Triunfo del Amor representa un carro romano de cuya caja emerge un grueso pedestal sobre el que hay una especie de candelero de boca llameante en la que se asienta el globo del mundo; equilibrado en un pie sobre ese globo está Cupido en ademán de disparar sus flechas. Encadenado al pedestal se ve una figura masculina desnuda que, en los Triunfos pintados por Mantegna en 1501, ocupa una posición equivalente a la que le corresponde a Venus en el mural de Puebla. Aunque no pueda asegurarse, no es imposible que nuestro artífice haya tenido presente alguna estampa de dicha pintura al ordenar su propia composición.

En el texto de Petrarca, una multitud compuesta así de mortales como de dioses de la gentilidad sigue el carro de Cupido; algunos son “prisioneros” del Amor, otros han sido heridos o muertos por sus flechas. De esa multitud surge la sombra de un amigo innominado que irá señalándole al poeta enamorado de Laura la personalidad y las particulares circunstancias de esos famosos amantes que fueron vencidos por el amor lascivo: éste es César –le dice–, a quien atrapó Cleopatra; éste es Augusto, que separó a Livia de otro; éstos son Teseo y Ariadna, Jasón y Medea, y también los “dioses de Varrón” aquí están presos: Venus y Marte, Plutón y Proserpina... Y éste es, en fin, aquel a quien el mundo llama Amor,

amaro, come vedi, e vedrai meglio
quando sia tuo com'è nostro signore.

En la Casa del Deán, por modo contrario a cuanto se describe en el texto alegórico de Petrarca y se representa, por ejemplo, en las ediciones de Logroño de 1512 y Venecia de 1574, ha desaparecido la evocación de personajes históricos y mitológicos que eran ejemplo vivo y variado del fin desastroso del amor sensual. Aquí, en Puebla, atropellados por el carro de Venus y Cupido, bajo las ruedas y las patas de los caballos, aparecen las figuras prototípicas de los estados mundanales del hombre: el rey (cuya corona ha rodado por el suelo), el monje, el soldado y la mujer campesina y no –como en Petrarca– los personajes que encarnan diferentes casos de aquella juvenil edad del hombre en que los apetitos prevalecen sobre la razón. Diríase pues que la visión multiforme y erudita de Petrarca, inspirada directamente en fuentes clásicas, ha retrocedido temporal y sustancialmente,

de manera que en la Casa del Deán aquella multitud compuesta por amantes singulares queda reducida a las imágenes arquetípicas de los estado mundanales, siguiendo en ello el ejemplo de las danzas medievales de la muerte.

En el grabado de la edición veneciana de 1508, así como el de la traducción de Logroño, cuatro años más tarde, el artista representó en primer plano la figura del propio Petrarca, sentado a la vera del camino que recorre el cortejo del Amor y en actitud de reconocer a los innumerables cautivos de Cupido que, como en los desfiles triunfales de los capitanes y emperadores romanos, va precedido de los numerosos enemigos vencidos en combate. Ese sentido de cortejo triunfal quedó oscurecido en el Triunfo del Amor de Puebla, donde –además– fueron reducidos a dos los cuatro corceles blancos por medio de los cuales –según la exégesis de Gesualdo– Petrarca quiso representar los cuatro vicios que concurren en la concupiscencia: la imprudencia, la injusticia, la intemperancia y la temeridad, enemigos simétricos de las cuatro virtudes de la prudencia, justicia, templanza y fortaleza. Y, salvo en el Triunfo de la Eternidad, el artífice poblano ajustó la composición de las secciones inferiores de los restantes triunfos al mismo esquema icónico utilizado en el Triunfo de la Muerte, donde se ven tendidos por el suelo “pontefici, regnanti, imperadori”, como en la pintura de Mantegna y en los correspondientes grabados de las ediciones de Petrarca ya mencionadas.

Aunque no podamos pasar por alto las explicables limitaciones técnicas del *tlacuilo* que recibió el encargo de realizar esos murales de la Casa del Deán, ello no debe impedirnos pensar que las características iconográficas de tales pinturas sean el resultado de un expreso “programa” iconográfico diseñado por don Tomás de la Plaza o por alguno de sus eruditos contertulios y no la fatal consecuencia de un simple proceso de adaptación y montaje de modelos icónicos precedentes. Todo permite suponer que estamos frente a un tipo de humanismo sincretizante en el cual los postulados morales del cristianismo se ven frecuentemente reconducidos a formas medievales de representación, tal como –por otra parte– advirtió Manuel Toussaint en la pintura mural de los conventos novohispanos de esta época, “inspirada en grabados góticos” con los que se mezclan elementos renacentistas.

Es evidente, por lo demás, que la comprensión del pensamiento humanista, con su particular valoración de la libertad y el destino humanos y con su esfuerzo por conciliar todos los saberse de la antigüedad entre sí y con la filosofía cristiana no podía darse sin tanteos y ambigüedades ni era posible que –en nuestro caso concreto– las alegorías de Petrarca fueran interpretadas directamente en su texto y sin pasar por los filtros a un tiempo densos y simplificadores de los influentes tratados de mitología y emblemática. Por consiguiente, será posible rastrear en los murales de la Casa del Deán de Puebla, no tan sólo los sincretismos formales o iconográficos a que resultan sometidos los poemas de Petrarca y sus canónicas ilustraciones, sino además, y muy principalmente, los sincretismos ideológicos a través de los cuales se ponen de manifiesto algunos rasgos originales del programa poblano.

¿A qué pudo deberse que en los murales de Puebla no se representase el carro del Amor tirado por cuatro caballos blancos, sino sólo por dos? La pregunta, aunque parezca trivial, puede llevarnos a la determinación de las influencias

concretas, así en el plano iconográfico como en el ideológico, que se ejercieron sobre el artífice poblano, quien se mantuvo más atento a ciertas representaciones emblemáticas del tema que a los versos del propio Petrarca.

Por mi parte, creo que fueron determinantes para el diseño de la representación icónica del *Triunfo del Amor* dos emblemas del libro de Alciato: el LV (“TE-MERITAS”) y el CV (“POTENTISSIMVS AFFECTVS AMOR”), que tratan respectivamente de los tópicos de “La Temeridad” y “El poderoso efecto del amor”. En el primero de los mencionados, el “cuerpo” o imagen del emblema representa un carro romano cuyos dos caballos desbocados no pueden ser controlados por el auriga. La disposición de las figuras es notoriamente semejante a la del triunfo poblano del Amor, sólo que aquí la imagen del auriga vestido a la usanza militar romana, que “en vano tensa las riendas” de los caballos “y se precipita a la caída”, ha sido sustituida por una figura femenina sedente que, a pesar de la indumentaria mas propia de una vestal, representa a la Venus Cipria. En Alciato se trata evidentemente de una alegoría política de Faetón, pero el simbolismo manifiesto por los caballos blancos proviene –según afirma Claudio Minoes en sus comentarios de los *Emblemata*– del *Fedro* platónico, donde se “comparaba nuestro ánimo a un cochero o carretero y el cuerpo y sus perturbaciones a los caballos del carro”. En la *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato*, Diego López¹⁸ relacionó expresamente los dos caballos blancos que aparecen en ese emblema con el simbolismo establecido por San Jerónimo en su *Disciplina et bono pudicitiae*, según el cual los sentidos corporales son como los caballos que, corriendo “sin razón ni concierto, desasosiegan al hombre y despiertan sus apetitos”. Así pues, debe haber sido éste el significado alegórico que el artífice de Puebla quiso atribuir a los dos caballos blancos que en su Triunfo del Amor –como ochenta años antes había hecho Mantegna– quedaron reducidos los cuatro corceles de Petrarca, por cuanto que a unos y otros les corresponde representar convencionalmente tanto los vicios del concupiscente como la irreflexión del temerario.

Pero las imágenes provenientes de los *Emblemas* de Alciato sólo proporcionaron los modelos gráficos más sencillos para la configuración icónica de los carros de triunfo poblanos; por supuesto, la fuente iconográfica principal la proporcionaron algunas ediciones ilustradas de los *Triunfos* con las que el Deán y sus contertulios humanistas estuvieron sin duda familiarizados, en particular la de Arnao Guillén, impresa por vez primera en Logroño en 1512 y la de Valladolid de 1541. De esta última proviene un singular dato iconográfico que no está presente en ninguna de las ediciones españolas mencionadas ni en las impresas en Venecia durante los siglos xv y xvi que he tenido la ocasión de consultar: frente al Cupido, ciego y poderoso, en actitud de disparar sus flechas, aparece como suspendido en el aire un corazón alado, del que resulta muy visible su tronco braquico-cefálico. De modo semejante en el triunfo poblano del Amor, Venus ostenta, con enérgico gesto de su brazo extendido, un corazón –infantilmente repintado– con copete de llamas.

¹⁸ La cita de Minoes la encontramos en este texto de Diego López, editado en Nájera, 1615.

Pero si en el ámbito de lo humano el corazón flamígero puede ser instituido como símbolo del amor concupiscente (amor amargo, que decía Petrarca), en la esfera de lo animal la liebre y el oso (o el jaguar) suelen ser los representantes más idóneos de la lascivia, la fertilidad y la fuerza viril. De acuerdo con la interpretación dada por Palm de los animales emblemáticos que ornán los murales petrarquescos de la Casa del Deán, en la cenefa inferior del Triunfo de Venus se muestra un animal semejante a la liebre o, quizá, al tlacuache, ya que su interpretación –dice Palm– resulta harto problemática, pues a la “falta de preparación del tlacuilo para representar animales” se uniría “la indecisión de los restauradores”.

En el “grutesco” superior del mismo Triunfo aparece un jaguar adornado con “atributos claramente pertenecientes al mundo precolombino: armado con el típico escudo redondo de los indios y con lo que parece ser un *maquahuil*, ostenta delante de la boca la vírgula de quien habla”. De manera, pues que la Venus del *Triunfo del Amor* no sólo presenta el corazón llameante como emblema del amor sensual, sino que aparece enmarcada por dos animales consagrados a ella. En la parte inferior del correspondiente grabado de las ediciones venecianas de 1519 y 1535 aparecen precisamente una inconfundible liebre y un menos identificable animal carnívoros. Por lo que toca a la liebre (o comadreja), ésta no sólo sirve de signo a la lascivia por causa de su asombrosa fecundidad, que hizo decir a Plinio que es “animal que engendra sobre preñado” (*Historia natural*, LV), sino que también por causa de sus costumbres “depravadas” puede ser símbolo de mal augurio. (Cf. Alciato, Emblema cxxvi: “mustela [...] signa malae sortis bestia prava gerit”). Palm ha visto en la correlación de la liebre y el jaguar una patente muestra del sincretismo auspiciado por el autor del programa de los Triunfos poblanos entre emblemas pertenecientes al mundo occidental y al prehispánico.

Parece, pues, evidente que la función semiótica que corresponde a esos animales emblemáticos no es otra que la de establecer una suerte de confirmación cifrada de los contenidos alegóricos del Triunfo con que se hallan relacionados. En el caso que ahora nos ocupa, confirman que esa figura femenina que gobierna el carro del Amor es, debajo de su púdica y desleída indumentaria, la verdadera Venus Cipria, aquella que en Homero (*Iliada*, XIV), desatando del pecho el cinturón labrado, deja ver sus encantos: el amor, el deseo, la elocuencia, la seducción; en fin, “todo lo que hace perder el juicio a los más prudentes” y que no podía ser representado por manera directa (desnuda o descubierta) en las habitaciones de un dignatario de la Iglesia mexicana que, sin embargo, tenía predilección por los emblemas venusinos (el oso, las madreperlas) como bien se advierte en el escudo heráldico del propio Deán pintado en los muros del oriente y poniente en la estancia de las Sibilas.

Indaguemos ahora las posibles causas por las que el artífice poblano decidió asignar a Venus y no a Cupido el papel protagónico en su Triunfo del Amor. Recordemos primeramente que la disposición icónica de los Triunfos poblanos de la Castidad (Fig. 2) y de la Eternidad (Fig. 3) se corresponde exactamente con la del Triunfo del Amor. El carro de la Castidad es conducido por una figura femenina sedente en igual actitud y con semejante indumentaria a las que muestra la Venus del primer mural; lo único que las diferencia –no ya formal sino sustancialmente– son

sus insignias o atributos, pues en tanto que la primera ostenta un corazón llameante y un venablo, la doncella del Triunfo de la Castidad sostiene en su mano izquierda un delgado ramo de palma y en la derecha algo parecido a un blandón o hacha alargada en cuya punta puede distinguirse el caracol de una llama.

Debajo del carro tirado por dos unicornios, yace el mismo monje a quien antes vimos atropellado por los corceles de Venus; acompaña a esta figura una dama representada boca arriba, arrollada también por los enérgicos unicornios. Es evidente que el tlacuilo utilizó el mismo patrón gráfico para calcar sobre el muro el esquema de los carros del Amor, de la Castidad y —como luego veremos— de la Eternidad. En su poema Petrarca describe con pormenor el feroz combate librado entre Cupido y Laura:

No pueden con más furia acometerse
leones, ni dos rayos tan sin tiento
en tierra, cielo y mar lugar hacerse,
que Amor con mil ardidés que no cuento
quien digo fue a buscar, que ya le viene
más presta a resistir que llama o viento.

Pero es Laura quien finalmente sale vencedora, armada como estaba de “todas sus claras virtudes”: la honestidad y la vergüenza, la discreción y la modestia, la gloria y la constancia, y —sobre todo— la castidad y la belleza suma.

El día de su victoria, Laura vestía ropas cándidas y embrazaba el pulido escudo de Palas con que pudo Perseo vencer a Medusa; en una columna de jaspe (piedra, según se dice, capaz de extinguir el deseo amoroso) ató con cadenas de topacio y diamante al deshecho enemigo y, acompañada por aquellas matronas que son ejemplo de castidad (Lucrecia, Penélope, Virginia, Judith...), así como de los pocos varones que desdeñaron el amor sensual (Hípólito, José el bíblico), llevó en triunfo al humillado Cupido hasta el templo romano de la Venus Verticordia, erigido por Sulpicia —como recuerda Gesualdo en su comentario— con el fin de que “se apartase de la mente la llama insana, el vano deseo de Venus”.

Pero en el mural de Puebla no es Laura —signo de sí misma tanto como de sus virtudes triunfantes— sino la Venus Verticordia (diosa del amor casto) la que va en triunfo custodiada por un grupo de vírgenes que ostentan las palmas de victoria. Con el fin de hacer más patente la semejanza entre la Venus del Amor (Afrodita Par de mar) y la Venus del Pudor, el artífice poblano las representó a ambas de la misma guisa; para mostrar, en cambio, su radical diferencia puso en las manos de la Venus Verticordia insignias contrarias a la que llevaba la Venus Voltivaga (diosa del amor prostituido) en su Triunfo anterior: la palma y el blandón por cuyo medio se significan las virtudes opuestas al “fuego insano” del amor lascivo. Como sabemos, la palmera es símbolo inveterado de la fortaleza y la constancia. Traduciendo el epigrama de Alciato a su Emblema xxxvi (“Que se ha de resistir a lo que apremia”), Daza Pinciano lo aplicaba sin dificultad a las alegorías cristianas:

Quanto de mayor carga es oprimida
la palma, tanto más resiste y realza

y lleva fruta dulce y escogida.
 Aquesta fruta, tú, Cristiano, alcanza,
 que el que paciente fuere en esta vida
 que por sufrir en la otra más se ensalza,
 deste contraste el premio merecido
 alcanzará por el trabajo habido.

Y Diego López, explicando el mismo Emblema, no sólo aludía a la costumbre de los antiguos romanos de darle palmas a los capitanes victoriosos, sino al hecho de que “con ellas en las manos acostumbran pintar a nuestros mártires y santos en testimonio de la victoria que alcanzaron en sus martirios, en los cuales estuvieron firmes y constantes”.

Por lo que hace a la antorcha o blandón que la Venus casta sostiene con su mano derecha, me limitaré a indicar que Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (*sub voce* “hacha”) recordaba una vieja costumbre de origen romano que nos advierte del significado simbólico de ese objeto:

Usavan de las hachas de cera en los casamientos, o porque el esposo llevaba a la esposa a su casa de noche [...] o en honra de Ceres, que anduvo con hachas buscando a su hija Proserpina, o porque a la recién casada se le encomendaba el cuidado de tener siempre lumbre y agua en su casa; y así quando la entregaban al marido la purgavan rociándola con agua, dando a entender que yva pura y limpia.

Con todo, las figuras arquetípicas del monje, la dama y el soldado que aparecen en los dos mencionados Triunfos poblanos tienen su origen inmediato en otro Triunfo de Petrarca: el de la Muerte, en el cual —a semejanza de las Danzas fúnebres medievales— el poeta contempla tendidos por el suelo a emperadores, reyes y pontífices, “desnudos, miserables e indigentes”. Podría sospecharse que el tlacuilo poblano, instruido en las semejanzas que habían de establecerse en el diseño de los Triunfos del Amor y de la Castidad, no advirtiera que en el segundo —de conformidad con el texto de Petrarca y con la práctica general de sus ilustradores— debía representarse la salvación de las almas liberadas de la tiranía del amor concupiscente, como en efecto se insinúa por medio de las doncellas que van en procesión detrás del carro de la Venus Verticordia. Pero también pudiera ser que el autor del programa pretendiera significar por medio de las figuras irreparables de aquellas almas incapaces de oponerse con firmeza a las asechanzas del amor sensual; de modo que no existe contradicción iconológica alguna entre las figuras que ocupan las secciones inferiores de los Triunfos de Amor y la Castidad: en uno y otro caso, aluden a quienes perecieron al no poder librarse de la tiranía del amor mundano.

En la cenefa superior de este segundo Triunfo se representa a un animal sentado en una especie de canasto de palma que sostiene un espejo frente a su rostro. “Tanto la cabeza como la cola (que les pareció más bien de ardilla a los restauradores) hacen difícil su identificación zoológica”, dice Palm en el artículo citado que habida cuenta del programa alegórico que lo incorpora, ha de tratarse de un armiño, animal que encarna los atributos de la castidad, y “que se mira en un espejo, atributo medieval de

la Prudencia”. A Santiago Sebastián, en cambio, le pareció arbitraria la conexión del armiño con el espejo que sostiene es sus patas, aunque no adujo razones al respecto.

El hecho es que, al comienzo del *Triunfo de la Muerte* (*Triumphus Mortis*), Petrarca describe el grupo que forman Laura y el reducido número de vírgenes diciendo que

su enseña victoriosa ser parece
en campo verde armiño, y de oro fino
su cuello y de topacios resplandece.

Alessandro Vellutello en su comentario de las obras poéticas de Petrarca de 1538, asegura que el campo verde de la enseña significa la “verde, fresca y florida edad” de Laura y sus santas compañeras, en tanto que por el “cándido armiño” ha de entenderse la inocencia, así como “por el oro fino la suma pureza y por los topacios la repugnancia por cualquier hervor lascivo”. Confirmó esta interpretación simbólica Andrea Gesualdo, al decir que el armiño significa “la sinceridad y la inocencia, porque el armiño es un animal que ama su blancura y por no perderla se deja matar”; asimismo entiende que los topacios están por “la continencia y el oponerse a cualquier ardor de la humana lascivia”. El grabado correspondiente a la Castidad en la edición de los *Triumphus del Petrarca* de 1488 fue descrito por d’Essling de la siguiente manera:

Carro que va de izquierda a derecha tirado por unicornios. Laura va sentada en él llevando en sus manos un canastillo con follaje. La acompañan unas vírgenes precedidas por Lucrecia que sostiene un estandarte con el armiño simbólico.¹⁹

Y aunque los grabados de esta primera edición ilustrada cambien de estilo en las subsiguientes, el hecho es que aparece en ellos la casi totalidad de los animales emblemáticos convocados después por los ilustradores del poema. En su “Triunfo de la Castidad” de 1501 también puso Mantegna en las manos de una virgen del cortejo de Laura el estandarte con el blanquísimo armiño; el autor de los grabados de la edición veneciana de 1508 representó asimismo a Laura sobre un carro tirado por unicornios, sosteniendo el estandarte del armiño con su mano derecha y llevando a Cupido prisionero a sus pies; por su parte, el ilustrador de la edición comentada por Gesualdo hizo emerger nítidamente el estandarte con el armiño entre un bosque de vírgenes y palmas.

No hay duda, pues, del sentido que debe atribuirse a ese animal emblemático del triunfo de la Castidad de Puebla; pero aún queda por aclarar la pertinencia del espejo en que se contempla el armiño. A este propósito debemos recordar que –según el texto de Petrarca– el día que venció a Cupido, Laura llevaba “lo scudo in man che mal vide Medusa”. En su comentario a este pasaje, asienta Vellutello que

¹⁹ Prince d’Essling, *Les livres a figures vénétiens de la fin du x^e Siècle et du commencement du xv^e*. Première part, t. I.

el cristalino escudo de Palas [significa] el conocimiento de todas las cosas mediante el discurso de la razón; siendo como es el cristal cuerpo diáfano que puede ser penetrado por la mirada, no pudo ser bien visto por Medusa, porque combatiendo con Perseo, que tenía tal escudo, como dice Ovidio en el libro cuarto de las *Metamorfosis*, y viendo en el escudo su deformidad, quedó estupefacta y entonces Perseo le cortó la cabeza.

Así que, siguiendo las asociaciones metonímicas de las que tanto se vale el pensamiento simbólico, nada impide afirmar que el artífice poblano haya subrayado las virtudes propias de la Venus Verticordia asociando con ella el armiño de Laura y haciendo que el animal que representa la virtud de la Castidad se contemple en un espejo, trasunto del cristalino escudo de Palas y de la prudencia con que obró Perseo.



FIG. 3

Bibliografía

- COVARRUBIAS, Sebastian de, *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Madrid, Turner. 1984 (ed. anastática).
- CURTIUS, Ernst Robert, “Petrarca y Boccaccio”, *Literatura europea y Edad Media latina*, 1. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- D’ESLING (Prince) *Les livres a figures vénetiens de la fin du x^e Siècle et du commencement du xv^e*, première part, t. 1, Florence/Paris, 1907.
- GARRIGA, Joaquín, ed., *Documentos para la historia del arte. Renacimiento en Europa*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- GESUALDO, Andrea, *Il Petrarca*, nuovamente ristampato in Vinegia presso Iacomo Vidali, MDLXXIII.
- KUEGELGEN KROPFINGER, Helga, “Aspectos iconológicos en los murales de la Casa del Deán en Puebla”, *Comunicaciones. Proyecto Puebla Tlaxcala*, 16, 1979.
- LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato*. Nájera, 1615.
- MÁLE, Émile, *L’art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. Paris, Librairie Armand Colon, 1949.
- MALIPERO, Hieronimo, *Il Petrarca spirituale* di Frate Hieronimo Malipero, veneziano, dell’ordine de minori d’osservanza. Presso Domenico Farri, 1575.
- MANERO SOROLLA, Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- MAZA, Francisco de la, *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1968.
- PALM, Erwin Walter “El sincretismo emblemático en los Triunfos de la Casa del Deán de Puebla”, *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*. México, UNAM, 1974.
- PÉREZ SALAZAR, Francisco, *Historia de la pintura en Puebla*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1963.
- PETRARCA, Francesco, *Rime. Trionfi e Poesie latine*, a cura di Filippo Neri, G. Martellotti, E. Bianchi e Natalino Sapegno. Milano/Napoli, Ricciardi, 1951.
- PETRARCA, Francesco, *Triumphs*, trad. Hernando de Hoces. Medina el Campo, 1554.
- PRINCE D’ESLING, *Les livres a figures vénetiens de la fin du x^e Siècle et du commencement du xv^e*. Florence-Paris, 1907.
- QUONDAM, Amedeo, *Petrarca, l’italiano dimenticato*. Milano, Rizzoli, 2004.
- WARDROPPER, Bruce W., *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid, Revista de Occidente, 1958.

Enrique Garcés traductor del *Canzoniere* (1591): aspectos lingüísticos, estilísticos y métricos

FURIO BRUGNOLO
Università di Padova
AVIVA GARRIBBA*
Università di Roma “La Sapienza”

1. Cuando hoy en día hablamos de *traducción poética*, nos referimos esencialmente a dos cosas: 1) a una traducción de textos pertenecientes al género ‘poético’ por excelencia, es decir, al género *lírico*; y, sobre todo, 2) a una traducción que no sea una mera transposición lingüística sin ambiciones artísticas, puramente instrumental, ni una libre imitación, una recreación, una reelaboración (aun de altísimo nivel).

Sin embargo, durante mucho tiempo, antes de la edad moderna, precisamente éstas dos últimas modalidades (mera transposición y recreación) son las que han prevalecido de manera casi exclusiva en la traducción de la poesía lírica: piénsese (para limitarnos a la edad media y a la lírica cortés) por un lado en la mecánica traducción al francés de líricas provenzales en cancioneros compilados en la Francia del Norte¹ y, por otro, en las originales y sofisticadas reelaboraciones también de textos provenzales hechas por poetas de la escuela siciliana, en el límite entre traducción, imitación y reescritura.²

¿Cuándo nace entonces la traducción poética tal y como la entendemos hoy en día, aquella que apunta al respeto de la letra del texto y a la fiel transmisión de su mensaje, pero, al mismo tiempo, también pretende verter sus cualidades estilísticas y formales y sus rasgos ‘artísticos’, de modo que el texto traducido se configure como un equivalente del texto original (de lengua poética a lengua poética) y no como una mera copia o, al revés, como una libre imitación del mismo?

Creemos que este cambio fundamental en la historia de la traducción poética, cuando se afirma con claridad la “esigenza di coniugare l’adesione all’originale con l’obbligo della massima poeticità”³ está representado por las versiones del

* Furio Brugnolo es el autor de los párrafos 1 y 4, Aviva Garribba de los demás: 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11.

¹ Vid. M. Raupach-M. Raupach, *Französische Trobadordlyrik. Zur Ueberlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*. Para Italia recuerdo el caso de la ‘traducción’ (en realidad, justamente, una mera adaptación lingüística, y ni siquiera completa, palabra por palabra) de la canción *Atressi cum l’orifans* de Rigaut de Berbezilh en el cuento LXIV del *Novellino*.

² Vid. F. Brugnolo, “I siciliani e l’arte dell’imitazione: Giacomo da Lentini, Rinaldo d’Aquino e Iacopo Mostacci ‘traduttori’ dal provenzale”, *La parola del testo* III, pp. 45-74.

³ G. E. Sansone, “Traduzione medievale e traduzione moderna: la ‘Commedia’ di Febrer (1429) e di Sagarra (1941)”, en *La parola del testo*, v, p. 304.

siglo xvi —especialmente las francesas, españolas e inglesas— de los *Rerum vulgarium fragmenta* de Francesco Petrarca. Es en el siglo xvi cuando la difusión y la recepción europea del *Cancionero* de Petrarca plantea por primera vez el problema de su *traducibilidad* a otros idiomas —y por lo tanto de su efectiva *traducción*— en términos que sitúan la práctica y la categoría misma de traducción *poética* como nudo central no sólo de la praxis sino también de la teoría y de la reflexión literaria: en el sentido de que la traducción se convierte en acto artístico por así decir como ‘fin en sí mismo’, no meramente instrumental, y el traductor en un colaborador imprescindible del autor.

La circunstancia es muy temprana y excepcional en la Edad Media: pocos años después de la muerte de Petrarca, dos de sus sonetos, el 132, “S’amor non è, che dunque è quel ch’io sento”, y el 134, “Pace non trovo, et non ò da far guerra”, fueron objeto —y por parte de una personalidad tan destacada como la del humanista Coluccio Salutati— de verdadera traducción. Traducción al latín, claro está (y el hecho de que se trate de una traducción *del vulgar al latín* no hace sino aumentar su significación), pero traducción de arte y en verso, con hexámetros en lugar de los endecasílabos, y por lo tanto operación cultural consciente (aunque dirigida a un público selecto) y justamente por esto significativa en su singularidad.⁴ Por otro lado, Petrarca fue traducido precozmente también a otros idiomas vulgares: Geoffrey Chaucer en el *Troilus and Criseyde* también traduce el soneto 132 (“If no love is, o God, what fele I so?”) aunque en este caso la versión, además de ser bastante libre, está por así decir disfrazada, pues está recontextualizada en una estructura narrativa distinta, en la que funciona en cierta manera también como ‘cita’.

El xvi es por lo tanto el siglo clave, y no tan sólo porque en este siglo las traducciones del *Cancionero* se multiplican. La cuestión es otra: precisamente porque en el siglo xvi la fruición de la lírica petrarquesca en su texto original era obvia y muy difundida, o más bien obligada, y porque era normal y frecuente su imitación directa y emulación, surge de manera ineludible la exigencia del paso de la *imitación a la traducción* y, por consiguiente, el problema de cómo traducir a Petrarca —y no sólo de cómo imitarle o emularle. No se trata de divulgar y dar a conocer la poesía de Petrarca (que, por cierto, no lo necesitaba, ya que impregnaba la cultura europea de la época), sino de enfrentarse directamente con ésta y con su *interpretación* (si es verdad que todo acto de traducción es un acto de interpretación): donde lo que cuenta no es tanto la función práctica e instrumental de la traducción y su grado de restitución del original, como —y tal vez sobre todo— la relación que aquella mantiene con otras traducciones poéticas —es decir, con otras interpretaciones— del mismo original, anteriores o coetáneas. Nos referíamos más arriba a los sonetos 132 y 134, traducidos por Chaucer (el primero) y por Coluccio Salutati (ambos). Pues bien, en el siglo xvi (y en el xvii) estas dos composiciones continúan, no sólo citándose e imitándose sino también traduciéndose y retradu-

⁴ *Vid.* E. Duso, *Il sonetto latino e semilattino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, pp. 25-26 (los incipit de los dos sonetos pasan a: “Si fors non sit amor, igitur quid sentio? Vel si” e “Nec pacem invenio, nec adest ad bella facultas”).

ciéndose (son de hecho los dos textos más traducidos de Petrarca) hasta configurarse casi como una prueba de fuego en el ‘oficio’ –también en sentido artesanal– de los poetas petrarquistas; y se trata de poetas como Clement Marot y Maurice Scève, Olivier de Magny y Antoine de Baif y Philippe Desportes, Thomas Watson y Thomas Wyatt, Juan Boscán, Jorge de Montemayor, Diego de Figueroa, Martin Opitz y muchos otros.⁵ Es a estas alturas, por tanto, y en este contexto cuando la traducción poética adquiere por así decir el estatuto no digamos de ‘género’, pero sí ciertamente de modalidad autónoma de la escritura literaria que hay que leer y valorar como tal.

Sólo con las versiones del siglo XVI del *Canzonero* de Petrarca se afirma, pues, una concepción y una práctica de la traducción poética ajena a la medieval, relacionada con la nueva actitud humanística hacia los clásicos y que se identifica con la que todavía es la nuestra: aquella, en definitiva, que nos empuja, ante cada nueva traducción de una obra de poesía (con mayor razón si es una obra del pasado, o hasta un clásico) a recibirla –y por consiguiente a valorarla– más en relación con la lengua poética vigente y con las otras traducciones poéticas de la misma obra que en relación con la misma obra original.

En ese contexto se puede situar también la traducción de Enrique Garcés.

2. La primera traducción completa al español del *Canzoniere* de Petrarca se publicó en Madrid en 1591.⁶ Su autor es Enrique Garcés, un portugués que vivió desde su juventud en Perú, a quien se deben dos traducciones más, una del portugués (*Os Lusíadas* de Camoes) y otra del latín (*De regno* de Francesco Patrizi). Garcés alcanzó cierto renombre por sus descubrimientos en el campo de la minería y formó parte de un círculo de literatos petrarquistas que se reunía en Lima a finales del siglo XVI.⁷

La traducción –en la que faltan cinco textos del *Canzoniere* italiano⁸– está introducida por unos poemas preliminares, obras del mismo traductor y de otros literatos españoles y americanos, y la sigue un grupo de textos finales muy heterogéneos que cierran el volumen.⁹

La traducción de Garcés es un resultado tardío de la expansión de la poesía petrarquista en el mundo hispánico, donde arraigó a través del contacto directo con los textos originales, sin la mediación de traducciones. Aparte de alguna

⁵ Una reseña completa y cuidadosa en M. Hager, *Uebersetzungen und Nachdichtungen von Sonnetten Petrarcas in der europäischen Lyrik des 16. Jahrhunderts*, pp. 73-175.

⁶ *Los sonetos y canciones del Petrarca, que traduzia Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana*, Madrid, Drouy, 1591.

⁷ La biografía más completa de Garcés es la de G. Lohmann Villena, “Enrique Garcés descubridor del mercurio en el Perú, poeta y arbitrista”, *Anuario de Estudios Americanos*, v, pp. 439-82.

⁸ Faltan la canción *Rvf* 29 (“Verdi panni sanguigni oscuri, o persi”), que Garcés declara ser demasiado difícil por sus capacidades de traductor, y faltan, seguramente por razones de censura (o auto-censura), los cuatro sonetos llamados “babiloneses” (*Rvf* 114 e *Rvf* 136-138), invectivas contra la corrupción de la curia de Aviñón.

⁹ Sobre los textos preliminares cf. Luis Monguió, *Sobre un escritor elogiado por Cervantes. Los versos del perulero Enrique Garcés y sus amigos (1591)*.

traducción de poemas sueltos, sólo hubo una versión en español del *Canzoniere* anterior a la de Garcés: la de Salomón Usque, un judío portugués establecido en Ferrara quien tradujo y publicó en Venecia en 1567 la primera parte de la obra de Petrarca.¹⁰

La versión de Garcés no se imprimió nunca más en época antigua pero se han vuelto a publicar varias ediciones en el siglo xx, hasta 1996, máxime en ediciones de bolsillo. Ha permanecido como la única traducción completa al español durante casi cuatro siglos, hasta 1976. Sin embargo, muchas de las ediciones modernas transmiten un texto poco cuidado y repleto de errores que no permite apreciar la obra de Garcés.

El presente trabajo pretende ofrecer un breve esbozo de algunos de los rasgos estilísticos y lingüísticos de la obra de Garcés. Todos los datos proceden de mi tesis doctoral, ya publicada en su mayoría en un trabajo incluido en la revista electrónica *Artifara* de la Universidad de Turín.¹¹

Garcés utiliza un amplio abanico de estrategias de traducción, que varían de texto en texto y aun dentro del mismo poema. Su método –como el de muchos traductores del siglo xvi¹²– parece ser muy empírico y sus resultados son heterogéneos en relación con el original. No parece guiado por una especial concepción de la traducción (aunque en los poemas preliminares se hallan algunos atisbos de lo que pretendía realizar en su obra) sino que confía en las soluciones que consigue idear en cada caso. En general, su traducción oscila entre literalidad y paráfrasis.

El conocimiento del italiano por parte del traductor es muy bueno: las incomprendiones son bastante raras. Las dificultades mayores parecen venir de la constricción métrica que se impone a sí mismo.

3. El aspecto métrico, en efecto, condiciona a cada paso las opciones de Garcés. Es éste un rasgo determinante y por lo tanto constituye un punto de partida fundamental para cualquier análisis. El traductor elige conservar lo más posible los esquemas métricos y, a menudo, las rimas y hasta las palabras en rima del original. Las exigencias métricas prevalecen sobre cualquier otra. El mayor esfuerzo poético se dedica a este aspecto, al que deben amoldarse las restantes exigencias, semánticas, retóricas y de contenido y la proximidad del italiano y del español permite notables osadías imitativas.

¹⁰ *De los sonetos y canciones, mandriales y sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca, traducidos de toscano por Salomon Vsque Hebreo...* en Venecia, En casa de Nicolao Beuilaqua, MDLXVII. Acerca de esta traducción cfr. Jordi Canals *Salomón Usque, traductor del Canzoniere de Petrarca*, tesis doctoral, 2001; véase además Pilar Manero Sorolla, “La primera traducción de las *Rime* de Petrarca en lengua castellana: *Los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca de Salomon Vsque* (Venecia 1567)”, en *Homenaje al Prof. Antonio Vilanova*, pp. 377-391.

¹¹ Aviva Garribba, “La prima traduzione completa dei *Rerum vulgarium fragmenta* in spagnolo: *Los sonetos y canciones del Petrarca, que traducía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana* (Madrid, 1591)” *Artifara*, 3, sección “Addenda”, pp. 77; y sección “Ediciones”, pp. 182. La tesis doctoral con el mismo título, dirigida por Furio Brugnolo, fue leída en la Universidad de Padua en febrero de 2003.

¹² Cf. P. Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*.

Por razones de brevedad sólo nos ceñiremos a ilustrar algunos de los aspectos métricos más relevantes de la obra:

- Se conservan inalterados el 42% de los esquemas métricos del original.¹³

- Los versos son casi todos endecasílabos y heptasílabos correctos, aunque Garcés a menudo no consigue ni siquiera acercarse a la armonía petrarquista. Se hallan unos rarísimos versos hipermétricos, tal vez debidos a erratas de imprenta, y unos pocos endecasílabos de acentuación irregular.

- Las rimas que Garcés utiliza en la traducción son casi siempre muy fáciles y corrientes, según el uso del petrarquismo español, y, de hecho, se trata de rimas pertenecientes a la tradición de la poesía ibérica italianizante.

Sin embargo, la tendencia a emplear rimas fáciles parece especialmente marcada en esta obra y quizás esto se deba a las limitaciones impuestas por la traducción y por el deseo de respetar los esquemas métricos originales. Garcés, por lo tanto, no sigue casi nunca a Petrarca en la utilización de rimas difíciles o raras —es una excepción el soneto 163 (*Rvf* 198) en que se conservan las rimas del original *vibra: cribra: fibra: libra*— pero sí trata de imitar y guardar el uso de las llamadas rimas técnicas (homónimas e intensas). Por ejemplo mantiene a menudo las rimas homónimas *parte, mezzo* y *volta* (traducidas con ‘parte’, ‘medio’ y ‘vuelta’) y reproduce el artificio del soneto *Rvf* 18 que sólo presenta rimas homónimas. El especial hincapié que se hace en este artificio se inserta plenamente en la tradición poética del periodo, en la que confluyen la veta cancioneril y la italianizante. Cuando el autor no consigue colocar este tipo de rimas en el lugar correspondiente del original, las añade (a veces utilizando exactamente los mismos rimantes) en otro verso, por compensación.

Pero las rimas técnicas del *Canzoniere* no son las únicas que el traductor pretende conservar, pues, según ya adelantamos, se nos figura muy clara la tendencia de Garcés a mantener las rimas y hasta las palabras en rima del original. De los 313 sonetos, sólo 42 no presentan ninguna rima conservada. Por supuesto, este apego a las rimas de Petrarca se debe incluir en la tendencia típica del petrarquismo tanto italiano como español a reproducir un sistema de rimas y rimantes fijado por el poeta de Arezzo,¹⁴ pero cabe destacarlo como rasgo fundamental de la obra.

La traducción de Garcés aparece pues compuesta a partir de las rimas, cuya elección y constante intento de conservación parecen preceder y guiar el trabajo compositivo. Esto se refleja inevitablemente en el léxico y en la calidad misma de la traducción, pues resulta ser a menudo un condicionamiento en sentido negativo.

4. Por lo que se refiere a la conservación de las rimas, hay que notar que aun cuando Garcés no mantiene las rimas del original tiende a conservar por lo menos sus vocales, en el sentido de que las rimas introducidas por el traductor son muchas

¹³ O sea, 112 sonetos de 313, 27 canciones de 28, 4 *ballate* de 7, 3 madrigales de 4 y las 9 sextinas.

¹⁴ Cf. G. Gorni: “Essere petrarchisti ha comportato anzitutto l’adozione di un certo rimario. Si petrarcheggia in rima, o nella parola in rima, magari estesa a compiuto sintagma o perfino all’intero secondo emistichio; e poi si è poeti in proprio, a ritroso, nelle restanti sillabe” (“Il petrarchismo metrico in Italia”, *Studi Petrarqueschi*, iv, pp. 220-221).

veces asonantes (o aun consonantes) con las correspondientes del texto original, o al menos con otras rimas del mismo. En el soneto *Rvf* 283 (cf. *infra* el texto), se nota que mientras la segunda rima de los cuartetos, *-ado*, no tiene ninguna relación con la rima correspondiente del original que es *-enti*, la primera, *-oso*, tiene asonancia con la primera rima del texto fuente, *-olto*. En el soneto *Rvf* 152 (también citado más adelante), que conserva en los cuartetos la rima *-ene*, el mismo tipo de compensación se nota en cambio en los tercetos, donde Garcés utiliza dos rimas ambas en *a-a* (*-ada* y *-ança*), alusión evidente, a través de la asonancia, a la difícil rima *-anca* de Petrarca.

No se trata de casos raros o aislados, según se deduce del siguiente breve sondeo, que bien muestra el cuidado que Garcés pone en las relaciones fónicas entre las rimas. Se señalan en versalita las rimas mantenidas del original o equivalentes, y en negrita las rimas que no se conservan pero que son asonantes con una o más rimas del original:

- Rvf* 15 Petrarca: *-asso*, *-orto*, *-embra*, *-ane*
 Garcés: *-ando*, *-evo*, *-oria*, *-ana*, *-able*
 (De *-ane* de Petrarca no sólo procede la asonancia *-able* sino también la casi-rima *-ana*)
- Rvf* 16 Petrarca: *-anco*, *-ita*, *-io*, *-ui*, *-era*
 Garcés: *-udo*, *-ado*, *-eo*, *-ura*, *-elo*
- Rvf* 26 Petrarca: *-ERRA*, *-inta*, *-IMA*, *-ETTI*
 Garcés: *-ERRA*, *-ida*, *-IMA*, *-ECTOS*
- Rvf* 32 Petrarca: *-emo*, *-eve*, *-ANZA*, *-ENTE*, *-IRA*
 Garcés: *-ando*, *-endo*, *-ANÇA*, *-ENTE*, *-IRA*
 (A la asonancia distanciada de Petrarca *-eve/-ente*, G. responde con la fuerte semejanza de *-ando/-endo*)
- Rvf* 39 Petrarca: *-ALTO*, *-erga*, *-olsi*, *-UGGE*, *-EGNO*
 Garcés: *-ALTO*, *-enta*, *-aros*, *-UYE*, *-EÑO*
 (Garcés introduce la asonancia *-alto/-aros*)
- Rvf* 40 Petrarca: *-oppio*, *-isco*, *-opra*, *-ette*, *-adre*
 Garcés: *-ido*, *-ando*, *-ado*, *-ino*, *-anas*
 (Dos de las rimas de Garcés son asonantes con *-isco* y por lo tanto entre ellas; y además hay la asonancia *-ado/-ando*)
- Rvf* 88 Petrarca: *-oppo*, *-orto*, *-IA*, *-ampa*, *-ore*
 Garcés: *-eza*, *-ado*, *-IA*, *-apa*, *-ero*
 (*-apa* se puede considerar rima correspondiente de *-ampa*, a través de *scampa/escapa*; nótese además la correspondencia de *-ore/-ero*)
- Rvf* 93 Petrarca: *-ivi*, *-ORO*, *-ai*, *-utto*, *-ezza*
 Garcés: *-ia*, *-ORO*, *-ado*, *-ada*, *-uro*
 (La textura fónica de Garcés, es como en otros casos, más uniforme de la de Petrarca: *-oro/-uro*, y *-ado/ada*)
- Rvf* 94 Petrarca: *-ondo*, *-ARTE*, *-are*, *-AVA*
 Garcés: *-echo*, *-ARTE*, *-erto*, *-AVA*, *-antes*
 (Aquí Garcés mantiene la asonancia entre *-arte* y *-are* y además introduce otra, la de *echo/ero*)
- Rvf* 95 Petrarca: *-ersi*, *-UDO*, *-ende*, *-etro*, *-ICA*
 Garcés: *-era*, *-UDO*, *-esto*, *-ia*, *-IGA*
- Rvf* 160 Petrarca: *-IGLIA*, *-ide*, *-erba*, *-eme*, *-espo*

Garcés: *-ILLA, -era, -entos, -endo, -era*

(Aquí Garcés aplica la búsqueda de asonancias en el máximo grado, introduciendo una rima continua, *-era*, en asonancia con *-erba* y una doble asonancia con *-espo* a través de las rimas *-entos* y *-endo*)

Rvf 164 Petrarca: *-ace, -ENA, -iva, -ASCO, -unge*

Garcés: *-alla, -ENA, -abo, -ASCO, -enta*

(No sólo se mantienen totalmente la rimas *-ena* y *-asco*, sino que las mismas resuenan en las asonancias *-enta* y *-abo*)

Rvf 221 Petrarca: *-ANNO, -ampo, -ire, -unge*

Garcés: *-AÑO, -ado, -ega, ando, -allo*

(En este caso Garcés intensifica, también a través de la introducción de una quinta rima, la asonancia *-anno/-ampo*)

Rvf 228 Petrarca: *-anco, -ore, -IA, -este, -ANTA*

Garcés: *-ado, -ano, -IA, -este, -ANTA*

(Garcés responde a la dificultad de mantener la rima *-anco* con la doble asonancia de los cuartetos.)

5. Apuntábamos al principio sobre la alternancia entre literalidad y paráfrasis. Alicia de Colombí ha definido las traducciones de Garcés de los poemas del *Canzoniere* como “interpretaciones más o menos afortunadas” de los poemas de Petrarca.¹⁵ En efecto, en muchos casos nuestro traductor se sirve de la paráfrasis para introducir imágenes y palabras ausentes en el original. Sin embargo no es ésta la única técnica empleada por Garcés, quien, otras veces, elige la literalidad, permitida –aun dentro de lo impuesto por una traducción métrica– por la afinidad entre italiano y español. Por supuesto, se trata de una literalidad que admite omisiones y desplazamientos, casi siempre dictados por el metro. Pero literalidad no significa traducción palabra por palabra, que es más bien rara, y Garcés hay veces que parece evitarla: de hecho, en algunos casos, cuando podría utilizarla, calcando estructura y palabras del verso original sin dificultad, elige otra solución.

Dicha alternancia de paráfrasis y traducción literal es uno de los factores que dificultan la definición unívoca del carácter de esta traducción. Pero aparece con bastante claridad la voluntad de Garcés de no salir de los lindes de la traducción hacia el campo de la imitación, aunque es difícil distinguir claramente en el siglo XVI entre estas dos categorías. Si se aleja del texto original lo hace para encontrar la forma de traducir aquello que no puede verter al español literalmente o por paráfrasis.

Veamos pues algunos ejemplos de la alternancia de literalidad y paráfrasis en los sonetos, en los que estas dos modalidades no se suelen mezclar, manteniéndose un solo tipo de traducción en todo el texto.

El soneto Rvf 283 (en la traducción es el soneto 239) representa bien a las claras la traducción literal conservada en todo el texto:¹⁶

¹⁵ Alicia Colombí Monguió, *Petrarquismo peruano. Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la “Miscelánea Austral”*, p.184.

¹⁶ El texto italiano es el de Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata.

Rvf 283

Discolorado ài, Morte, il piu bel volto
che mai si vide, e i più begli occhi spenti;
spirto piú acceso di vertuti ardenti
del piú leggiadro et piú bel nodo ài sciolto
In un momento ogni mio ben m'ài tolto,
post'ài silentio a' piú soavi accenti
che mai s'udiro, et me pien di lamenti:
quant'io veggio m'è noia, et quant'io ascolto.

Ben torna a consolar tanto dolore
madonna, ove Pietà la riconduce:
né trovo in questa vita altro soccorso.

Et se come ella parla, et come luce,
ridir potessi, accenderei d'amore,
non dirò d'uom, un cor di tigre o d'orso.

SONETO 239

Descolorado has muerte al más hermoso
rostro, que tuvo el mundo, has apagado
la luz más refulgente, y desatado
de un lindo ñudo un pecho generoso:

Quitaste en un momento aquel glorioso
bien mío, y su boz dulce has atajado,
dexándome de llanto tan cercado
que quanto veo y oigo me es penoso.

Mas mi señora de piedad movida
me buelve a consolar como solía,
no siento otro socorro en esta vida,

Si como en habla y luz es escogida
dezir pudiesse, un pecho encendería.
no de hombre, mas de tigre y ossa parida.

Es éste uno de los pocos sonetos en los que no se mantiene ninguna rima del original. Los puntos en los que en este soneto Garcés se aleja del texto original se deben esencialmente a exigencias de rima y a la necesidad de abreviar, pero en general la literalidad prevalece. Se sustituyen los ojos con su metáfora estandar “luz” (v. 3); “spirto piú acceso di vertuti ardenti” se acorta en “pecho generoso” (v. 4). Se elimina un adjetivo del doblete de sinónimos *bel/leggiadro* y se modifica levemente la imagen de los lamentos en el v. 7 (*pieno di lamenti* ÷ “de llanto cercado”). En el v. 5 se añade el adjetivo “glorioso” debido a las necesidades de la rima. El traductor parece querer eliminar la repetición del adjetivo *bel* en el primer cuarteto, sustituido por tres adjetivos más intensos, pero, por otra parte, añade la repetición de “luz” (vv. 3 y 12). El resultado tiene cierto valor: Garcés consigue transmitir el contenido del original –aun simplificando y restándole complejidad al aspecto léxico y sintáctico– y demuestra cierta habilidad en conciliar las exigencias métricas con la fidelidad de traducción. Veamos ahora en cambio un ejemplo de traducción por paráfrasis en el soneto Rvf 152 (rubricado soneto 117):

Rvf 152

Questa humil fera, un cor di tigre, o d'orsa
che 'n vista humana e 'n forma d'angel vène
in riso e 'n pianto, fra paura et spene
mi rota sí ch'ogni mio stato inforsa

Se 'n breve non m'accoglie o non mi smorsa
ma pur come suol far tra due mi tene
per quel ch'io sento al cor gir fra le vene
dolce veneno, Amor, mia vita è corsa.

Non pò piú la virtù fragile et stanca
tante varietati omai soffrire,
che 'n un punto arde, agghiaccia, arrossa
[e 'nbianca

Fuggendo spera i suoi dolor' finire
come colei che d'ora in hora manca:
ché ben pò nulla chi non pò morire.

SONETO 117

Este pecho de tigre en mansa fiera,
qu'en rostro humano y forma de ángel viene
y entre una risa y llanto me sostiene
y me transforma en fin como una cera

Si presto no recoge su vadera
con orden que del todo me despene
del miedo y esperanza en que me tiene,
mi vida dará fin a su carrera.

Que mi frágil virtud de fatigada
no puede ya sufrir tanta mudança
pues en un punto se arde y de halla elada.

Mas de acabar su mal tiene esperanza
con solo huir, o suerte desastrada
quán poco puede quien morir no alcança.

También en este caso se trata de una traducción propiamente dicha, porque es evidente la intención de transmitir totalmente aunque a grandes rasgos el contenido del original, un texto sin duda de muy difícil traducción. Aquí Garcés se sirve de la paráfrasis, de la sustitución y de la compensación. No trata de mantener las estructuras formales del modelo sino que crea otras nuevas, elimina las rimas ásperas *-orsa* y *-anca*, se sirve de nuevas figuras retóricas, vuelve a formular los conceptos, hasta llegar, en ciertos casos, a modificarlos. Condensa el v. 1, y cambia notablemente los vv. 3-4 (que quizás no haya entendido): elimina la estructura bimembre en el v. 3 e introduce un símil nuevo en el v. 4 (aunque perteneciente a la tradición petrarquista). Introduce también una metáfora bélica en el v. 5 y este último cambio modifica a la vez el verso siguiente. En los versos 7-8 recupera la pareja de opuestos perdida en el v. 3, sustituye a la imagen del veneno del original y elimina el apóstrofe a Amor. En el v. 11 elimina la segunda pareja de opuestos, en los vv. 13 y 14 introduce una exclamación.

La oscilación entre literalidad y paráfrasis no parece ser previsible, sin embargo es posible que la condicionen algunos rasgos de los textos originales. Por ejemplo, la métrica: la dificultad de algunos textos desde este punto de vista, la presencia de rimas difíciles de conservar y de palabras en rima raras, que hacen complicada la traducción verso por verso, podría ser estímulo para una traducción más libre. En cambio, parecen empujar a la literalidad los sonetos con rimas que se pueden pasar fácilmente al español¹⁷ y los basados en estructuras sintácticas simples, de uso frecuente y repetidas.

Algunos estudiosos han notado que la literalidad representa en la traducción de Garcés la garantía de un resultado positivo, y por tanto han considerado la estricta fidelidad un valor de esta traducción; otros investigadores, sin embargo, la han juzgado más bien como un defecto de esta obra.¹⁸ Sin duda, en algunos casos aparece claro como la literalidad no basta a evitar un fracaso, como ocurre en el soneto 30, traducción de *Rvf* 38.

Rvf 38

Orso, e' non furon mai fiumi né stagni,
né mare, ov'ogni rivo si disgombra
né di muro o di poggio o di ramo ombra,
né nebbia che 'l ciel copra e 'l mondo bagni,
né altro impedimento, ond'io mi lagni,
qualunque piú l'umana vista ingombra,
quanto d'un vel che due begli occhi adombra
et par che dica: Or ti consuma e piagni.

SONETO 30

Señor Orso, ni estanque, o río ha sido
ni mar, que de aguas gran padre se nombra,
ni de árbol, o de muro, o cerro sombra
ni nube que de arriba aya caído,
Ni desastre sin tiempo acaescido
(qualquier que más la vista humana assombra)
son causa de quexarme: de la sombra
de un blanco velo viene mi gemido:

¹⁷ Cfr. los sonetos 32, 42, 44 y 264 (en la numeración de Garcés, mientras que en el orden y numeración de las ediciones modernas de *Rvf* son el 40, el 57 y el 308), todos traducidos con cierta libertad, y las traducciones de sonetos como el 103, 105, 256 (*Rvf* 132, 134 y 300), más bien literales y respetuosas de las estructuras originales.

¹⁸ J. García Morales incluye la fidelidad entre las cualidades de la obra de Garcés. Según G. Bellini “casi siempre se salva lo refinado del original cuando el traductor se le mantiene fiel”. A. Colombi-Monguió parece modificar su opinión positiva de la traducción “loablemente fiel” de la Canción

E quel lor inclinar ch'ogni mia gioia
 spegne o per humiltate o per argoglio,
 cagion sarà che 'nanzi tempo i' moia.
 Et d'una biancha mano ancho mi doglio,
 ch'è stata sempre accorta a farmi noia
 et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio.

Y de un inclinar de ojos algo altivo
 que todo mi contento desbarata,
 y ante tiempo será mi sepultura.
 Y de una blanca mano es otro esquivo
 tormento, que también ésta me mata.
 bolviéndose a mis ojos peña dura.

En este poema, por una parte es evidente un problema sintáctico debido al “ha sido” del verso 1 que queda sin continuación; por otra un pequeño desvío en la traducción del v. 5 –no se traduce el término clave “impedimento” y se introduce la innovación “desastre sin tiempo acaescido”– no permite comprender la alusión a la mano convertida en “peña dura”, es decir en otro *impedimento* (v. 14). El soneto, pues, no obstante el esfuerzo de literalidad, no consigue en absoluto verter su modelo.

Hay, en cambio, sonetos traducidos muy libremente que sin embargo consiguen verter bien al español el modelo y ofrecen un resultado de cierto interés.

6. Otro aspecto que destaca en la obra de Garcés es una tendencia muy marcada y general a la simplificación estilística y lingüística, lo que lleva a una notable modificación del tono del original hacia un registro más bajo. La traducción de Garcés no sólo no guarda ni imita el tono elevado del original, sino que tiende más bien al prosaísmo y hasta a lo coloquial.

No se trata simplemente de la pérdida de la polisemia y de las alusiones, inevitable en cualquier traducción, ni tan sólo de la utilización por parte de Garcés de un léxico que en italiano llamaríamos *comico*, que el mismo Petrarca utiliza si bien de forma muy especial;¹⁹ y tampoco se trata de la depurada simplicidad garcilasiana basada en la selección del léxico. La simplificación de Garcés afecta a todos los aspectos de la lengua y del estilo y se puede resumir en algunos rasgos recurrentes: tendencia a la concretización o a la generalización y a la vaguedad, predominio del estilo verbal, utilización de un léxico muy corriente y prosástico, disminución de adjetivos y uso de modismos.

Rvf 323 en una que sostiene que las traducciones de Garcés son en realidad a menudo “interpretaciones más o menos afortunadas”. Esta última idea la comparte Krebs Bermúdez. Según D’Agostino, Garcés “non prende le sufficienti distanze dal modello” y sin embargo según su análisis el traductor no es tan fiel como parece y lo mismo sostiene José Miguel Oviedo. (Cf. F. Petrarca, *Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*. Prólogo y adiciones de Justo García Morales, Traducción de E. Garcés y Hernando de Hoces; G. Bellini, “Presencia de la literatura italiana en la América hispana de los siglos XVI y XVII”, en *España e Italia: un encuentro de culturas en el Nuevo Mundo, Atti del Colloquio italo-spagnolo*, p. 40; A. Colombi Monguió, “Las visiones de Petrarca en la América virreinal”, *Revista iberoamericana*, 48, p. 568, y *Petrarquismo peruano*, cit., p.184; V. E. Krebs Bermúdez, “Las traducciones [sic] de un soneto de Petrarca en el Renacimiento español”, en R. Recio, ed., *La traducción en España ss. XIV-XVI*, p.196; A. D’Agostino, “Enrique Garcés, traduttore di Petrarca”, en *Libri, idee, uomini tra l’America iberica, l’Italia e la Sicilia. Atti del Convegno di Messina*, a cura di A. Albonico, p. 148; J. M. Oviedo, *Historia de la Literatura Hispano Americana*, v.1, p.155).

¹⁹ Maurizio Vitale, *La lingua del “Canzoniere” (Rerum Vulgarium Fragmenta) di Francesco Petrarca*, p. 522.

Un precedente ilustre se halla en otra importante traducción del italiano del siglo XVI: la de Boscán del *Cortegiano*, en la que se nota una simplificación actuada a través de técnicas distintas (eliminación de latinismos y de lo abstracto, glosas y explicaciones, reducción de la variedad léxica, uso de modismos y proverbios). En palabras de Morreale, “el *Cortegiano* muda su vestidura italiana por otros paños algo más sencillos y caseros”.²⁰ Pero, si la de Boscán es una elección estilística consciente, es difícil decir lo mismo de Garcés. El contraste con respecto al original es a menudo estridente y es fácil sospechar que el cambio de tono surja de las no excelentes cualidades poéticas del traductor y de su obstinado intento de conservar el aspecto métrico del original. De todos modos, en la traducción del *Canzoniere* se encuentran algunas de las técnicas de simplificación utilizadas por Boscán.

Veamos ahora algunos ejemplos de este fenómeno que afecta tanto a unidades léxicas aisladas como a versos enteros:²¹

- [9,3/ s9] da l'infiammate corna ÷ *de sus dos cuernos de oro*
 [294,2/s250] in loco humile et basso ÷ *en parte algo abatida*
 [360,129/c48] Quanto à del pellegrino et del gentile ÷ *que quanto en el ay bueno, o importante*
 [7,6/s7] del ciel, per cui s'informa humana vita ÷ *que del Cielo por guía nos es dada*
 [8,3-4/ s8] spesso dal sonno lagrimando desta ÷ *el sueño haze perder y no por fiesta*
 [2,7-8/s11] che ne' miei danni/ a llamentar mi fa pauroso e lento ÷ *de que un temor nacer siempre en mí sientto*
 [31,12/s193] D'un vivo fonte ogni poder s'accoglie ÷ *pues todo el poder sale de un armario*
 [7,8/ s15] ma gli spiriti miei s'agghiaccian poi ÷ *helado quedo, y doy diez mil sospiros*
 [8,67/c5] or con la lingua, or co' laudati incostri ÷ *hablando, o a lo menos escribiendo*
 [21/c25] tuo regno sprezza, et del mio mal non cura ÷ *tan poquito de mí, y aun de ti cura?*
 [59,7-8/ s124] quando un cor in sé tante virtuti accolse? / benché la somma è di mia morte rea ÷ *quién beldad vido tan pura / y tanta en un lugar? ay que me yelo*

Naturalmente, es inevitable que este rasgo de la traducción afecte a veces al contenido mismo de los versos, y lleve a la simplificación y trivialización del pensamiento que se expresa.

²⁰ Morreale nota que este cambio depende más de las “condiciones peculiares del idioma receptor”, que de la intención de Boscán (*Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el renacimiento español*, p. 32). Cf. también: Lore Terracini, “‘Cuidado’ vs. ‘descuido’. I due livelli dell’opposizione tra Valdés e Boscán”, en *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, pp. 55-86, donde se habla de “un ideale [espressivo] quantomai dimesso e casalingo” (p. 69).

²¹ La fuente de cada ejemplo se indica a través del número que el texto tiene en Rvf seguido por el número del verso y, después de la barra (/), por el número que la traducción tiene en la obra de Garcés (precedido por *s* si es un soneto y por *c* si se trata de una canción o sextina).

- [19, 5-7/s17] col desio folle che spera gioir forse nel foco perché splende /
 provan l'altra virtù, quella che 'ncende ÷ *que porque el fuego es
 claro, rebolando / andan en él, y así se van quemando*
- [175, 9/s140] Quel sol, che solo agli occhi mei respande ÷ *Aquel sol qu'en mis
 ojos resplandesce.*

7. Una contribución importante a la simplificación y baja de tono procede –según ya decíamos– de la omisión de adjetivos, que constituye otro rasgo relevante de esta traducción. Garcés se sirve abundantemente –según es de esperar de una traducción métrica que guarda el número original de versos– de la omisión. Como se sabe, en la traducción del italiano al español, lo que especialmente empuja a esto es la menor posibilidad de sinalefa y elisión del castellano.²² La categoría gramatical más afectada por la omisión es la de los adjetivos, en especial los calificativos.²³ Con respecto al original, en efecto, disminuye notablemente su frecuencia en la traducción (aunque también se halla la introducción de nuevos adjetivos). Esta omisión se da a menudo en los dobles de sinónimos o en las parejas, pero también afecta a adjetivos aislados. Dada la relevancia de la adjetivación en el *Canzoniere* y en la poesía petrarquista en general, cuya temática “è istruttivamente obbligata ai canoni dell'aggettivazione in maniera non meno stringente che al formulario delle immagini topiche e del lessico stereotipato”,²⁴ esta reducción del número de los adjetivos provoca una marcada alteración del tono y de la lengua.

Además, la supresión de los dobles sinonímicos afecta un aspecto fundamental del petrarquismo quinientista, en el que “la pluralidad se hace un modo casi automático de organizar el discurso, cuya sintaxis se escinde en una configuración esencialmente rítmica”.²⁵

Los ejemplos de supresión de adjetivos podrían ser muchísimos. Veamos algunos tanto de dobles de sinónimos como de adjetivos aislados:

- [3,4/s3] be' vostr'occhi ÷ *vuestros ojos*
 [6,1/s6] folle mi'desio ÷ *mi deseo*

²² Por estas omisiones necesarias pide disculpas Hernando de Hozes en el prólogo de su traducción de los *Trionfi*, y explica su origen: “Tambien quiero preuenir al lector, que hallara en esta traduction algunas cosas quitadas y muchas de otra manera puestas de como estan en lo Thoscano [...] tambien para lo que se quito fue mucha ocasion ser los vocablos dela lengua Thoscana por la mayor parte de menos syllabas que los que quieren decir lo mismo en la castellana y desta causa de necesidad se ouieron de quitar algunas palabras, porque a no hazerse, o tenia de lleuar mas versos de los que tiene el Thoscano, o los que lleuaria yr mas largos delo que la medida dellos requeria” (*apud* A. Cruz, “The *Trionfi* in Spain Petrarchist Poetics, Translation Theroy, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century”, en K. Eisenbichler, A. Iannucci, eds., *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, p. 318).

²³ Morreale destaca el mismo rasgo (“Essendo minore la capienza ritmica del verso [...] soffre una netta menomazione dell'aggettivo”) en la reciente traducción al español de Nieves Muñoz Muñoz de los *Canti* de Leopardi (“I canti di Giacomo Leopardi in una suggestiva traduzione spagnola recente”, *Atti dell'Accademia dei Lincei. Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche*, p. 365).

²⁴ F. Sberlati, “Sulla dittologia aggettivale nel *Canzoniere*”, *Studi Italiani*, vi, 2 pp. 5-70. p. 7.

²⁵ A. Colombi Monguió, *Petrarquismo peruano. Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la “Miscelánea Austral”*, p. 169.

[15,7/s13]	sbigottito et smorto ÷ <i>helado</i>
[34,7/s27]	onorata et sacra fronde ÷ <i>esta planta</i>
[125, 27/c26]	Dolci rime leggiadre ÷ <i>Rimas dulces</i>
[180,9/s145]	superbo altero fiume ÷ <i>superbo río</i>
[191,3-4/s156]	questo breve e fraile viver mio ÷ <i>esta vida breve</i>
[53,3/c11]	valoroso, accorto et saggio ÷ <i>famoso y muy prudente</i>
[167,4/s132]	chiara, soave, angelica, divina ÷ <i>angélica divina</i>
[278,5/s234]	et viva et bella et nuda ÷ <i>desnuda y biva</i>
[2, 7/s2]	colpo mortal ÷ <i>golpe</i>
[12,14/s11]	tardi sospiri ÷ <i>sospiros</i>
[14,2/c2]	bel viso ÷ <i>rostro</i>
[23,61/c4]	le amate rive ÷ <i>la ribera</i>
[93,9/s73]	begli occhi ÷ <i>los ojos</i>
[153,5/s118]	dolci pensier ÷ <i>pensamientos</i>

Un ejemplo aleccionador es el de la traducción del soneto *Rvf* 21 donde a la alteración del tono del original depende contribuye notablemente la evidente reducción del número de los adjetivos:

*Rvf*21

Mille fiate, o dolce mia guerrera,
 per aver co' begli occhi vostri pace
 v'aggio proferto il cor; m'a voi non piace
 mirar sí basso colla mente altera.
 E sé di lui fors'altra donna spera,
 vive in speranza debile e fallace:
 mio, perché sdegno ciò ch'a voi dispiace,
 esser non può già mai così com'era.
 Or s'io lo scaccio, et e' non trova in voi
 ne l'essilio infelice alcun soccorso,
 nè sa star sol, né gire ov'altri il chiama,
 poria smarrire il suo natural corso;
 che grave colpa fia d'ambeduo noi,
 e tanto piú de voi, quanto piú v'ama.

SONETO 19

Mil veces por tener dulce guerrera
 con esos ojos paz muy confirmada,
 mi pecho os offrescí, mas no os agrada
 de os ocupar en cosa tan rastrera:
 Y si alguna servirse dél espera
 por cierto deve estar bien engañada,
 que no hay quadrarle lo que os desagrada
 por mío ya no ser como antes era:
 Que si le echo de mí, y en vos no halla
 socorro alguno a su mortal destierro,
 no sabe solo estar ni ir a quien llama,
 Así vendrá a ser tal, que ni una malla
 valga, y de ambos será notable yerro,
 y tanto vuestro más, quanto os más ama.

8. La tendencias a simplificar y a omitir adjetivos que acabamos de describir a veces parecen condensarse en uno de los textos. Ejemplo de ello es la traducción de *Rvf*35, una paráfrasis tanto fiel como simplificadora:

*Rvf*35

Solo et pensoso i piú deserti campi
 vo mesurando a passi tardi et lenti
 et gli occhi porto per fuggire intenti
 ove vestigio human la rena stampi.
 Altro schermo non trovo che mi scampi
 dal manifesto accogger de le genti
 perché negli atti d'alegrezza spenti
 di fuor si legge com'io dentro avampi:
 sí ch'io mi credo omai che monti et piagge

SONETO 28

Con tardos passos solo voy midiendo
 pensativo los campos más desiertos,
 y los ojos contino llevo abiertos,
 por de humanos encuentros ir huyendo.
 Que otro medio no veo, ni aun entiendo,
 cómo pueda escapar de indicios ciertos,
 porqu'en mis actos de alegría muertos
 se lee fuera que voy dentro ardiendo:
 De tal modo que pienso, antes lo digo

et fiumi et selve sappian di che tempore
 sia la mia vita, ch'è celata altrui.
 Ma pur sí aspre vie né sí selvagge
 cercar non so, ch'Amor non venga sempre
 ragionando con meco et io co' llui.

que no hay parte en el mundo que no tenga
 de mi triste bivar noticia cierta.
 Y hora poblada sea, hora desierta
 ninguna entiendo que hay donde no venga
 de mis cosas tratando Amor conmigo.

Aquí se nota la tendencia por una parte a generalizar y por otra a concretizar y resumir. Por ejemplo: *manifesto accorger de le genti* traducido “indicios ciertos”; *monti et piagge et fiumi et selve* vuelto en “parte en el mundo”. También destaca la tendencia a la explicación y a la glosa como en las traducciones de *vestigio human la rena stampi* en “humanos encuentros”, de *altro schermo non trovo* en “otro medio no veo”; y de *sappian di che tempore sia la mia vita* en “que no tenga de mi triste bivar noticia cierta”. Nótese la ya comentada supresión de los dobles sinónimos (*passi tardi et lenti ÷ tardos passos*), el uso de un léxico menos elevado y más corriente (*racionando ÷ de mis cosas tratando*) y el aumento de los verbos con respecto a los sustantivos. Destaca además aquí la tendencia a la repetición de voces, contra el uso de Petrarca, quizás voluntaria en posición de rima (desierto/desiertas, ciertos/cierta).

9. El uso frecuente de expresiones coloquiales, frases hechas, modismos, refranes y refuerzos de la negación desempeña asimismo un papel muy relevante en la bajada de tono. Aunque se trata de elementos presentes en la lírica de la época, y que tienen un antecedente en la traducción de Boscán del *Cortegiano*,²⁶ en la obra de Garcés destaca su fuerte concentración y su contribución notable al tono general de la traducción. Véanse los ejemplos siguientes:

- [45,7-8/s37] avegna ch'i non fõra / d'abitar degno ove voi sola siete ÷ *aunque a pospelo / venga a quererme hallar do vos estéis*
 [73,13/c20] trovo 'l gran foco de la mente scemo ÷ *hallo en mi pecho el fuego falto un pelo*
 [264,60/c39] non sente quan'io agghiaccio, o quand'io flagro ÷ *no se le da si fuego, o yelo siento*
 [23,82/c4] E dicea meco: Se costei mi spetra ÷ *Mas yo, si desta escapo (en mi dezía)*²⁷
 [88, 9-10/ s68] Ond'io consiglio: Voi che siete in via, / volgete i passi ÷ *Mirad pues los que vais por esta vía, / que antes huyáis de al toro echar la capa*
 [360,121-22/ c48] Et per dir a l'extremo il gran servigio / da mille acti inhonesti
 l'ho ritratto ÷ *En fin por no ser largo, he desviado / al buen hombre de todo torpe pacto*

²⁶ Los refranes y frases hechas forman parte de la operación de “castellanización” del *Cortegiano*. Según Morreale, una vez más, “la lengua castellana le asiste al traductor con sus negaciones y determinaciones tan gráficas [...] con su pintoresca fraseología” (*Castiglione y Boscán*, p. 31). Por otra parte Boscán, como otros poetas de su época, utilizaba coloquialismos también en su poesía original: Vid. A. Armisen, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, p.129, n. 29.

²⁷ Aquí Garcés, según se solía hacer, introduce sólo la primera mitad del refrán, dando por conocida la segunda. La presencia de este refrán citado del mismo modo en *La Arcadia* de Lope de Vega

10. Antes de concluir vamos a detenernos tan sólo muy brevemente en el aspecto léxico.²⁸ No se notan huellas patentes del origen portugués del traductor (con la excepción de unos pocos posibles lusismos), mientras que es más relevante la presencia de italianismos. En su mayoría son los que el castellano ya había asimilado y adoptado en la lengua poética, pero no faltan préstamos y calcos. Su número notable, además de demostrar la gran influencia del italiano sobre el castellano del siglo XVI, parece responder a la voluntad del traductor de proporcionar un tono italianizante a su obra, quizás para aludir de esta manera a su fuente.

Es muy marcado el uso de términos homólogos, es decir los que tienen forma y significado iguales o muy parecidos en italiano y español. El temor de Juan Boscán de una poesía no bastante castiza se había disuelto en más de medio siglo de petrarquismo. Son muchos los términos que Boscán evitaba y que Garcés utiliza.

Por lo que se refiere a las palabras-clave del *Canzoniere*, Garcés no parece interesado en mantenerlas y traducirlas con la misma palabra, sino que se sirve de soluciones diferentes, bien debido a restricciones métricas bien debido a variaciones voluntarias. Se traduce *cor* por “corazón” sólo en el 30% de las ocurrencias, sin duda por las dos sílabas añadidas por el correspondiente español. En los otros casos alterna “pecho”, “alma”, “seno” y semejantes, o modifica el verso para eliminar la palabra. La traducción de *pensiero* también acarrea problemas métricos. Garcés usa “pensamiento” solo en el 40% de los casos y en los otros adopta soluciones muy variadas y a menudo ingeniosas (cuidado, pensar, concepto, pecho, sentido, deseo, etc.) o modifica el verso.

El término *lume* —a menudo aplicado metafóricamente a los ojos de Laura o a ella misma— se traduce a veces con “lumbre” o “luz” (que también traducen *luce*) y otras con palabras como “sol” o “norte” o con la explicitación de la metáfora.

Terminemos con el caso del sintagma *begli occhi o occhi belli*. En el 40% de los casos se elimina el adjetivo (o se le sustituye con un adjetivo posesivo o demostrativo), sólo 6 veces de 62 se traduce con “ojos” acompañados por un adjetivo (ojos bellos, lindos, suaves, agraciados, dulces) mientras que las demás se utilizan otras soluciones (vista, viso, sol, rayo, luz, lumbreira, etc.).

11. La traducción de Garcés aparece, pues, como un ejercicio poético ambicioso, tardío pero perfectamente insertado en la aun vigorosa —aunque a punto de sufrir grandes cambios— tradición petrarquista hispánica. El traductor, poeta aficionado pero culto, consigue producir una obra de cierto interés y nada despreciable, capaz

(“Amor, si de ésta escapo yo te ofrezco toda la nave”) hace pensar que se había al menos parcialmente lexicalizado con esa forma. El refrán entero, citado en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Correas, donde se explica a través de una “fabulilla” es: “Si de ésta escapo y no muero no más bodas en el cielo” y se encuentra documentado en varias obras literarias y en una canción popular (o de estilo popular) del *Cancionero de Herberay* (n.10): “Si d’esta ’scapo / sabré que contar / non partiré dell’aldea / mientras viere nevar” (*apud* Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*, n. 993).

²⁸ Sobre este tema cf. A. Garribba, “Aspectos léxicos de la traducción del *Canzoniere* por Enrique Garcés (1591)”, en *Actas del Seminario Internacional Complutense El “Canzoniere” de Petrarca en europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección*, en prensa.

de transmitir los contenidos del *Canzoniere*, respetando su forma métrica de manera casi obsesiva. Este rasgo representa, a la vez, el límite y el valor de la obra.

Varios indicios nos llevan a suponer que la traducción se dirigía a un público culto que ya conocía la obra de Petrarca en la lengua original y, por lo tanto, capaz de apreciar el esfuerzo poético de Garcés, su fidelidad a la obra original y su mimetismo métrico.

Bibliografía

- ARMISÉN, A. *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza /Libros Pórtico, 1982.
- BELLINI, G., “Presencia de la literatura italiana en la América hispana de los siglos XVI y XVII”, en *España e Italia: un encuentro de culturas en el Nuevo Mundo, Acti del Colloquio italo-spagnolo*. Roma, Bulzoni, 1991, pp. 37-58.
- BRUGNOLO, Furio, “I siciliani e l’arte dell’imitazione: Giacomo da Lentini, Rinaldo d’Aquino e Iacopo Mostacci ‘traduttori’ dal provenzale”, *La parola del testo* III, 1999, pp. 45-74.
- COLOMBÍ MONGUIÓ, Alicia, “Las visiones de Petrarca en la America virreinal”, *Revista iberoamericana*, 48, 1982, pp. 536-586.
- COLOMBÍ MONGUIÓ, Alicia, *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la “Miscelánea Austral”*. London, Tamesis, 1985.
- CRUZ, A., “The *Trionfi* in Spain Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century”, en K. EISENBICHLER, A. IANNUCCI eds., *Petrarch’s Triumphs: Allegory and Spectacle*. Toronto, University of Toronto, Dovehouse, 1990, pp. 307-324.
- De los sonetos y canciones, mandriales y sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca, traducidos de toscano por Salomon Vsque Hebreo*, en Venecia, En casa de Nicolao Beuilaqua, MDLXVII.
- D’AGOSTINO, A., “Enrique Garcés, traduttore di Petrarca”, en A. ALBONICO, a cura di, *Libri, idee, uomini tra l’America iberica, l’Italia e la Sicilia. Atti del Convegno di Messina*. Roma, Bulzoni, 1993, pp. 131-149.
- DUSO, E., *Il sonetto latino e semilatino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*. Roma/Padova, Antenore, 2004.
- FRENK, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica .Siglos XV a XVII*, Madrid, Castalia, 1990.
- GARRIBBA, Aviva, *Laprima traduzione completa dei “Rerum vulgarium fragmenta” in spagnolo: “Los sonetos y canciones del Petrarca, que traducía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana” (Madrid, 1591)*, tesis doctoral, (Dir. Furio Brugnolo) Università di Padova, 2003.
- GARRIBBA, Aviva, “Aspectos léxicos de la traducción del *Canzoniere* por Enrique Garcés (1591)”, en Actas del Seminario Internacional Complutense *El “Canzoniere” de Petrarca en europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección*, en prensa en Cuadernos de Filología Italiana.

- GORNI, G., "Il petrarchismo metrico in Italia", *Studi Petrarqueschi*, n.s. iv, 1987, pp. 219-222.
- HAGER, M., *Uebersetzungen und Nachdichtungen von Sonetten Petrarca in der europäischen Lyrik des 16. Jahrhunderts*. Wien, Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Oesterreichs, 1974.
- KREBS BERMÚDEZ, V. E., "Las traducciones de un soneto de Petrarca en el Renacimiento español", en Roxana RECIO, ed., *La traducción en España ss. XIV-XVI*. León, Universidad, 1995, pp. 191-219.
- LOHMANN VILLENA, G., "Enrique Garcés descubridor del mercurio en el Perú, poeta y arbitrista", *Anuario de Estudios Americanos*, v, pp. 439-82.
- Los sonetos y canciones del Petrarca, que traduzia Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana*. Madrid, Drouy, 1591.
- MANERO SOROLLA, Pilar, "La primera traducción de las *Rime* de Petrarca en lengua castellana: *Los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca de Salomon Vsque* (Venecia 1567)", en A. SOTELO VÁZQUEZ, M. C. CARBONELL, eds. *Homenaje al Prof. Antonio Vilanova*. Barcelona, Universidad, 1989, vol. I, pp. 377-391.
- MONGUIÓ, Luis, *Sobre un escritor elogiado por Cervantes. Los versos del perulero Enrique Garcés y sus amigos (1591)*. Berkeley/Los Angeles, University Of California Press, 1960.
- MORREALE, Margherita, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el renacimiento español*, Madrid, Real Academia Española, 1959.
- MORREALE, Margherita, "I *Canti* di Giacomo Leopardi in una suggestiva traduzione spagnola recente", *Atti dell'Accademia dei Lincei. Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche*, s. 9, v.10, 1999, pp. 335-385.
- OVIDIO, J. M., *Historia de la Literatura Hispano Americana*, v. 1. Madrid, Alianza, 1995.
- PETRARCA, Francesco, *Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*, Prólogo y adiciones Justo Garcia Morales, trad. Enrique Garcés y Hernando de Hocés. Madrid, Aguilar, 1957.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata. Milano, Mondadori, 1996.
- RAUPACH, M., *Französierte Trobadorlyrik. Zur Ueberlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*. Tübingen, Niemeyer, 1979.
- RUSSELL, P., *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*. Bellaterra, Universidad, 1985.
- SANSONE, G. E., "Traduzione medievale e traduzione moderna: la *Commedia* di Febrer (1429) e di Sagarra (1941)", *La parola del testo* v, 2001, pp. 291-304.
- SBERLATI, F., "Sulla dittologia aggettivale nel *Canzoniere*", *Studi Italiani*, vi, 2, 1994, pp. 5-70.
- TERRACINI, Lore, "'Cuidado' vs. 'descuido'. I due livelli dell'opposizione tra Valdés e Boscán", en *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*. Torino, Stampatori, 1979, pp. 55-86.
- VITALE, Maurizio, *La lingua del "Canzoniere" (Rerum Vulgarium Fragmenta) di Francesco Petrarca* Padova, Antenore, 1996.

Bibliografía informática

CANALS, Jordi , *Salomón Usque, traductor del “Canzoniere” de Petrarca*, tesis doctoral (Dir. Alberto Blecuca), 2001 <www.tdcat.cbuc.es>

GARIBBA, Aviva, “La prima traduzione completa dei *Rerum vulgarium fragmenta* in spagnolo: *Los sonetos y canciones del Petrarca, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana* (Madrid, 1591)” *Artifara*, n. 3 (lug.-dic. 2003), sección “Addenda” <www.artifara.com/rivista3/testi/petr01.asp> sección “Editiones” <<http://www.artifara.com/rivista3/testi/petrarca.htm>>.

Rastros petrarquistas en los libros de caballerías: la perspectiva ante el amor en el *Espejo de príncipes y caballeros* (Parte III)

AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA-ROJAS
Universidad Nacional Autónoma de México

Las líneas poéticas de la obra de Francesco Petrarca permearon gran parte de los géneros literarios que, sobre todo durante los siglos XVI y XVII, conformaron lo que conocemos como la Edad de Oro de la literatura española. El enorme y complejo *corpus* de libros de caballerías hispánicos del siglo XVI constituye un acervo que hoy todavía reclama los esfuerzos de la crítica. Es necesario, aún, perfilar sus características, su evolución genérica y las diversas tradiciones literarias que lo alimentaron; así como el impacto que tuvo en el desarrollo de la narrativa hispánica posterior. Los autores de este género, sin duda, heredaron los modelos de la poética petrarquista que continuaron y renovaron en su prosa. De este modo, la narrativa caballescica, que se nutrió de múltiples modelos genéricos medievales, fue también campo fértil para el desarrollo de la poética de Francesco Petrarca y de sus motivos literarios.

En este artículo, se hará un estudio de aquellos elementos petrarquistas que dejaron huella en la narrativa hispánica de finales del siglo XVI, especialmente en los libros de caballerías. Para ello, se analizarán algunas de las composiciones poéticas, sobre todo las letras, que Marcos Martínez incorpora constantemente en la prosa de su *Espejo de príncipes y caballeros* (Parte III) (1588) y que bien evidencian y ejemplifican la influencia de la obra de Petrarca en los autores de este género, que fue germen y ensayo de la novela en lengua española.

La obra de Marcos Martínez forma parte del hoy llamado ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros* cuya primera parte, también conocida como *El Cavallero del Febo*, fue escrita por Diego Ortúñez de Calahorra y se publicó por primera vez en Zaragoza en 1555.¹ La *Segunda parte* vio la letra impresa en 1580 en Alcalá de Henares y es obra del ingenio de Pedro de la Sierra.² Siguió a ésta la *Tercera parte* de nuestro autor que se publicó en Alcalá de Henares en 1588.³ Finalmente, una *Quinta parte*, posterior a 1623, permaneció manuscrita y extraviada durante casi doscientos años.⁴

¹ La edición moderna más accesible de *El cavallero del Febo* es la elaborada por Daniel Eisenberg. Asimismo, ver Axayácatl Campos García Rojas, “*Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra (1555)”, en *Antología de libros de caballerías castellanos*, ed. José Manuel Lucía Megías, pp. 188-193. De esta obra, también se puede consultar la Guía de lectura correspondiente (“*Espejo de príncipes y caballeros*” de Diego Ortúñez de Calahorra, de A. Campos).

² José Julio Martín Romero prepara una edición moderna de esta segunda parte (en prensa). Ver también de él mismo la Guía de lectura correspondiente, “*Febo el Troiano*” de Esteban Corvera.

³ La edición de la *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros*, que yo mismo preparo, aparecerá en la colección Los libros de Rocinante del Centro de Estudios Cervantinos (en prensa).

⁴ Actualmente, Elizabeth Magro García (Universidad Complutense de Madrid) prepara la edición de esta quinta parte del ciclo.

Los límites de este trabajo, no obstante, no permiten hacer un examen exhaustivo de todos los versos que Marcos Martínez incorporó a su obra —que suman un total de 152 poemas repartidos entre letras, motes, sonetos y otras composiciones—. Este libro de caballerías es, quizá, el que mayor inserción de verso en prosa presenta. La temática de las composiciones poéticas de Martínez es muy diversa, incluso si se hiciera el análisis completo de los rasgos petrarquistas en todas las composiciones. Es por eso que aquí, por lo pronto, se hará sólo un inicial acercamiento a estos textos y a su estudio, ya que forma parte de un proyecto cuyas dimensiones deberán ser atendidas en futuros trabajos.

Para los fines que aquí se quiere proponer, el análisis se centrará en la originalidad en cuanto a la perspectiva que en los poemas se tiene respecto del amor. El punto de vista, su función y el giro innovador que Marco Martínez le da a través de sus versos. Si partimos de que, tradicionalmente en la poesía petrarquista, el poeta, que ama a la dama, puede ser correspondido o no; entonces, ante esa división, la voz poética puede, igualmente, optar por dos vías: si hay correspondencia, cantar al amor y a su dama ante la exaltación feliz; si no la hay, entonces el yo poético puede, a su vez, quejarse activamente o sufrir pasivamente. Estas dos actitudes quedan, pues, fuertemente y en consecuencia, vinculadas con la *queja de amor*, la *queja a la diosa Fortuna*, la *queja de la dama* o la *queja que el poeta hace de sí mismo*. Por otro lado, si el poeta más bien sufre pasivamente la no correspondencia, puede derivar en la enfermedad y/o en la muerte por amor.⁵

Esta perspectiva ante el amor, en presencia del contraste: correspondencia/no correspondencia, en la tercera parte del *Espejo de príncipes y caballeros* adquiere un giro original que enriquece la forma en que aman los personajes de la obra. Cuatro son los aspectos que modifican la perspectiva amorosa (el canto, la queja y el sufrimiento) en los versos de Marcos Martínez: 1. La voz femenina y el punto de vista de otros. 2. La queja amorosa a pesar de sí existir una correspondencia. 3. El sufrimiento activo del poeta ante la no correspondencia (silencio). 4. La compasión incluso de la misma Fortuna.

1. La voz femenina y el punto de vista de otros

La voz femenina constantemente hace su presencia en el texto a través de *letras* o *motes*.⁶ El punto de vista se produce no sólo con la misma voz de la palabra en el

⁵ Josep L. Martos, *Cant, queixa i patiment: estudi macroestructural de 55 poemes d'Ausiàs March*, p. 56.

⁶ “*Mote*: Vale tanto como una sentencia dicha con gracia y pocas palabras. El griego la llama *ἀπόφθεγμα*, el francés *mot*, de donde nosotros decimos mote. Algunas veces significa dicho agudo y malicioso, que en latín llamamos *dicterium*, y de aquí se formó el verbo *motejar*, que es poner falta en alguno” (*Covarrubias*). “*Letra*: especie de romance corto, cuyos primeros versos se suelen glosar.” “*Mote*: (del prov. o ff. *mot*, palabra, dicho). Sentencia breve que incluye un secreto o un misterio que necesita explicación. La que llevaban como *empresa* los antiguos caballeros en las justas y torneos. Frase o tema inicial de un pasatiempo literario, generalmente dialogado o cortesano, que era frecuente entre damas y galanes de los siglos *xvi* y *xvii* y consistía en glosar y ampliar dicha frase, también llamada cabeza de mote, con donaires y requiebros a los que servía como pie forzado” (*DRAE*, 2001).

texto de la letra, sino también a través de la imagen que ilustra el breve poema. Las letras que suelen incluirse en los libros de caballerías, por lo general forman parte de la configuración iconográfica, plástica y literaria que enmarca los torneos, las justas, los pasos de armas o los sencillos encuentros de caballeros en combate. Es imposible separar la letra de la emblemática que la acompaña en el escudo de algún caballero:

En el escudo trahía un bosque pintado, y d'él salía una dama con un cuchillo,
como que quería herir a un cavallero que delante tenía hincado de rodillas mos-
trándola el coraçón, con esta letra

o mires para curarlo,
sólo mira para verlo.
Mas, ¡ay triste!, que el quererlo
es causa de desviarlo.⁷

Resulta interesante observar que la perspectiva ante el amor trueca el modelo petrarquista y presenta a la misma dama depositaria del amor del caballero como la voz poética que declara el contenido de la letra. Si bien hay correspondencia amorosa, no podemos decir que el poeta canta a su dama, pues es la misma amada quien lo está haciendo y, de esa forma, le da seguridad en el amor. El canto ante la correspondencia resulta indirecto y no a través de la boca del poeta dichoso, sino a través de la voz femenina de su propia amada y de la letra y la imagen que la acompaña.

Incluso el punto de vista de la perspectiva amorosa queda transformado prácticamente en un antimodelo de la queja por la no correspondencia de la dama. En el siguiente mote, la voz femenina de muchas damas tiene compasión por el poeta enamorado que no recibe respuesta de su amada:

Dióle un escudo del color de las armas, y en medio del campo, puso la crueldad,
como el de antes la trahía, aunque con diversa letra, porque a un lado parecían
muchas damas, que d'él tenían compasión: Baxo estava aqueste mote:

Si el sentir vuestro dolor
fuera parte a remediarlo
¿quién gusta dilatarlo
si ha sabido que es amor? (4, f.18^{va})

2. La queja amorosa a pesar de existir una correspondencia

En la siguiente letra, la perspectiva ante el amor se contraponen al modelo petrarquista tradicional. Si ante la correspondencia amorosa, el poeta canta a su dama o a los dichosos sentimientos que lo embargan; aquí sucede lo contrario: el poeta hace una queja a pesar de sentirse y estar correspondido por ella. Leemos que:

⁷ Marcos Martínez, *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros*, libro 1, f. 31^{vb}; todas las notas son de la edición que yo mismo preparo para el Centro de Estudios Cervantinos. Indico entre paréntesis el número de libro, en primer término, y a continuación el número de folio.

[El caballero] en el escudo trahía un ramillete de flores, que parecía dárselo a un cavallero que allí estava delante de una hermosa mano, que le tenía con esta letra:

La más estraña pasión
y dolor más humano
son flores al corazón
como vengan de esta mano. (1, f.33th)

El poeta, en esta letra, se queja a pesar de gozar la correspondencia de su dama. Asume y señala la experiencia de amor como una suerte de crueldad que le da placer y dolor. Un caso similar observamos en la descripción de las armas de la infanta Rosamundi, doncella guerrera, que con igual valor, fuerza y habilidad se enfrenta en combate con los más destacados caballeros:

En el escudo, que no menos rico que las armas era, trahía sólo debuxado al compañero que con él venía, de bulto, tan vistoso, que no avía más qué pedir. A los pies tenía esta letra, que la señalava una delicada mano:

Aquí la mortal herida
es alivio al corazón
por la reciprocación
con que quiero, y soy querida. (2, f.148^{ra})

En esta letra, nuevamente el modelo petrarquista es alterado. La voz poética, que en este caso es una doncella guerrera de actitud varonil, hace una queja aunque es positivamente correspondida. El tópico de la muerte por amor ocurre no por la desilusión amorosa, ni ante la imposibilidad de soportar un sufrimiento, sino, precisamente, por la misma correspondencia de la persona amada, del caballero amado.

3. El sufrimiento activo del poeta ante la no correspondencia (silencio)

Otro rastro petrarquista que es modificado en el *Especulo de príncipes y caballeros (Parte III)*, se pudo observar en el siguiente poema. En él, el poeta ejercita un *sufrimiento activo*, cuando habitualmente la queja debería ser el resultado activo de la no correspondencia amorosa. Ese aspecto activo se expresa a través del silencio, sin jamás tocar la queja:

Si ha de ser para agraviarte
el publicar mi querer,
yo gusto de padecer
antes que hablando enojarte.
Muy bien sé que la razón
haze sabrosa la pena
escribiendo en el arena
los grados de la pasión.

Mas si ha de ser agraviarte
 con publicar mi querer
 yo callo, y con padecer
 podré señora adorarte.
 Bien quisiera el pensamiento
 dar parte de su firmeza
 fixándola en la corteza,
 o dezirla al fresco viento.
 Pero es muy claro agraviarte
 publicar este querer ^{62vb}
 sólo quiero padecer,
 y con callar adorarte. (1, f. 62^{vab})

El silencio, en este texto, es la forma de la queja amorosa. De ahí que una actitud que resultaría pasiva, como es el permanecer en silencio sin habla y sin cantar, adquiere una función activa como perspectiva ante el amor.

Lo mismo sucede en las dos siguientes letras, donde el poeta vive un sufrimiento activo a través de la adopción de la desconfianza como solución a su sufrimiento amoroso:

En este mar do navego
 se tiene por esperança
 tomar la desconfiança
 como alivio de mi fuego. (1, f. 64^b)
 No es mal la desconfiança
 al que no quiere querer
 por miedo de padecer. (1, f. 130^{va})

4. La compasión incluso de la misma Fortuna

El tópico de la diosa Fortuna también es retomado y reelaborado desde los rastros petrarquistas. En el *Espejo de príncipes y caballeros (Parte III)*, la misma Fortuna adopta una postura ante la no correspondencia amorosa de la amada del poeta. Ingrediente y giro novedoso que suaviza la visión de la diosa y de su rueda frecuentemente caprichosa y cambiante. Un caballero que participa en un torneo lleva la siguiente imagen en sus armas:

En el escudo trahía a la Fortuna, como que procurava su bien, dándole la mano. Con esta letra:

Algunas vezes mi rueda
 puede poco, si el amor
 niega, y la dama el valor. (4, 61^{ra})

La perspectiva amorosa, en esta letra, permite que sea la Fortuna quien hable y su voz emane directamente de la imagen en el escudo del caballero. Se trata de

una voz que se queja de la falta de correspondencia amorosa; es la voz del mismo poeta y, al mismo tiempo, la de la misma diosa Fortuna, que se solidariza con él.

Gracias a la naturaleza de las letras, que aquí van acompañadas de una imagen o ilustración de su contenido, es posible elaborar una estrategia discursiva donde la voz del poeta habla directa e indirectamente, a un tiempo, a través de la voz de otro personaje, que en este caso es la Fortuna.

Por otro lado, la complicidad y empatía de la diosa pagana resultan novedosas en cuanto a que suavizan el rigor que tradicionalmente se ha asociado con ella. De este modo, la crueldad de la dama, que no corresponde amorosamente al poeta-caballero, queda acentuada y casi condenada ante el contraste que se establece al permitir que la misma Fortuna sienta y exprese su compasión por el poeta no correspondido. La Fortuna se muestra y declara incapaz de hacer nada por aquel amor desgraciado y, de cierta forma, se lamenta y duele junto con el poeta, como observamos en otro ejemplo similar:

En medio del escudo, que del mismo color de las armas era, traía pintada a la Fortuna, como que le dava la mano, levantándole de tierra, aunque con poco contento. Con esta letra:

Poco aprovecha mi mano
si el remedio de tu llama
niegan Amor y la dama. (4, 65^{va})

De esta manera, es posible verificar que la obra y la poética de Francesco Petrarca no sólo determinaron la poesía española del Renacimiento, sino que su influencia fue recibida y desarrollada por los autores de libros de caballerías. Autores que, si bien se apegaban a un modelo narrativo eminentemente prosístico, cuando insertaron textos en verso para ilustrar y dar mayor fuerza a las aventuras caballerescas y amorosas que vivían sus héroes, evidenciaron, como lo hace Marcos Martínez en su *Espejo de príncipes y caballeros (Parte III)* ya un canon petrarquista, pero con giros, con otros ingredientes y otras perspectivas que buscaban reelaborar y recrear el modelo tradicional en aras de un ensayo que nutriera y desarrollara la narrativa caballeresca del siglo XVII.

Bibliografía

- CAMPOS GARCÍA-ROJAS, Axayácatl, “*Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra (1555), en José Manuel LUCÍA MEGÍAS, ed., *Antología de libros de caballerías castellanos*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, pp. 188-193.
- CAMPOS GARCÍA-ROJAS, Axayácatl, “*Espejo de príncipes y caballeros*” (*Parte I*) de *Diego Ortúñez de Calahorra. Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado. Madrid, Castalia, 1995, 2a. edición corregida.
- MACPHERSON, Ian, *The 'invenciones y letras' of the "Cancionero general"*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1998.
- MARTOS, Josep Lluís, *Cant, queixa i patiment: estudi macroestructural de 55 poemes d'Ausiàs March*. Alicante, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, 1997.
- MARTÍN ROMERO, José Julio, *"Febo el Troiano" de Esteban Corvera. Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- MARTÍNEZ, Marcos, *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros*, Juan Íñiguez de Lequerica, impresor, Alcalá de Henares, 1587, ed. Axayácatl Campos García Rojas. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (en prensa).
- ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, Diego, *Espejo de príncipes y cavalleros [El Cavallero del Febo]*, 6 ts., ed. Daniel Eisenberg. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, 2 ts, ed. Jacobo Cortines. Madrid, Cátedra, 1997.
- SIERRA INFANZÓN, Pedro de la, *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, Juan Íñiguez de Lequerica, impresor, Alcalá de Henares, 1580, ed. José Julio Martín Romero. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (en prensa).

Elementos petrarquistas en *La Celestina*

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Universidad Nacional Autónoma de México

Alan Deyermond, quien ha estudiado la presencia de Petrarca en *La Celestina*, al igual que Stephen Gilman, F. Castro y Guisasola, María Rosa Lida de Malkiel, Dorothy S. Severin, entre otros, afirma:

Aparte de los préstamos que toma del índice de las obras latinas de Petrarca (Basilea, 1496), Rojas bebe de tres obras suyas *De remediis utriusque Fortunae*, *De rebus familiaribus* y *Bucolicum carmen*. El índice servía como compendio asequible de alusiones clásicas y de filosofía moral. Al recurrir a él, Rojas parece estar especialmente interesado en la visión petrarquesca de la adversidad, el amor y la amistad.¹

Dichas fuentes no son negadas por el (los) autor(es) de *La Celestina* en tanto desde el Prólogo de la obra se reconoce la *auctoritas* del italiano y las de otros, como Terencio, Ovidio, Séneca –quien compite destacadamente con él en referencias presentes– Boecio y Boccaccio, como provechosas para la composición y propósito de la misma, porque él mismo señala que los autores “Las sentencias e dichos de philosophos guardan en su memoria para transponer en lugares convenientes á sus autos é propósitos”.²

Como afirma Menéndez y Pelayo: “El petrarquismo fue un delirio, una verdadera epidemia en todas las literaturas vulgares”, y los siglos xv y xvi españoles estuvieron definitivamente permeados por la influencia del italiano, especialmente “el erudito, y sobre todo el moralista en quien se buscaban sentencias y lugares comunes: el Petrarca de los *Remedios contra próspera y adversa fortuna* y del tratado de la *Vida solitaria*”,³ como bien lo vemos en el autor de *La Celestina*, quien reconoce explícitamente su deuda con Petrarca en el mismo Prólogo:

Pero como mi pobre saber no baste a más de roer sus secas cortezas de los dichos de aquellos que por claror de sus ingenios merecieron ser aprovados, con lo poco que de allí alcançare, satisfaré al propósito deste perbreve [pró]logo. Hallé esta sentencia corroborada por aquel gran orador y poeta laureado, Francisco Petrarca, diziendo: ‘Sine lite atque offensione ni[hi]l genuit natura parens’: Sin lid y offensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo. (*La Celestina*, p. 77)

¹ Alan Deyermond, “Las fuentes petrarquescas en *La Celestina*”, en Santiago López-Ríos, ed., *Estudios sobre “La Celestina”*, p. 105.

² Cito por la edición de *La Celestina* de Dorothy S. Severin, p. 80. La editora, basándose también sobre las indicaciones de Deyermond, señala todas las derivaciones de Petrarca que analizaré en este trabajo.

³ Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras completas*, t. 10, pp. 235 y 245.

Y continúa citando toda una serie de sentencias del *auctor* como es costumbre en obras similares a la suya, desarrollando con ella “una *lectio* académica, cuya estructura es idéntica; o, con una forma parecida a la de la *oratio*”.⁴ Sin embargo, revisando cuidadosamente otras ediciones de *La Celestina* y en particular la de Dorothy S. Severin, vemos cómo las referencias a Petrarca van más allá de las mencionadas por Deyermond en su artículo “The *Index* to Petrarch’s Latin Works as a Source of *La Celestina*” dado el interés que este asunto despertó en la crítica posterior como materia de estudio, lo cual sigue resultando interesante y valioso para la mejor comprensión de la obra. Si en su momento los lectores debían reconocer e identificar las referencias filosóficas como parte de un ejercicio intelectual, además de entender su sentido moralizante o ético, para la crítica actual estas referencias son parte fundamental del tejido connotativo del texto, por lo que su sentido y significado constituyen una clave para acercarse debidamente a él.

En una revisión de las referencias vemos que aparecen tres de *Bucolicum Carmen per duodecim Æglogas distinctum*; cuarenta y una del *De remediis utriusque Fortunae*; diez del *De rebus memorandis*; veintiséis de los *Epistolarum de rebus familiaribus libri*; una de los *Epistolarum sine titulo libri*; una del *Canzoniere*; y treinta y ocho indirectas tomadas del *Index*. Ciento veinte sentencias en total. De todas destaca, excluyendo el *Index* que es básicamente, como ha señalado Deyermond, utilizado como un florilegio de consulta y referencia, su obra *De remediis*.

Es evidente el porqué precisamente es éste el texto petrarquista más referido en *La Celestina*, en tanto es el que se ocupa de la favorable y la adversa fortuna, relacionada ésta con los aspectos a todas luces benignos, como son la juventud y la esperanza de una vida larga, la belleza corporal, la salud, la sabiduría, la libertad, el prospero nacimiento, la riqueza de bienes materiales (casas, libros), la fama, los amigos, la felicidad, y por supuesto, el amor; contrapuestos con el pobre nacimiento, los amigos desleales, la envidia, la muerte de los amigos y la propia. Tanto unos como otros presentes en la obra de Rojas como elementos rectores de la historia narrada y factores imprescindibles en el desarrollo del argumento de la misma, que podríamos resumir con Deyermond en tres temas: el amor, la amistad, la adversidad, esta última íntimamente relacionada con la muerte.

Stephen Gilman considera que en relación con la presencia del *De remediis utriusque Fortunæ*, “la abundancia de las citas y la revalorización de Petrarca revelan una preocupación constante por su imagen de la vida”.⁵ Imagen de la vida relacionada con la muerte, la última adversidad. Atendiendo a esto, y dado que sería imposible analizar todos y cada uno de los temas enunciados anteriormente en este

⁴ Ángel Gómez Moreno, *La España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, p. 169.

⁵ Stephen Gilman, *The Art of “La Celestina”*, p. 56. Sin embargo, Alan Deyermond no coincide con la opinión de Gilman en relación al peso del Libro II, pues considera que éste no se refleja tanto en “la actitud general de *La Celestina*”, en el sentido que para él los peligros que acechan al hombre no tienen que ver con fuerzas naturales, sino con la mala fortuna que el hombre enfrenta a causa del hombre (los malos sirvientes, los malos amigos, las pérdidas de honra, seres queridos, riquezas, etcétera). *Op. cit.*, p. 107.

trabajo, me centraré solamente en las referencias tomadas del *De remediis utriusque Fortunæ* para ejemplificar algunos de ellos.

Si revisamos cuidadosamente *La Celestina* podemos apreciar la presencia de esta obra de Petrarca distribuida de la siguiente manera: en el auto I aparece una sola referencia,⁶ en el auto II, cinco; en el auto IV, las más numerosas, diez; en el IX, cinco; en el XII, tres; y en el último, el XXI, cuatro, aunque probablemente las más cargadas de dicha influencia. El resto, trece, de un total de cuarenta y una, se distribuye en otros autos no de manera significativa.

En el caso de las referencias del auto II advertimos una clara intención del autor por refrendar la importancia del noble nacimiento y el honor, pero en palabras puestas en boca del criado Sempronio, quien a su vez le aconseja a Calisto, con otro *remedium*, “finge alegría y consuelo y serlo ha; que muchas veces la opinión trae las cosas donde quiere, no para que mude la verdad, pero para moderar nuestro sentido y regir nuestro juicio”.⁷ Porque al estar en manos de Celestina “sabia y buena maestra de estos negocios” no pueden errar, “que tanta es la fuerza de la verdad que las lenguas de los enemigos trae a su mandar” (p. 134; I, 13⁸) como si por haber aceptado negociar con la tercera estuviese actuando debidamente. Ante todo lo anterior, Calisto lo confronta cuestionándole sobre su ignorancia acerca del verdadero sentido del amor, la honra, la buena crianza, y aún más, la discreción, con una sentencia de Petrarca: “¿no sabes que el primer escalón de locura es creerse ser sciente?” (p. 136; I, 12).

Como mencionamos en el auto IV aparece el mayor número de referencias –diez– del *De remediis utriusque Fortunæ*, auto crucial en la obra pues es en el que la alcahueta establece el primer contacto con Melibea, y de hecho las sentencias de Petrarca comienzan precisamente en el primer diálogo entre ambas. Sobre eso Dorothy Severin comenta: “Los argumentos filosóficos con que Celestina se acerca a Melibea se basan, en su mayor parte en el *De remediis* de Petrarca. La ironía de Celestina está tomada del discurso de la Razón en el diálogo petrarquista” (nota 16, p. 154). En ellos la tercera habla sobre la bendición de poder gozar de la “noble juventud y la florida mocedad, que es [el] tiempo en que más plazares y mayores deleytes se alcanzarán”, por oposición a la “vegez [que no es sino] mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de renzillas, congoja continua, llaga incurable, manzilla de lo pasado, pena de lo presente, cuydado triste de lo porvenir, vezina de la muerte [...]” (p. 154), tópicos todos sobre ambos temas, al igual que la siguiente en que se queja de “aquel poco oír, aquel debilitado ver, puestos los ojos a la sombra, aquel hondimiento de boca, aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerza, aquel flaco andar, aquel spacioso comer” (p. 155; I, 2).⁹

⁶ Esta peculiaridad en el uso de las fuentes, aunada a otras de carácter estilístico y semántico, ha contribuido a que la crítica reafirme la postura de la diferente autoría del auto inicial.

⁷ *La Celestina*, p. 133 de la edición citada. El pasaje del *De remediis utriusque Fortunæ*, es II, 90. En adelante se señalará la página de la edición de Rojas, y el pasaje correspondiente del *De remediis* señalado por la editora.

⁸ Sentencia contenida también en el *Index*: “Tanta est veri vis ut linguas saepe hostium ad se trahat”.

⁹ Es Deyermond que reconoce una derivación de este pasaje de uno análogo de Petrarca, donde se enumeran las miserias físicas de la vejez.

Más adelante, en uno de los añadidos a la *Tragicomedia*, el autor utiliza una larga interpolación del libro de Petrarca para perorar sobre la riqueza en la que une, según apunta Severin, seis pasajes del *De remediis*,¹⁰ dado el gusto, suponemos, del tema en la época por su carga moralizante: “Aquel es rico que está bien con Dios; más segura cosa es ser menospreciado que temido. Mejor sueño duerme el pobre que el que tiene de guardar con solicitud lo que con trabajo ganó y con dolor á de dexar” (p. 156; I, 53) etc., parlamento que parece anunciar el planto de Pleberio y la futilidad de sus riquezas ante la pérdida de lo verdaderamente valioso, Melibea, y las “faziendas” perdidas por Calisto al momento de su caída, además de la hipocresía y avaricia de la que son víctimas. Todo ello expresado por Petrarca y puesto en boca de Celestina.

Otro préstamo petrarquista es el en que la alcahueta confiesa que no retomaría su juventud porque “Loco es [...] el caminante que, enojado del trabajo del día, quisiere bolver de comienzo la jornada para tornar otra vez âquel lugar”, sentencia de las más difundidas del italiano, y que remata con “No ay cosa más dulce ni graciosa al muy cansado quel mesón. Assí que, aunque la mocedad sea alegre, el verdadero viejo no la dessea, porque el que de razón y seso carece, quasi otra cosa no ama sino lo que perdió” (p. 157; II, 83). En ese mismo diálogo Celestina utiliza una sentencia que parece ser premonitoria de lo que con su discurso retórico comienza a desencadenar: “ninguno es tan viejo que no pueda bivar un año, ni tan moço que hoy no pudiesse morir. Assí que en esto poco ventaja nos leváys” (p. 157; I, 110), y concluye la confrontación sobre su vejez con otra popular referencia a lo pasajero de la juventud: “¿No has leýdo que dizen: Verná el día que en el espejo no te conoscas?” (p. 158; I, 2), incitando a Melibea a tomar conciencia del *carpe diem* sin que ella lo perciba todavía. Después de esto pasa a apelar a su sentido de caridad cristiana para que se apiade de Calisto, a lo que Melibea responde con otra sentencia de Petrarca: “No se dize en vano que el más empecible miembro del mal hombre o muger es la lengua” (p. 161; I, 9). Indignada Melibea suelta otra sentencia que refiere a lo osado de la propuesta celestinesca: “De locos es estimar a todos los otros de su calidad” (p. 163; II, 125), a la que la tercera comenta en uno de sus famosos apartes: “(Más fuerte estava Troya, y aun otras más bravas he yo amansado; ninguna tempestad mucho dura)” (p. 163; II, 90), para retomar nuevamente los sentimientos de caridad que desea revivir en la doncella: “Pero ya sabes que el deleyte de a vengança dura un momento; el de la misericordia para siempre” (p. 164; I, 101).

Este auto, clave para la obra, no sería el mismo ni tendría la fuerza y el sentido que tiene sin la presencia precisa y oportuna de las sentencias de Petrarca, con las cuales Rojas va apuntalando cada uno de sus argumentos y poniendo, especialmente en boca de Celestina, en su lengua, el manejo de la situación dramática.

Algo muy distinto sucede en el último auto, el XXI, el cual como antes mencioné contiene referencias petrarquistas, pero que cumplen más bien una función retórica de *argumentatio*, resultando ésta entonces en una para conmover y en otra para convencer. Lo central del auto es, sin duda, el planto de Pleberio ante la decisión

¹⁰ El texto de Rojas parafrasea el de Petrarca en este caso, no lo “traduce”.

de Melibea de suicidarse, sin embargo ella antes utiliza en un largo y doloroso parlamento, de los añadidos a la *Tragicomedia*, una serie de *exempla* tomados del *De remediis* de Petrarca para justificar su decisión:

Y caso por mi morir a mis queridos padres sus días se disminuyesen, ¿quién dubda que no aya havido otros más crueles contra sus padres? Bursia, rey de Bitinia, sin ninguna razón, no aquexándole pena como a mí, mató su propio padre. Tolomeo, rey de Egipto, a su padre y madre y hermanos y mujer, por gozar de una mançeba. (p. 331; I, 52)

Ejemplo éste en el que “un personaje de la clase alta recurre a la mitología para expresar mejor sus pensamientos en un momento crítico”, según apunta Parker.¹¹ Más intenso resulta el parlamento de Pleberio cuando con una sentencia petrarquista expresa su impotencia:

¡O duro corazón de padre! ¿cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edificué torres; para quién adquirí honrras; para quién planté árboles, para quién fabriqué navíos? (p. 337; I, 90)

Y continúa su planto recurriendo a referencias bíblicas, en este caso tomadas del *De remediis*, sobre el rey David:

Que si el profeta y rey David al hijo que enfermo llorava, muerto no lo quiso llorar, diziendo que era quasi locura llorar lo irrecuperable, quedávanle otros muchos con que soldasse su llaga. Y yo no lloro triste a ella muerta pero la causa desastrada de su morir. Agora perderé contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada día me espavorecían. Sola tu muerte es la que a mí me haze seguro de sospecha. (p. 340; II, 48)

Su queja termina retando a Amor por lo que ha causado, porque: “No das yguales galardones; inicua es la ley que a todos igual no es” (p. 341; I, 1). Sentencia también tomada del libro de Petrarca.

Para concluir, considero importante lo afirmado por Deyermond en relación al destacado papel del amor, la amistad y la adversidad como rectores de la presencia petrarquista en *La Celestina*, sin embargo creo que estos temas quedan en la obra matizados por otros, relacionados con ellos pero que tienen a su vez peso y valor propio en el contexto de la época, como pudimos ver en los ejemplos señalados: el noble nacimiento, la buena crianza, el honor, la honra, la amistad y con ella la discreción, la riqueza o la “fazienda”, y, muy en particular y en extenso, la juventud *versus* la vejez, como si esto fuera lo que se quisiera destacar por encima de todo en la obra. Por otra parte, coincidimos, asimismo con Deyermond como en *La Celestina*: “Las advertencias petrarquescas se las hacen unos personajes a otros y se pasan por alto, pero después se materializan con consecuencias desastrosas”,¹² en tanto los avisos y

¹¹ Margaret A. Parker, *The Transmisión and Treatment of Mythological Material in Some Medieval Spanish Texts*, pp. 275-276; *apud* Dorothy S. Severin, *op. cit.*, p. 331.

premoniciones aparecen continuamente contenidos en el sentido de estas sentencias petrarquistas.

Por último cabe señalar que, según este estudioso, no es posible afirmar que Rojas haya sido un petrarquista formal,¹³ pese al evidente aprovechamiento del pensamiento del italiano en su obra como un claro sustento del argumento, sin embargo tampoco es fácil aceptar que éste haya sido superficial cuando observamos como influye en el texto y la repercusión que en él provoca. Sabemos, asimismo que

La singularidad de Petrarca le granjeó temprano una amplia *reputatio*; y el volumen de su producción latina y los textos clásicos que puso en circulación modificaron en una medida importante el panorama bibliográfico. Pero que las contribuciones petrarquescas se difundieran largamente de ningún modo significa que fueran entendidas según el espíritu original. Cada uno les tomó en préstamo los elementos que respondían a su formación y talante particulares.

En el caso de el (los) autor(es) de *La Celestina* es innegable que dichos préstamos de la obra de Petrarca le otorgaron mayor fundamento a la obra y que con ello obtuvo una mejor comprensión y aceptación, no sólo del público de su momento, tanto del taller salmantino, como demostró Gustavo Illades,¹⁴ como de sus múltiples lectores contemporáneos, sino y además, de los que la han seguido reconociendo a través de más de quinientos años, que no son pocos.

Bibliografía

- CASTRO y GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*. Madrid, RFE, anejo v, 1924; reimp. 1973.
- DEYERMOND, Alan, "Las fuentes petrarquescas en *La Celestina*", en Santiago LÓPEZ-RÍOS, ed., *Estudios sobre "La Celestina"*. Madrid, ISTMO, 2001, pp. 105-127.
- DEYERMOND, Alan, "The Index to Petrarch's Latin Works as a Source of *La Celestina*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 31 (1954), pp. 141-149.
- GILMAN, Stephen, *The Art of "La Celestina"*. Madison, University of Wisconsin Press, 1956.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, *La España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*. Madrid, Gredos, 1994.
- ILLADES, Gustavo, "*La Celestina*" en el taller salmantino. México, UNAM, 1999.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino. *Obras completas*, t. 10. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- PARKER, Margaret A., *The Transmission and Treatment of Mythological Material in Some Medieval Spanish Texts*. Tesis, University of London, 1978.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin. Madrid, Cátedra, 1998.

¹² A. Deyermund, "Las fuentes petrarquescas en *La Celestina*", p. 109.

¹³ A. Deyermund, "The Index to Petrarch's Latin Works as a Source of *La Celestina*", p. 149.

¹⁴ Cf. Gustavo Illades, "*La Celestina*" en el taller salmantino, *passim*.

Petrarca y Francisco de Aldana (1537-1578): consonancias y disonancias en torno al amor

VALENTINA ROJAS LOA SALAZAR
Universidad Nacional Autónoma de México

Francisco de Aldana, el “divino capitán”, hijo de padres españoles nació probablemente en Italia en 1537, donde pasó los primeros treinta años de su corta vida. En Florencia, asistió al círculo literario cortesano de los Medici, presidido por el poeta Benedetto Varchi, en el cual tuvo la oportunidad de tener contacto directo con los herederos italianos de la poesía petrarquista.

El haber aprendido a versificar en endecasílabos y heptasílabos, su profundo conocimiento del Petrarca del *Canzoniere* y de la poesía petrarquista de su época, así como el gran prestigio del que ésta gozaba en el siglo XVI, impulsaron al capitán Aldana a incursionar en el petrarquismo, sobre todo en lo relativo a su lírica amorosa. Fue así como el amor de Petrarca por Laura, convertido en el mito por excelencia de la pasión amorosa, se convirtió en el móvil de una parte importante de la lírica del “divino capitán”, ya fuera como inspiración, como reacción o como punto de partida para el planteamiento de un amor de muy diversa índole. En este ensayo bosquejaré cómo Aldana, partiendo del concepto del amor desarrollado por el petrarquismo neoplatónico de Pietro Bembo transformó su amor por las damas en un amor por la naturaleza, acercándose a la nueva manera de ver el mundo que surgió en el siglo XVI y que, un siglo más tarde, se consolidaría en la ciencia moderna.

El petrarquismo de Francisco de Aldana

En la obra de Aldana existen varios sonetos y canciones que imitan los elementos estilísticos, el léxico y la temática de la lírica de Petrarca. Con la misma sutileza que el poeta aretino, Aldana canta a una dama que comparte los atributos físicos de Laura:

a púrpura tan fina y fresca nieve,
tan largo oro sutil, tan ondeado,
esle cualquier secreto cierto y breve;
a encendido coral tan bien cortado,
entre el claro marfil muy liso y puro,
todo le debe ser claro y tratado; (iv, 130-135)

Labios de coral, cabellos de oro y piel de marfil de una dama que es tan altiva e inalcanzable como Laura, y que produce al amante un dolor y una alegría tan intensos que valen la pena justamente porque uno está en función del otro:

Sola caus especial de mi alegría
do el alma dulcemente se enamora,
lazo que más me enlazas de día en día
y aumentas nuevas penas de hora en hora,
¡oh mi gozo, oh mi luz y única guía,
oh de mi paz gloriosa usurpadora,
oh mi quietud, mi bien, gloria y tesoro,
suelta al aire el precioso y sutil oro! [...] (x, *Fragments poétiques*, 33-40)¹

Aunados a estos poemas inspirados en el amor “dolce et amaro” de Petrarca, existen otros de corte neoplatónico, afines a la integración que Pietro Bembo hiciera en su tratado *Gli Asolani* (1505) de la doctrina neoplatónica del amor a la lírica de Petrarca, de manera que el *Canzoniere* cantaba lo que el neoplatonismo y los tratados de amor exponían teóricamente.²

La integración armónica entre neoplatonismo y petrarquismo llevada a cabo por Pietro Bembo fue posible debido a que después de la muerte de Laura, su belleza física dio paso a una belleza de índole espiritual. Los atributos físicos que antes la hacían la mujer cuya hermosura y desdén hacían temblar y llorar ríos de lágrimas a Petrarca, son sustituidos por la virtud y la humildad de un espíritu que mora en el cielo junto a Dios. Su belleza se vuelve, a partir de su muerte, eterna, y si Petrarca desea alcanzarla debe cerrar sus ojos y elevar la mente hasta el cielo.

Después de una serie de poemas en que Petrarca se duele profundamente de la muerte de su amada y despoja la vida de todo sentido, surge, como una luz, la esperanza. La otrora dama sin merced ahora se conduele de las penas del poeta; a través de visiones lo reconforta y le aconseja ser virtuoso y dirigir su mirada a Dios. De este modo, Petrarca cambia de rumbo, y al final de sus días se dirige a su Creador pidiéndole la gracia de transformar radicalmente su vida, de tal manera que después de la muerte se una a Él y a su amada en el Paraíso. El amor por Laura, sobre todo el de los poemas que corresponden a la segunda parte del *Canzoniere* se convierte así en motor para la ascesis hacia Dios. Esta concepción del amor hace eco de la poesía del *Dolce stil novo*, la cual retomó el concepto del amor cortés y le añadió elementos que antes pertenecían a la cultura filosófica. Los poetas stilnovistas creían que todo lo existente en el universo emanaba de Dios, y era movido hacia Él por el amor; y por efecto de éste, el hombre regresaba a su Creador. Esta transformación tuvo como resultado una estilización y espiritualización del amor que fueron determinantes en la concepción petrarquista y neoplatónica. Pietro Bembo encontró en los últimos versos de Petrarca los elementos que le permitieron dar al *Canzoniere* una lectura neoplatónica en la que predomina la idealización del amor en términos religiosos.³

¹ Todas las citas de Francisco de Aldana presentes en este trabajo provienen de: Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido. El número romano corresponde al número del poema, el cual va seguido del apartado en el que se encuentra. La numeración arábiga corresponde a la numeración de los versos.

² Cf. Pilar Manero, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, p. 81.

³ Cf. Alexander Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, p. 61.

Gentil mia donna, i' veggio
 nel mover de' vostr'occhi un dolce lume
 che mi mostra la via ch'al ciel conduce
 [...] Questa è la vista ch'a far ben m'induce,
 et che mi scorge al glorioso fine. (Rvf, LXXII, 1-3, 7-8)⁴

La lírica amorosa de Aldana está llena de reflexiones en torno al amor desde la perspectiva petrarquista-neoplatónica desarrollada por Pietro Bembo, sobre todo en lo que se refiere a la antítesis del amor como un mal y un bien simultáneos. El mal producido por el amor cuando es sublimado filosóficamente se convierte en un bien que, sin embargo, sólo será absoluto después de la muerte. Por ello, en la lírica petrarquista el amor humano siempre va ligado al sufrimiento provocado por un deseo nunca del todo satisfecho en esta vida, pero avivado por la esperanza de que en la eternidad del Paraíso alcanzará su plenitud:

Es tanto el bien que derramó en mi seno,
 piadoso de mi mal, vuestro cuidado,
 que nunca fue tras mal bien tanpreciado
 como este tal, por mí de bien tan lleno.
 Mal que este bien causó jamás ajeno
 sea de mí, ni de mí quede apartado,
 antes, del cuerpo al alma trasladado,
 se reserve de muerte un mal tan bueno.
 Mas paréceme que el mortal velo,
 no consintiendo al mal nuevo aposento,
 lo guarda allá en su centro el más profundo;
 sea, pues, así: que el cuerpo acá en el suelo
 posea su mal, y al postrimero aliento
 gócelo el alma y pase a nuevo mundo. (v)

La *mutatio animi* de Petrarca

La transformación del amor de Petrarca que se puede apreciar en la segunda parte del *Canzoniere* es producto de un proceso interno –la *mutatio animi*– que se hace patente con la muerte de Laura. La *mutatio animi* pertenece a lo que Roberto Antonelli ha llamado un “modello culturale e antropologico comune a tutto il medioevo e a tutti i poeti medio latini e romanzi”⁵ que consistía en la división de la vida en dos etapas distintas: la juventud y la madurez, con el respectivo paso de la *eloquentia* a la *philosophia*, lo cual tenía como consecuencia el apartamiento de los valores temporales y un cambio de costumbres en miras de practicar una vida virtuosa que condujera hasta Dios. Sin embargo, a pesar de que esta *mutatio* pueda apreciarse de manera más clara en la segunda parte del *Canzoniere*, sobre todo hacia el final, la

⁴ Todos los poemas de Petrarca citados en este trabajo provienen de Francesco Petrarca, *Canzoniere*, introducción de Roberto Antonelli, estudio de Gianfranco Contini, notas de Daniele Ponchiroli.

⁵ Roberto Antonelli, “*Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca”, p. 383.

conciencia de “che quanto piace al mondo è breve sogno” (I, 14) está presente desde el principio de la obra. La trayectoria lírica de Petrarca no es lineal, como tampoco lo fue su vida, y como tampoco lo es la vida de ningún ser humano. En algunos momentos, la presencia fugaz de Laura es la felicidad; su ausencia el dolor, las ganas intensas de volver a verla o la prueba fehaciente de la intensidad del amor; pero también es el hastío de amarla sin respuesta. Es entonces cuando surge la tentación de un amor de carácter trascendente, absoluto, y Petrarca dirige su mirada hacia el cielo, suplicante. Las contradicciones propias de su alma enamorada están presentes a lo largo de todo el *Canzoniere* y no únicamente a partir de la segunda parte. Sin embargo, en sus últimos poemas dedicados a Dios y a la Virgen, su desasosiego se recrudece ante la inminencia de la muerte. A partir de este momento Petrarca parece condenar su propio amor por Laura, aunque finalmente haya sido la memoria de su amada purificada del cuerpo la que lo impulsó a llevar a cabo su transformación interior. Y es así como en uno de los últimos sonetos del *Canzoniere*, Petrarca se arrepiente de haber pasado los últimos treinta y un años de su vida recorriendo la senda de amor equivocada:

Tennemi Amor anni ventuno ardendo,
lieto nel foco, et nel duol pien di speme;
poi che madonna e 'l mio cor seco in seme
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,
alto Dio, a te devotamente rendo:
pentito et tristo de' miei sí spesi anni,
che spender si deveano in miglior uso,
in cercar pace et in fuggir affanni.
Signor che 'n questo carcer m'ài rinchiuso,
tràmene, salvo da li eterni danni,
ch'ì conosco 'l mio fallo, et non lo scuso. (Rvf^cCCCLXIV)

Cabe señalar, sin embargo, que tanto en este soneto como en la “Canción a la Virgen” el argumento central es el miedo a la muerte espiritual, una vez que el miedo a la muerte física ha sido superado, y no una búsqueda de Dios en sí misma, desinteresada, no movida por el temor al infierno ni por la recompensa de la vida eterna. En la “Canción a la Virgen”, Petrarca pide la intercesión de la madre de Dios porque se sabe humano y, por tanto, frágil, pecaminoso, incapaz de llevar una vida virtuosa por sí mismo que lo encamine hacia Dios. Es totalmente consciente de que sus propios méritos no valen para que sea perdonado, y es así como, aún en sus poemas más espirituales, están presentes la fragilidad y la espiritualidad, una en función de la otra, tal como se contraponen a lo largo de toda su poesía cuerpo y alma, sensualidad y razón, mortalidad y eternidad, placer y dolor.

En algunos de sus poemas exalta el momento de su muerte como el principio de la vida eterna, pero su felicidad y esperanza estriban en que ahí no sólo estará Dios sino también su amada:

O felice quel dí che, del terreno
 carcere uscendo, lasci rotta et sparta
 questa mia grave et frale et mortal gonna,
 et da sí folte tenebre mi parta
 volando tanto su nel bel sereno,
 ch'i' veggia il mio Signore e la mia donna. (Rvf CCCXLIX, 9-14)

Su deseo por estar con Laura sigue siendo tan intenso que cuando piensa en el cielo, en vez de volcar su corazón al gozo único de Dios, reserva una parte para su amada. Es así como, a pesar de que la muerte de Laura y la inminencia de su propia muerte resuelven la ambivalencia sensualidad-espiritualidad en favor de la espiritualidad, queda siempre, como ha dicho Umberto Marvardi, “un residuo d'impurità [...] un nonnulla di fralezza, poiché lo spirito lasso, magari per fuggire la carne travagliata, sceglie come riposato porto il luogo ove sedette Laura”.⁶

Laura es un ideal al que tienden la razón y la voluntad del poeta, la cual, una vez muerta, se convierte en un ser etéreo y perfecto. Sin embargo, si Petrarca aspira al Paraíso donde podrá seguir amándola aún después de que muera, es porque cuando estaba viva ella representaba el paraíso terreno al que el poeta podía acceder dentro de los límites de su humanidad. Paraíso que aunque terreno y fugaz era capaz de hacer sentir a Petrarca una felicidad tal que le daba fuerza para persistir en un amor no correspondido:

Sí come eterna vita è veder Dio,
 né piú si brama, né bramar piú lice,
 cosí me, donna, il voi veder, felice
 fa in questo breve et fraile viver mio. (Rvf CXCI, 1-4)

La fragilidad y fugacidad del poeta permiten que su felicidad sea el resultado de una visión igualmente frágil y fugaz. No obstante, cuando el poeta es ya viejo y su amada lleva diez años de muerta, el cansancio se hace patente. El poeta siente entonces piedad por sí mismo, y voltea su mirada hacia Dios y la Virgen en busca del perdón.

El adiós a las damas de Francisco de Aldana

La obra de Francisco de Aldana refleja, como la de Petrarca, una constante búsqueda. Sus poemas están llenos de contradicciones: en ellos se pierde, se reencuentra, en una espiral que lo lleva continuamente a redefinirse a sí mismo como ser humano, como cristiano, como militar y como amante.

Su poesía indica que también experimentó una *mutatio animi*. Aunque los límites de esta transformación son todavía más difusos que en el caso de Petrarca, parece haber sido un largo proceso que se refleja desde su poesía más temprana, como en los poemas “Sobre la vida retirada” y el “Parto de la Virgen”. En este último poema,

⁶ Umberto Marvardi, *La poesía religiosa del Petrarca volgare*, p. 22.

probablemente escrito en 1562, cuando Benedetto Varchi ya lo llamaba “pío poeta”,⁷ Aldana criticaba el curso que había dado a su vida, paso previo de la *mutatio animi*:

Triste de tantas [obras] que tan vanamente
en la sin freno edad pude negalle [a Dios],
sembrando esterilísima simiente
en este de dolor lloroso valle... (XLIII, 41-44).

No obstante, su poesía parece indicar que la transformación espiritual más radical se detonó en 1573 cuando fue gravemente herido en Flandes, continuando hasta el día de su muerte, en 1578. La “Carta a Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della”, escrita poco antes de morir, es una de las últimas afirmaciones de su voluntad en el sentido de asumir la *mutatio animi* que experimentaba:

Pienso torcer de la común carrera
que sigue el vulgo y caminar derecho
jornada de mi patria verdadera. (LXV, 46-48).

La *mutatio animi* sufrida por Aldana tuvo como consecuencia una transformación igualmente radical de su concepto del amor. De este modo, de una lírica amorosa inicialmente influenciada por la tradición del amor cortés que después derivó en una poesía de corte petrarquista-neoplatónico –pasando incluso por una etapa epicúrea– su concepto del amor se transformó hasta tal grado que ya nada tuvo que ver con las damas, ni siquiera con la *donna angelicata* del petrarquismo neoplatónico. De hecho, existen algunos poemas, como el xxxi en los que Aldana critica severamente el infierno al que se condena el amante petrarquista al estar enamorado de una dama sin merced que nunca corresponderá su amor:

Breve y triste placer, largo tormento,
vidriosa esperanza, incierta vida,
encogido temor, tibio contento,
dura prisión y libertad perdida
tienes, amante, allá por fundamento,
con ser tú de ti mismo a ti homicida,
haciendo siempre en esta mar sin calma
de tu propio dolor manjar al alma. (XXXI, 129-136)

Y en la “Carta a Galanio”, Aldana firma su despedida al amor a las mujeres:

También yo navegué por esos mares,
también yo fui soldado en esa guerra
y el tributo pagué de aquellos años
que al niño arquero son más agradables,
mas ya podré decir: “pasó, solía”,
que el ébano del pelo ya blanquea... (L, 398-403)

⁷ Elías Rivers, *Francisco de Aldana. El divino capitán*, p. 47.

La poesía de amor a las damas, y las Filis y Galateas quedaron atrás como parte de los errores de juventud del “divino capitán”, pues si, como prescribía el neoplatonismo renacentista, el amor finalmente participaba de Dios y era inspirado por Él, ¿por qué entonces no dirigir el amor directamente y sin femeninos obstáculos hacia la Causa y Fin de todas las cosas? Este pensamiento no era exclusivo de Francisco de Aldana. En una época como el Renacimiento en que el amor se convirtió en el tema de discusión por excelencia, en boca de sabios y necios, surgieron algunas voces, como la del humanista Flaminio Nobile, que sostenía que el amor, tal como estaba planteado por el neoplatonismo renacentista, era incomprensible, dado que si se quería ascender a Dios a partir de la contemplación de la belleza de sus creaturas, había que observar las estrellas y no a las mujeres.⁸ Definitivamente era mucho más fácil buscar a Dios en la profundidad del cielo estrellado que debajo de una falda...

La opinión de Nobile estaba fundamentada en el neoplatonismo renacentista, el cual reconocía tres vías para llegar a Dios: a través de la experiencia del amor a una dama; mediante la práctica de una vida activa conducida virtuosamente; y a través de la contemplación de las creaturas con las que Dios había llenado el mundo.⁹ El entusiasmo en torno al ideal contemplativo se acrecentó gracias a la difusión de las obras impresas de Platón, Horacio, Lucrecio y san Agustín, los cuales privilegiaban la contemplación como medio para encontrar la Verdad.

El neoplatonismo desarrollado por Marsilio Ficino en el siglo xv fue de fundamental importancia para el planteamiento de un tipo de amor distinto al de los amantes que partía, no obstante de la misma base, en tanto la amada era también una creatura del señor. Según Ficino, Dios, fuente de luz, reverberaba en sus creaturas, y esta reverberación divina, al ser observada por el hombre a través de la práctica contemplativa, le inspiraba un amor que le permitía regresar a su Creador.¹⁰ Lo importante era que el hombre no incurriera en el mismo error que Petrarca, quien alababa la grandeza de Dios en tanto creador de una creatura tan magnífica como Laura, en vez de ver en la belleza de Laura una prueba de la grandeza de su Creador.

De acuerdo al ideal contemplativo neoplatónico, cada creatura constituía el pedáneo de una escalera que, como la de Jacob, tenía un extremo en la tierra y el otro en el cielo (Gen. 28, 12). Esta escalera estaba construida con la razón, capaz de abstraer de la naturaleza de las creaturas su Primera Causa, es decir, Dios:

por tan diversa y temporal belleza:
todo me es escalón, todo escalera,
para el Señor de la dorada esfera. (xxxI, 126-128)

El amor de Petrarca por Laura no lo cegaba a la belleza de las otras creaturas, sin embargo, el poeta admite su incapacidad para elevarse de la contemplación de la belleza sensual de dichas creaturas hasta Dios, mediante el ejercicio del raciocinio.

⁸ Cf. A. Parker, *op. cit.*, p. 128.

⁹ Cf. Dolores González Martínez, *La poesía de Francisco de Aldana (1537-1578). Introducción al estudio de la imagen*, p. 57.

¹⁰ Cf. Marsilio Ficino, *De amore: comentario al “Banquete” de Platón*, p. 23.

Tutte le cose di che 'l mondo è adorno
uscîr buone de man del mastro eterno;
ma me, che cosí adentro non discerno,
abbaglia il bel che mi si mostra intorno (Rvf, LXX, 41-44)

Por su parte, el ideal contemplativo renacentista dio también cabida a una sensualidad que nada tenía que ver con la sensualidad erótica: formas, colores, reflejos luminosos de un mundo natural en el que los poetas enamorados no habían reparado por estar perdidos en los ojos y el cabello de su dama:

Verás mil retorcidas caracoles,
mil bucios istriados, con señales
y pintas de lustrosos arboles:
los unos del color de los corales,
los otros de la luz que el sol represa
en los pintados arcos celestiales,
de varia operación, de varia empresa,
despidiendo de sí como centellas,
en rica mezcla de oro y de turquesa.
Cualquiera especie producir de aquéllas
verás (lo que en la tierra no acontece)
pequeñas en extremo y grandes dellas,
donde el secreto, artificioso pece
pegado está, y en otros despegarse
suele y a al mar salir, si le parece... (LXV, 382-396)

Francisco de Aldana escogió retirarse a su *beatus ille* marino para, en compañía de un amigo –y no de una dama voluble, sin merced y tal vez lo suficientemente bella como para hacerle olvidar que el amor divino y el terreno son distintos aunque no se oponen– buscar a Dios a través de una de sus creaciones más inadvertidas: las conchas del mar.

Una contemplacin ‘científica’ de la naturaleza

El neoplatonismo renacentista, alimentado por el reciente descubrimiento de los tratados herméticos y de textos escritos de antiguos filósofos naturales como Arquímedes, aunado a la difusión de la alquimia y de la cábala, recuperaron la concepción de la naturaleza como un libro que había sido escrito por Dios en lenguaje matemático, y que era, por tanto, sujeto de conocimiento a través de la práctica de las matemáticas, la física, la astronomía, la alquimia y la filosofía. Aldana vivió, además, en una época en que los antiguos dogmatismos sobre la naturaleza del universo se vinieron abajo debido a descubrimientos tan revolucionarios como el sistema heliocéntrico de Nicolás Copérnico, y a la formulación de planteamientos filosóficos como el que Giovanni Pico della Mirandola hiciera en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*, en el que sostiene que el hombre debe conocer el mundo para poder ejercer la libertad que Dios le ha dado de construirse a sí mismo.

Esta revolución del pensamiento no dejó de reflejarse en la poesía de Aldana, sobre todo en lo referente a la práctica de la contemplación, la cual debía ser activa, pues de no serlo no podría indagar en las causas de las cosas con el fin de llegar hasta la Primera Causa de todo el universo:

Me estoy libre y gozoso investigando
la causa y la razón de Euro encendido,
por qué el alto Alacrán va desnudando
la tierra de su manto más florido...
[...]
por qué la blanca luna sin reposo
jamás se torna a ver tal cual se ausenta,
las mudanzas del mar tempestuoso
que de sí mismo en sí crece y aumenta,
y en esta inquisición voy tan piadoso
cuando humana razón no me contenta,
que, sin hacerme alguna resistencia
reposo en la divina Providencia. (xxxI, 145-148, 153-160).

La trascendencia del paisaje que logra el poeta al indagar en las causas de los elementos que constiituyen la naturaleza, contrasta con la visión del paisaje de Petrarca:

I' l'ò piú volte (or chi fia che mi 'l creda?)
ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde
veduto viva, et nel tronchon d'un faggio
en bianca nube... (Rvf^cxxxix, 40-43).

Para el poeta aretino el paisaje es el escenario de encuentro con Laura y ante su ausencia, el elemento del que hace uso la memoria para reconstruir su rostro. Petrarca no busca conocer a Dios a través de la cadena de causalidades de la naturaleza. Todo lo que ve y todo lo que vive lo interioriza en un mundo en el que la causa y fin de todas las cosas es, a fin de cuentas, su amada Laura.

Conclusión

El *Canzoniere* de Petrarca inauguró una concepción del amor que no sólo influyó a Francisco de Aldana, sino que lo formó como poeta. De hecho, Pilar Manero ha incluido al “divino capitán” en la segunda generación de poetas petrarquistas españoles que siguió a la encabezada por Garcilaso de la Vega, introductor y promotor, junto con Boscán, de la poesía italianizante en lengua española. La generación de Aldana, que coincide cronológicamente con el reinado de Felipe II (1558-1598), está encabezada por fray Luis de León y Fernando de Herrera, y conformada por Francisco de Aldana, Baltasar del Alcázar, Francisco de Figueroa, Gaspar Gil Polo, Pedro Laínez y Francisco de la Torre.¹¹ Sin embargo, Francisco de Aldana fue un

¹¹ Cf. P. Manero Sorolla, *op. cit.*, pp. 85-86.

poeta que, a pesar de haber conocido a Petrarca a profundidad, de haber asimilado sus recursos tanto formales como de contenido, y de haber sido un petrarquista de versos asaz afortunados, optó por desarrollar una poesía que reflejara su más honda individualidad.

Aún después de que dejó de imitar los recursos petrarquistas conscientemente, y se lanzó en búsqueda de una poesía original que respondiera a su individualidad, Aldana siempre compartió con Petrarca el deseo de lo absoluto. Sin embargo, mientras Petrarca buscaba la satisfacción de su deseo en los recovecos de su amor por Laura incorporándole las contradicciones propias de un ser humano enamorado, Aldana se admite incapaz de articular su deseo de absoluto en el amor a una dama, debido al inevitable sufrimiento y caos que este amor trae consigo. El “divino capitán” se vuelca entonces del interior –tan privilegiado por Petrarca– al exterior, a la naturaleza, en franca búsqueda del Dios creador de todas las cosas. El amor, empero, no desaparece nunca en Aldana, se transforma, y en vez de buscarlo entre los cabellos dorados y los labios de coral, lo busca en el movimiento de los vientos, en las conchas del mar y en la luz de las estrellas.

Bibliografía

- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido. Madrid, Cátedra, 2000.
- ANTONELLI, Roberto, “*Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca” en Alberto Asor Rosa, ed., *Letteratura italiana. Le opere. Dalle Origini al Cinquecento*. Torino, Einaudi, 1992, pp. 381-455.
- FICINO, Marsilio, *De amore: comentario al “Banquete” de Platón*, trad. del texto latino y estudio, Rocío de la Villa Ardura. Madrid, Tecnos, 1989.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Dolores, *La poesía de Francisco de Aldana (1537-1578). Introducción al estudio de la imagen*. Lleida, Universitat de Lleida, 1995.
- MANERO SOROLLA, Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- MARVARDI, Umberto, *La poesía religiosa del Petrarca volgare*. Roma, Studium, 1961.
- PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, trad. Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1986.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, introd., Roberto Antonelli, estudio de Gianfranco Contini, notas de Daniele Ponchiroli. Torino, Einaudi, 1992.
- RIVERS, Elías L., *Francisco de Aldana. El divino capitán*. Badajoz, Diputación Provincial, 1955.

Gutierre de Cetina, Terrazas, Herrera y otros poetas petrarquizantes en el cancionero *Flores de baria poesía*

MARGARITA PEÑA
Universidad Nacional Autónoma de México

Una manera de rastrear la presencia de Petrarca y sus posteriores epígonos italianos en América es acercarse a una producción literaria temprana, concebida como colección poética a la manera italianizante, similar a las que eran frecuentes en la península en la época, y hasta donde se sabe, única en su género en la Nueva España. Me refiero al cancionero misceláneo *Flores de baria poesía*, empezado a reunir en la ciudad de México el año de 1577 por un recopilador que nos sigue siendo desconocido, y llevado en forma manuscrita a España posiblemente hacia 1612, también por manos anónimas. Sobre esto podemos establecer conjeturas: ¿quizás las de Luis Lagarto, el iluminador radicado en Puebla de los Ángeles que hacia esa fecha retorna a España y de quien en otra parte se ha dicho que son algunos de los sonetos del cancionero, amén de que pudo haber sido depositario de éste en su etapa de formación?¹

Casi a priori podría afirmarse que la influencia del autor italiano sobre los poetas novohispanos del cancionero –Francisco de Terrazas, el principal de ellos– pudo llegar por dos vías: el conocimiento directo del *Cancionero* y los *Triunfos*, obras que figuran, sea en relaciones de embarques de libros enviados desde la península al siglo xvi, o en listas de escrutinios realizados a habitantes de la ciudad de México; o la lectura de autores peninsulares que imitaban a Petrarca y que circulaban entre los hombres “cultos” de Nueva España.

Vamos a lo primero, repasando a Francisco Fernández del Castillo en su utilísimo *Libros y librerías del siglo xvi*. Se consigna un embarque de 1599 en la nao La Salvadora, propiedad de Pascual Ferruchi Saliconi, en el que venía, junto con Plutarco y *La araucana*, Petrarca. No se especifica qué obra.² Una larga “lista de los libros prohibidos que se han de recoger” posiblemente de 1573, menciona a un Gaspar Pérez, que “tiene [...] los *Triunfos* de Petrarca” y añade: “si tiene comento tráyanse”. Se le requisaba también un “Cancionero General y Horas”. Una curiosa mención en la misma lista de 1573 nos da luces sobre las impresiones de Petrarca al señalar a otro lector: “Juan de Valderrama, dice que tiene los *Triumphos* de Petrarca, y porque no dice donde son impresos, y los impresos en Valladolid [son prohibidos], es menester que se pidan”.³ Es decir, que una edición de los *Triunfos* impresa en Valladolid se

¹ *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo xvi*, pról. y ed. crítica de Margarita Peña, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2004. Cfr. “Apéndice”, pp. 700-701.

² Francisco Fernández del Castillo (comp.), *Libros y librerías en el siglo xvi*, p. 440.

³ *Ibid.*, p. 485. La relación de 1584, de un embarque memorable de cuarenta cajas de libros que Benito Boyer, de Medina del Campo, envía a Diego Navarro Maldonado, de México, enlista considera-

prohibía por unos comentarios anexos y no tanto por Petrarca mismo. Nos sorprende que al referirse a los autores italianos editados en la península, en sus *Albores de la imprenta*, Jacques Lafaye se muestre parco al decir tan sólo: “de los más famosos autores italianos hubo muy pocos impresos en España. Entre incunables españoles no aparece el Dante, cuyas obras maestras, el *De monarchia* y la *Divina comedia*, figuraban en el índice romano de libros prohibidos. Petrarca tuvo mejor suerte”.⁴ Por lo demás, de Petrarca en Nueva España no dice una palabra, ni en cuanto a virtuales ediciones, ni a prohibiciones.

Del gusto por Petrarca en Nueva España da también noticia un breve documento relativo al proceso que en el siglo XVI se le abrió a Bartolomé Canseco, vecino de Santiago de Guatemala por tener en su poder y leer los *Triunfos*.⁵ Escribe éste una carta de descargo que se convierte en un intento de disertación sobre la poesía petrarquista, incluye varias quintillas y se configura como un documento de inapreciable valor para ubicar el gusto por Petrarca en esa región de América en el año relativamente temprano de 1572, cinco años antes de que empezara la recopilación del códice *Flores de baria poesía*, el mayor conjunto de poemas de influencia petrarquista en la Nueva España.

Rastreando las huellas de Petrarca como antecedente de su presencia en el cancionero mencionado reparamos en el corpus poético que acompaña al proceso seguido a Juan Bautista Corvera, hacia 1564 en Guadalajara, por recitar y “mimar” en las plazas, las famosas décimas heréticas que cuestionaban la supremacía de la ley cristiana sobre la ley mosaica, redactadas originalmente por Hernán González de Eslava y Francisco de Terrazas; atribuidas, en la versión que se recogió a Corvera, a éste y Pedro de Ledesma. En el conjunto, escrito “al itálico modo”, además de cinco sonetos,⁶ varios tercetos, cuartetas, sextetos, estrofas sueltas de nueve sílabas y las décimas mencionadas, hay varias disertaciones en prosa sobre el tema de la ausencia y el olvido, una pieza teatral con personajes alegóricos, y lo que nos importa especialmente, un diálogo pastoril extenso (ocupa treinta y tres folios) en el que hablan los pastores Mileno, Fabrizio, Silvio y Donato y se intercalan canciones a la manera petrarquista. Precisando: una alusión explícita a Petrarca en este diálogo pastoril permite presumir que era lectura corriente, en el año de 1564, entre los poetas novohispanos; que en el último de los casos —y debido a las prohibiciones que pesaban por lo menos sobre la edición de los *Triunfos* de Valladolid—, se le conocería de trasmano. O a través de la lectura directa del *Canzoniere* mismo.

ble número de obras de poesía: *Lusiadas*, de Camões; de Fray Luis de León, *Los nombres de Cristo*; obras de Garcilaso y Mena; obras de Herrera; *Cancionero*, de Montemayor; églogas de Padilla, romancero de Padilla; un vocabulario italiano y castellano; una floresta española; obras de Silvestre (Gregorio); coplas de (don) Jorge de Manrique; *Metamorfosis* de Ovidio en verso, *Vergel de flores divinas*, *Romancero histórico*. Cf. pp. 263-281. No figura nada de Petrarca pero sí un vocabulario italiano (¿toscano?)-castellano.

⁴ Jacques Lafaye, *Albores de la imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XV y XVI)*, p. 54.

⁵ Vol. 212, exp. 10 B, fs. S/n: “Coplas. Se[...]a Petrarca”.

⁶ Los primeros versos de éstos son: “Lenguas que estrañas y diversa jente”; “La fuerza que es más fuerte te domeñe”; “Tu ciega ceguedad, pastor Milleno”; “Estoy a te querer tan obligado”; “Al tiempo que Tifón dexar quería”.

Cuando nos referimos a Petrarca en la Nueva España (en lo plástico, se piensa inmediatamente en las pinturas de la Casa del Deán, de la ciudad de Puebla) y en el cancionero *Flores de baria poesía*, debemos ir antes que nada, a Gutierre de Cetina, el autor con más composiciones en el cancionero. Lo dicho antes respecto a las dos maneras de ubicar la huella petrarquista en nuestros autores –vía lectura directa o por influencia de lecturas españolas con contenidos petrarquistas– se aplica a Cetina en el primer punto, por la sencilla razón de que él absorbe influencias italianas *in situ*, en Italia misma. Y va a ser su poesía, en cierta medida, la fuente de donde beben seguramente algunos poetas novohispanos.

Como se sabe, el poeta nacido en la colación de la Almona Vieja, en Sevilla, entre 1510 y 1520, llega a la Nueva España en 1550 traído por un tío, Gonzalo López –ex “veinticuatro” de Sevilla y propiciador de la inmigración española a América, pues solía transportar en sus viajes a peninsulares que venían a “hacer las Indias”–, y aquí va a vivir durante cuatro años, transitando entre Veracruz y la capital, encargado de facturar barras de plata para enviarlas a la península. Hasta la fecha trágica del 1º de abril de 1554 en que es herido a mansalva por Hernando de Nava en una oscura calle de la ciudad de Puebla, cerca de lo que después sería el templo y convento de Santo Domingo. Del proceso seguido al agresor se deduce que hacia 1557 Cetina ya había fallecido, seguramente a consecuencia de las heridas recibidas en la cabeza y en el rostro. Lo que no queda claro es si murió en México o si logró volver a Sevilla. Francisco Pacheco, en su Libro de retratos afirma lo segundo.

Es Cetina el poeta con el mayor número de composiciones en el cancionero *Flores de baria poesía*, más de ochenta, y por su trayectoria como poeta-soldado al servicio del emperador Carlos V, por sus relaciones con personajes de la época, de la corte de Sicilia y Nápoles como el Príncipe de Ascoli, la Princesa Molfetta y Laura de Gonzaga, pudo haber conocido, amén de los autores italianos en boga, a varios de los poetas españoles que figuran en *Flores de baria poesía*, pudo haber traído consigo poemas de amigos que luego se integraron al cancionero. Citemos tan sólo a Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar y Pedro de Guzmán, los tres imbuídos, en mayor o menor medida, de aliento petrarquista, de moda italianizante. La obra que Cetina dejó a su muerte, influyó, además, en poetas que vivieron en Nueva España o transitaron por ella como González de Eslava o Juan de la Cueva.

Vayamos a las composiciones italianizantes de Cetina en *Flores de baria poesía*. El soneto número 70 del cancionero pasa por ser una imitación de Petrarca. Así lo afirma Joseph G. Fucilla en sus *Estudios sobre el petrarquismo en España*.⁷ Dice el soneto:

Alma del alma mía, ardor más uiuo,
estremo de beldad única y rara,
exemplo de ualor por quien tan cara
la uida me es, de que antes era esquiuo.
Fuera el decir cómo el concepto altiio,
¡oh mi musa cruel, menos auara,

⁷ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, p. 29.

viérades, si en el mundo se os mostrara
 quanto de uso dentro del alma escriuo!
 Mas ¿qué puedo hazer si Amor me inspira?
 Cantar vuestro ualor alto y diuino
 al son desta vulgar, rústica lira.
 No saber más mis versos de un camino:
 esto me dice aquél que a amar me tira
 por pensada ellección, no por destino.⁸

Pasemos al siguiente. El poema 195 del cancionero lleva por título “Estancia de Cetina, glosando un verso de Petrarca”. Joseph Fucilla no la menciona en el capítulo en que establece paralelismos entre Cetina y Petrarca, seguramente porque se trata de una glosa y no de una imitación propiamente dicha, aunque la inspiración petrarquista sea explícita. La reproduzco a continuación:

Si me falta el valor de mereceros
 bastarme deue aquel de osar amaros
 y, aunque el daño mayor es el de ueros,
 mayor es el contento de miraros.
 Lo fino de mi mal no está en quereros,
 en las ansias está el de deseáros;
 poco hago en sufrir el dolor mío,
 ma contrastar non posso al dolor mío.

La glosa figura en las *Obras* de Gutierre de Cetina editadas por Hazañas y La Rúa, tomo 1, con el número 287⁹ con una variante en el último verso de la segunda estrofa, que dice: “ma contrastar non posso al gran disio”, en la que se conserva el verso entero en italiano. Asimismo aparece consignada por José Bartolomé Gallardo en el tomo 2, columna 417 de su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*.¹⁰

Y sigamos con Cetina. El poema 215 que empieza: “En cuál región? ¿En cuál parte del suelo?” pudiera ser asimismo de inspiración petrarquista. Gallardo lo anota como un soneto “Al sepulcro de Diego Esquivel” (t. 2, col. 313). Hazañas y La Rúa, el editor de Cetina en el siglo XIX nos indica: “Petrarca tiene un soneto que comienza: ‘In qual parte del ciel / in quale aldea...’, cuyo primer verso parece haber inspirado este soneto de Cetina.” (t. 1, p. 83). Fucilla apunta la influencia del soneto 159 de Petrarca (“In qual parte del ciel, in quale idea”) en Juan Boscán (“En cuál parte del cielo, en cuál planeta”) pero no menciona el soneto de Cetina.¹¹ Pareciera tratarse de dos versiones del soneto de Petrarca con la variante “idea” por “aldea” en el primer verso. Dice así el poema de Cetina (son. 215):

¿En cuál región? ¿En cuál parte del suelo?
 ¿en cuál bosque? ¿en cuál monte? ¿en cuál poblado?
 ¿cuál lugar tan remoto y apartado

⁸ *Flores de baria poesía*, p. 206.

⁹ Gutierre de Cetina, *Obras*, ed. de Joaquín Hazañas y la Rúa, 2 ts., Sevilla, 1895.

¹⁰ José B. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, t. 2, col. 313.

puede ya a mi dolor poner consuelo?
 Quanto se puede ver debaxo el suelo,
 todo lo tengo uisto y rodeado,
 y un medio que a mi mal había hallado
 haze en parte mayor mi desconsuelo
 Para curar el daño del ausencia.
 pintóos qual siempre os vi, dura y proterua,
 mas amor os me muestra de otra suerte:
 No queráis a mi mal más experiencia,
 sino que ya, como herida sierua,
 doquier que uoy, conmigo ua mi muerte.

La “Elegía de Cetina” que lleva el número 247, proviene posiblemente de una fuente italiana, a decir de Hazañas y la Rúa, quien además de la autoría de Cetina señala atribuciones del poema a Diego Hurtado de Mendoza (ms. 223, BNM) y a Hernando de Acuña (Madrid, 1591). Pude, por mi parte, cotejar ambas versiones con la de Cetina, encontrando que difieren de ella en lo textual aunque guarden parentesco de sentido. Las copia Hazañas porque sospecha sean “traducción de alguna fuente italiana” (¿Petrarca acaso?). Por la misma razón reproduzco aquí la primera estrofa:

Si aquel dolor que da a sentir la muerte
 es qual el mío, ¡ay Dios, cuánto más vale,
 cuánto el no auer nacido es mejor suerte!

Vayamos ahora a otras presencias que hacen de Cetina un poeta “petrarquizante”, a veces de trasmano. Las influencias italianas de Cetina no se limitaron a Petrarca. Graciliano González Miguel, en su estudio sobre la proyección de Luigi Tansillo en la poesía española, ha dicho que “la mayor innovación que se verificó en nuestra poesía durante el Renacimiento fue sin duda la introducción de la métrica llamada por algunos ‘petrarquista’ y con más razón por otros ‘italianizante’”.¹²

La métrica, la imaginería y los tópicos, diríamos. Ateniéndonos a la caracterización de este crítico, en un sentido más amplio se podría considerar a Cetina y otros poetas del cancionero, poetas italianizantes que imitan, traducen, glosan no sólo a Petrarca sino a Tansillo (Venosa, 1510; post. 1564), Bembo (Venecia, 1477-1547), Serafino Aquilano (Aquila, 1466; Roma, 1500), epígonos de Petrarca en el ámbito de la poesía italiana renacentista.

Manteniéndonos en el reducto de Cetina-Tansillo, ubicamos varias composiciones de indudable huella tansilliana. Antes de abocarnos a ellas veamos lo que González Miguel dice respecto a la relación personal de ambos poetas:

Ha quedado claro que Gutierre de Cetina, de familia noble y bien acomodada, es contemporáneo de Tansillo [...]. Fue, como Tansillo y Garcilaso, poeta y hombre de armas y pasó varios años de su vida en Italia, donde frecuentó lo más escogido

¹¹ J. Fucilla, *op. cit.*, pp. 29-41.

¹² J. Graciliano González Miguel, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, p. 86.

de la sociedad de la Italia renacentista y cortesana. No sabemos si entre sus conocidos estuvo Tansillo, pero es muy posible, ya que según consta en los documentos publicados por Narciso Alonso Cortés, Cetina se hallaba en Sicilia a las órdenes del virrey de Sicilia [Fernando de Gonzaga] en 1538 y algunos años después de esa fecha.¹³

Tras relatar los viajes y vicisitudes de Tansillo en 1538, en compañía de don García, hijo de don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles, de quien el poeta era “continuo”, es decir gentilhomme, apunta González Miguel: “También en 1541 don Fernando Gonzaga, como don García de Toledo y Tansillo, asistió a la campaña contra Argel y se unió en Mallorca al resto del ejército expedicionario [...]. Por algunas poesías de Cetina se sabe que acompañó a su señor [Gonzaga] en sus campañas”.¹⁴

En esta reveladora documentación del tránsito de Cetina por Italia, continúa el crítico: “Cetina, después de acompañar a don Fernando en la nueva guerra contra Francisco I, de 1543 a 1544, continuó viaje con él a Alemania, donde escribió su canción Sobre las ondas del furioso Reno¹⁵ y permaneció seguramente hasta 1546, en que don Fernando Gonzaga fue nombrado gobernador de Milán. Cetina regresó en esta ocasión a España”.¹⁶ Continúa González Miguel con afirmaciones concluyentes:

Es casi seguro [...] que ambos poetas llegaron a conocerse personalmente, aunque esto no consta en ningún documento de los hasta ahora descubiertos. Tampoco ninguno de los dos poetas hace referencia al otro en sus obras. Lo que sí es seguro es que Cetina conoció en Italia la literatura italiana, especialmente literatura petrarquista y, dado su espíritu improvisador, de que nos habla Lapesa, fue recogiendo lo que en cada momento le gustaba o impresionaba para componer sus poesías. De ahí que en su producción, 244 sonetos, 11 canciones, todas amorosas, nueve estancias a la italiana, 17 epístolas en tercetos y cinco madrigales, se encuentren numerosas imitaciones de poetas italianos.¹⁷

Señala ocho imitaciones de Petrarca por Cetina, de las cuales entresaco las existentes en el cancionero que no he mencionado en mi edición, antes de pasar a las imitaciones, propiamente dichas, de Tansillo.

El soneto 144 de Cetina en Hazañas y La Rúa: “Ni por el cielo ver correr estrellas”, imitación del 312 de Petrarca: “Né per sereno ciel ir vaghe stelle” pareciera mutarse en “Ni por el cielo ir hermosa estrella”, soneto 180, que aparece como anónimo en *Flores de baria poesía*, cuya posible autoría –Cetina imitando a Petrarca– no habíamos identificado hasta hoy, aun cuando la semejanza entre los primeros versos sí fue señalada en nota en el cancionero.

Otra imitación de Petrarca, recogida por González Miguel es la señalada por Fucilla y consignada por nosotros en nota: el soneto 281 del cancionero, atribuido a Gutierre de Cetina, cuyo primer cuarteto dice:

¹³ *Ibid.*, p. 170.

¹⁴ *Ibid.*, p. 171.

¹⁵ Núm. 275 en las *Flores de baria poesía*, con la variante “diuino” por “furioso”.

¹⁶ J. G. González Miguel, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español*, p. 171.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 171-172.

¡Oh pasos, tan sin fruto derramados!
 ¡Oh alto y prodigioso pensamiento!
 ¡Oh memoria, ocasión de mi tormento!
 ¡Oh ardor no mortal, mas de dañados!

y concluye con un terceto de reminiscencias dantescas que por extensión llevan retrospectivamente a Juan de Mena en el *Infierno de los enamorados*:

¡Oh uos que estáis en la amorosa pena,
 almas que en este infierno ardéis amando:
 ved cuál deue de ser mi mal estraño!

Eugenio Mele, citado por González Miguel,¹⁸ proporciona como fuente de este soneto cetinesco, el soneto 161 del *Canzoniere* de Petrarca: “O passi sparsi, o pensier’ vaghi e pronti”. Tenemos así dos novedades, dos revelaciones: dos imitaciones más (amén de las consignadas en notas en el cancionero) de Petrarca por Cetina: una segura y otra dudosa. Debo a este trabajo –y a este congreso– el haber reparado en ellas.

Más quisiera demorarme en la relación Tansillo-Cetina. No son las apuntadas todas las coincidencias entre ambos poetas. Vayamos, sin embargo a Francisco de Terrazas, de quien no haré aquí el esbozo biográfico, que puede leerse en el “Prólogo” de *Flores de baria poesía* y en la edición, aún no superada, de sus poemas, de Antonio Castro Leal.¹⁹ Me refiero ahora al soneto que empieza “Dejad las hebras de oro ensortijado” (son. 120), que ha dado pie a algunos comentarios por su filiación petrarquista trasvasada en Camões y a través de éste llegada muy posiblemente a Terrazas, a quien, hay que decirlo, se ha considerado el primer sonetista criollo en tierra novohispana. El soneto 120 podría proceder de un soneto de Camões. Éste, de acuerdo con Fucilla, procede de un soneto petrarquista italiano: “Rendete al ciel le sue bellezze sole”.

Antes que Rosales y Fucilla, Carolina Michælis de Vasconcelos había señalado la fuente camõesiana-italiana del soneto, que llamó asimismo la atención de Castro Leal. Transcribo a continuación el poema de Terrazas (son. 120):

Dexad las hebras de oro ensortijado
 que el ánima me tienen enlazada,
 y bolued a la nieve no pisada
 lo blanco de esas rosas matizado.
 Dexad las perlas y el coral preciado,
 de que esa boca está tan adornada,
 y al cielo, de quien sois tan cudiciada,
 bolued los soles que le auéis robado.
 La gracia y discreción que muestra ha sido
 del gran saber del celestial maestro,
 boluédselo a la angélica natura,

¹⁸ *Ibid.*, p. 173.

¹⁹ Francisco de Terrazas, *Poesías*, ed. y pról. de A. Castro Leal, Porrúa, México, 1941, (*Biblioteca Mexicana*, 3).

y todo aquesto así restituido,
veréis que lo que os queda es propio vuestro:
ser áspera, cruel, ingrata y dura.

Notemos la semejanza entre el segundo verso del primer terceto del poema 215 de Cetina: “pintóos qual siempre os vi, dura y proterva”, con el último verso del soneto de Terrazas: “ser áspera, cruel ingrata y dura”. Ambos desembocan en el tópico misógino de la crueldad femenina y pudieran testimoniar una posible influencia del soneto de Cetina sobre el de Terrazas. Aunque por diferencia de edades ambos poetas no debieron conocerse, es seguro que los papeles poéticos del primero quedaron en la Nueva España tras el lance que más tarde le costaría la vida, seguramente en manos que guardaron tal patrimonio poético y posteriormente lo integraron a *Flores de baria poesía*. Y si damos por buena la influencia de Petrarca en el soneto 215 de Cetina debemos admitir, quizás por la vía de éste, la impronta petrarquista en el soneto de Terrazas.

Huellas de Petrarca se detectan en el soneto 162, de Pedro de Guzmán “Gracia que a pocos el cielo encamina”: “Grazie ch’a pochi il ciel largo destina”, según Fucilla, quien registra la fuente italiana y lo da como anónimo en el *Cancionero general de obras nuevas*.

El soneto 176 de *Flores de baria poesía*, “El oro crespo al aura desparzido”, atribuido a Fernando de Herrera, y registrado con variantes por Fucilla (p. 145), pareciera proceder de la composición de Petrarca que dice: “Erano i capei d’oro a l’aura sparsi”. El soneto 197, de Herrera también, que se inicia con el verso “Aura templada y fresca de occidente”, es según Fucilla, una imitación del italiano Mozzaello²⁰ (un autor, por cierto, que se encuentra mencionado sólo por este investigador): “Aura soave che sí dolcemente”, (p. 146).

Un caso curioso son los sonetos 230 y 231 de *Flores de baria poesía*; el 230, atribuido a Cetina dice:

Cosa es cierta, señora, y muy sabida,
aunque el secreto della está encubierto,
que lanza de sí sangre un cuerpo muerto,
sí se pone a mirar el homicida.

Está registrado por Fucilla como de Serafino Aquilano: “Un om che a mala morte ucciso sia” (en *Le Rime*, Bolonia, 1894). El siguiente en la secuencia del cancionero, el 231, atribuido a Johan Iranzo comienza: “Si alguno de herida muerto ha sido”. Ambos están estrechamente emparentados, al punto de que el de Iranzo pareciera una imitación del de Cetina, o bien, que ambos procedieran de la misma fuente. Esto parece lo más fehaciente y la fuente común sería el italiano Aquilano. El soneto de Cetina borda sobre la creencia, común en la Edad Media, de que las heridas de un muerto manaban sangre en presencia del homicida. El paralelismo con el efecto

²⁰ Autor que Fucilla nombra como perteneciente a la antología *Fiori delle Rime de’ Poeti illustri nuovamente raccolti e ordinati*. Editada en Venecia en 1569, no se conocen reediciones modernas.

que ejerce la presencia de la mujer en el amante desairado y herido de muerte, pudo deberlo Cetina –y también Iranzo– a Aquilano. Con el objeto de que se aprecie la similitud entre ambas composiciones, transcribo las dos primeras estrofas del soneto de Iranzo (son. 231) en *Flores de baria poesía*:

Si alguno de herida muerto ha sido
y el matador después su cuerpo mira,
es experiencia cierta que respira
sangre por el lugar do fue la herida:
Así, señora, a mí, muerto y vencido
de uuestro desamor, soberuia e ira,
por los ojos do entró la aguda uira,
en uer al matador sangre ha salido...

Joseph G. Fucilla reparó en el soneto de Iranzo y apunta que “semejante en concepto a uno de Aquilano y de Cetina, tiene un contenido que es raro en la poesía petrarquista”,²¹ Para él, el autor es Ramírez Pagán y considera que la composición se asemeja más a la de Aquilano que la de Cetina, añadiendo que pudiera haber una versión intermedia entre la del italiano y la de los poetas españoles, misma que, añadido, finalmente, viniera a dar a un cancionero americano. De Iranzo, poeta poco conocido, hay una elegía con el tema de la muerte que empieza “Mis cueros y mis huesos se han juntado”, poema número 20 en la sección “A lo divino” de *Flores*. Como puede apreciarse la temática más bien estoica, dista mucho de la elevación amoratoria de tipo italianizante.

Por último, habiendo repasado influencias petrarquistas, e italianas en general, en Cetina, Terrazas, Herrera y aun en el precario Iranzo, me refiero a ese príncipe de la poesía, diplomático, soldado, historiador, amigo y padrino intelectual de Cetina que fue Diego Hurtado de Mendoza, quien figura en el cancionero con un buen número de composiciones: 23, entre elegías, epístolas y sonetos. También en su obra se percibe la presencia de Petrarca. Me refiero concretamente al soneto 91, cuya primera estrofa dice:

Aora en la dulce ciencia embebecido,
Aora en el uso de la ardiente espada,
Aora con la mano y el sentido
Puesto en seguir la caza leuantada...

Figura también en el Cancionero de Évora, estudiado y editado por Arthur Lee Askins (fol. 54, p. 88, núm. cxiii) “Aguora en la dulce ciencia embebecido, / agora en el uso de la ardente espada / agora en la mano y el sentido / puesto en sigir la casa leuantada”. De acuerdo con Fucilla se trata de una imitación de Petrarca con ascendencia horaciana, particularmente en algunos versos como el que dice: “En el mar, en el cielo, so la tierra”, que vendría a ser una traducción casi literal de “Pommi in cielo, od in terra, od in abisso” (*Rvf*, 145, 9). Y añade: “en su versión, Mendoza

²¹ *Flores de baria poesía*, p. 431, n. 231.

vivifica el viejo tema con su experiencia personal, lo que no habían hecho los otros poetas que lo ensayan”.²²

Los tres primeros versos del soneto aluden a la tríada de ocupaciones del cortesano: la poesía, la guerra y el amor. Sabemos que Hurtado de Mendoza se entregó a ellas con singular pasión: cultivó la poesía italianizante en boga y también la poesía “bernesca”, de la cual queda alguna muestra en sus poemas satíricos a dioses(as) de la antigüedad; redactó la historia de las guerras de Granada; fue embajador en el Concilio de Trento, en la República de Venecia, participó en las campañas de Italia, en donde trabó relación con Cetina, quien le dedica una epístola cuando Mendoza parte de Nápoles dejándolo en el más lamentable desamparo espiritual. ¿Cómo no, nos preguntamos, había de experimentar Mendoza el influjo de la poesía de Petrarca y tantos más que impregnaban las plumas y tinteros de españoles venidos a hacer las campañas de Italia, de Alemania, algunos de los cuales, por un extraño sino, llegarían a perderse en la selva de Indias? Me refiero a Cetina, por supuesto, quien en una parte de la epístola que menciono (no figura en *Flores*; sí, en la edición de Hazañas y La Rúa de 1895) confiesa su apego a Hurtado de Mendoza declarándole: “como a un ídolo os adoro...”. Declaración teñida de “latría”, al escritor y político a quien un lance en palacio apartara, en su madurez, del favor real. Es muy probable que las composiciones de Hurtado de Mendoza que figuran en el cancionero hayan venido igualmente en las alforjas de Gutierre de Cetina, junto con las de Acuña, Alcázar, Guzmán, y otros de sus contemporáneos.

No he pretendido con este trabajo agotar la presencia de Petrarca, Tansillo o Aquilano, en el cancionero *Flores de baria poesía*. Hay aun mucho por espigar. Faltan otros, como Bembo; una exploración de textos como los *Fiori delle Rime de' Poeti illustri*, que espera una reedición moderna, y entre los poetas españoles recipendarios de influencias italianas, el misterioso Vadillo, cuyo nombre de pila se ignora; el escurridizo De la Cueva, que en su madurez se avergonzaba de haber, alguna vez, seguido la boga italianizante (según sus biógrafos y editores suecos, Wulff y Walberg). Quede, pues, lo dicho a favor de la riqueza petrarquista de nuestra poesía del XVI y del estudio futuro de dicho caudal.

Bibliografía

- CETINA, Gutierre de, *Obras*, ed. Joaquín Hazañas y la Rúa, 2 ts. Sevilla, 1895.
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Francisco, comp., *Libros y librerías en el siglo XVI*. México, Archivo General de la Nación/Fondo de Cultura Económica, 1982, 2ª ed.
- Fiori delle Rime de' Poeti illustri nuovamente raccolti e ordinati*, Venetia, 1569.
- Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*, ed. crítica y pról. Margarita Peña. México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 3ª ed.
- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid, Anejos de la *Revista de Filología Española*, 1960.

²² J. Fucilla, *op. cit.*, pp. 23-24.

- GALLARDO, José Bartolomé, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. de M. Barco del Valle y J. Sancho Rayón, 4 t. Madrid, Impr. de Manuel Tello, 1889.
- GONZÁLEZ MIGUEL, J. Graciliano, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510–1568)*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- LAFAYE, Jacques, *Albores de la imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XV y XVI)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- TERRAZAS, Francisco de, *Poesías*, ed. y pról. A. Castro Leal. México, Porrúa, 1941.

La dama petrarquista en el teatro áureo. El caso de Lope

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

Se puede decir, hablando en general, que en buena parte de la literatura del Renacimiento donde el sentimiento amoroso tiene cabida, “[...] el amor es clave en el orden del mundo: es armonía y consonancia. Es la fuerza motriz del cosmos que da coherencia a toda creación”.¹ Además, este mundo en el cual habitaban, se movían y amaban los hombres y mujeres de los siglos xv y xvi, debía reflejar la jerarquía mayor del Universo, el cual estaba regido por Dios.²

Por el contrario, en la comedia del Barroco (periodo en el cual se privilegió lo extremo por encima de lo armónico), aunque seguimos encontrando múltiples tópicos de herencia medieval o Humanista cargados de neoplatonismo idealista y de ideas cortesanas sobre el amor, que se sintetizan en expresiones como la “inefabilidad del amor”, la “metáfora erótico-golosa”, la “mirada amorosa”, el “enamorar-se de oídas” o el “amor creador”, en general el amor es entendido como desorden, y de esta situación surgirá el conflicto dramático. Pues el amor, como la comedia, también es todo enredos y, por tanto, será el generador de desengaños y reacciones que pueden llegar a sacudir y cuestionar la estructura y el sistema de valores de la sociedad, y desde luego a alterar el equilibrio en las relaciones personales y niveles sociales: aunque esto no es privativo del Barroco sino de todas las épocas.

Desde luego que hablar simplemente del amor en la literatura como si fuera un todo unitario, resulta insuficiente, pues el fenómeno es mucho más complejo, ya que tanto el amor como los sentimientos y actos con él relacionados pueden recibir una gama muy amplia de tratamientos que modifica radicalmente su recepción y valoración por el público lector o espectador, tal como ha mostrado Maria Grazia Profeti³ cuando distingue las diferentes formas de literatura amorosa o amatoria y sus derivaciones:

Literatura amatoria cuando se trata de la sublimación de la atracción del cuerpo.

Literatura erótica cuando lo que tenemos es la propuesta directa de la atracción del cuerpo.

Literatura pornográfica, si es una propuesta comercial de la atracción del cuerpo.

¹ Jaime Asensio, “Casos de amor en la comedia de Tirso de Molina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-290, p. 53.

² Cf. Royston O. Jones, “El perro del hortelano y la visión de Lope”, *Filología*, x (1964), p. 135.

³ Maria Grazia Profeti, “La escena erótica de los siglos áureos: poesía, novela, teatro”, en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris Zavala eds., *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos xi al xx*, pp. 57-89.

Literatura caricaturesco-burlesca, en el caso de que se trate de una propuesta jocosa de la repulsión del cuerpo.

Literatura obsceno-satírica si se trata de la utilización moralista de la repulsión del cuerpo.

Pero para hablar del amor en la literatura en la Edad Media o en el Barroco es claro que lo primero que tenemos que hacer es hablar de la mujer y su belleza, ambos elementos codificados en la literatura amorosa de aquella época. No hay que olvidar que aunque esta codificación se modifica en cada época, por lo general se transmiten tópicos de una época a otra.

En este sentido nuestro punto de partida es la Edad Media. Un ejemplo del modelo de belleza femenina canónico, lo encontramos en el *Caballero de la espada* (roman artúrico anónimo de principios del siglo XIII), en el que se configura a la mujer de la siguiente forma:

...toda la belleza de la doncella: el cabello rubio, la frente lisa, las cejas delgadas, los ojos brillantes, la nariz bien colocada, el rostro fresco y sonrosado, la boca pequeña y risueña, el cuello esbelto y delicado, los brazos largos, blancas las manos, las caderas torneadas y suaves, y su cuerpo blanco y tierno bajo las sábanas.⁴

Ésta es la mujer idealizada que substituye, al menos como imagen, a partir del siglo XII, a la mujer que es “larva del demonio” o la “puerta del Infierno”, ingrata descripción que nos ofrecen de lo femenino los Padres de la Iglesia. Esta transformación de la imagen femenina –debida en buena medida a la literatura cortés surgida de un cambio en la forma de vida feudal, y a la vida de corte en un ámbito que es punto de partida y fin de la actividad social y cultural de guerreros, castellanas, doncellas y escuderos, hombres y mujeres de la nobleza– no sólo jerarquiza a la mujer y la convierte en dama, sino que la sitúa en el centro del desarrollo poético. Por otra parte, la mujer se ve convertida en dama por el desarrollo de la sociedad (con todos los elementos económicos y políticos que implica dicho desarrollo), la transformación de la cultura y el uso del tiempo libre de los miembros de un estamento, el de la nobleza, que se está desfuncionalizando, mismos que empiezan a alternar el arte de las armas con el arte de las letras, la cultura y el refinamiento en sus distintas manifestaciones.⁵

Esta mujer-dama llegará a ser un ideal en la época de los *Cancioneros* de los siglos XIV y XV, época tardía para lo medieval y por lo tanto más próxima a la idea renacentista, que, al menos como imagen, la caracterizará como un “dechado de perfección, pero fría e insensible a las solicitudes del galán. Su rasgo más propio es la absoluta superioridad sobre el amante”;⁶ esto es, ya no será alcanzable para su enamorado que difícilmente podrá ser entonces su “amigo”.

⁴ *El caballero de la espada*, ed. de Isabel Riquer, p. 13.

⁵ Aurelio González, “De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés”, en Concepción Company ed., *Amor y cultura en la Edad Media*, p. 29.

⁶ Nicasio Salvador Miguel, “El amor y la poesía cancioneril”, en *Amor y sexualidad en España, Historia 16*, 124, p. 45.

El origen de esta transformación, al menos en parte, hay que buscarlo en esa tradición que llamamos petrarquismo, un verdadero incendio poético gracias a la maestría y sensibilidad de Francesco Petrarca, quien con su *Canzoniere* y el resto de su obra poética inflamó toda Europa con lágrimas, amor, y hermosas mujeres concebidas como damas ideales inalcanzables.

Escritores italianos como Cariteo, Tebaldeo o Serafino Aquilano habían recogido a finales del siglo xv una especie de repertorio petrarquista formado por un nuevo léxico, así como por imágenes, metáforas y comparaciones que se difundieron por toda Europa. En el siglo xvi, Pietro Bembo reaccionó contra estas fórmulas y propuso abandonar esta preceptiva formal y de segunda mano y volver al modelo original. De la fusión de la relectura del original propuesta por Bembo y de la tradición petrarquista ya creada, surgió en el siglo xvi la voluntad de imitar a Petrarca.⁷

En España el teatro áureo no quedó al margen de esta tradición y también recogió la imagen de la dama hermosa, de belleza etérea e ideal y, por tanto, inalcanzable –por otra parte ya desarrollada en la nueva poesía española renacentista creada magistralmente por numerosos poetas que supieron aprovechar la fuerza, potencialidades y elasticidad que daban los metros y tópicos italianos.

En distintas ocasiones se ha señalado que existen dos petrarquismos: uno exterior o retórico formal, *conceptístico* o manierista, y otro interior “que une al refinamiento lingüístico la expresión íntima del mundo afectivo y sentimental, siempre contradictorio y en conflicto, pero aspirando al equilibrio bajo el dominio de la razón”.⁸

Desde luego que este tipo de construcción poética de la dama no es aplicable a todo el teatro del Siglo de Oro, ya que por sus características como género –que implicaban un público muy variado proveniente de todos los estamentos e interesado en el entretenimiento al margen de reflexiones filosóficas (que no estaban excluidas del espectáculo)– y por su condición teatral esencial de primar la acción dramática por encima incluso de la reflexión moral, muchos de sus grandes personajes femeninos no son simplemente el paradigma de la belleza ideal y el objeto del deseo amoroso de un caballero, sino que socialmente son sujetos actuantes que buscan incluso conseguir al caballero que se transforma así en un objeto amoroso. En este sentido baste recordar algunos casos muy conocidos como la doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso o la misma *Dama duende* de Calderón, ambas notables como personajes femeninos que se alejan de la estilización petrarquista y buscan al objeto amado con las argucias actitudes o apariencias de los caballeros de comedia.

No se puede pensar en el fenómeno teatral del Siglo de Oro al margen del extraordinario desarrollo que había tenido la lírica, y en este sentido Lope de Vega viene a ser un lazo de unión destacadísimo tanto por su influencia en el ámbito

⁷ Para la tradición petrarquista en España puede verse el trabajo clásico de Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, y Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*. También Antonio Prieto (*La poesía española del siglo xvi*) demuestra las relaciones existentes entre la poesía española del Siglo de Oro y la poética de Petrarca.

⁸ Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, pp. 7-8.

cultural como por su virtuosismo como poeta (a la altura de los mejores de su tiempo) y por ser el “monstruo de la naturaleza que se había alzado con la monarquía cómica”, como dijo Cervantes.

Como es sabido la comedia del Siglo de Oro es múltiple y se desarrolla en géneros muy diversos: comedia palatina, villanesca, de capa y espada, histórica, de santos, pastoril, mitológica o burlesca. Cada uno de estos géneros implica propuestas particulares con límites y condiciones que permiten el desarrollo de tipos particulares de personajes. Así, las comedias rústicas o villanescas no favorecerán la presencia de damas según el modelo petrarquista, y este modelo difícilmente puede encontrar acomodo en la comedia de santos.

Pero por el contrario, en el género de la comedia de capa y espada, uno de los más populares en su tiempo, sí es posible el tratamiento del amor y la construcción de personajes femeninos muy variados. La comedia de capa y espada es la comedia de la ciudad, la comedia del mundo urbano en el cual los valores del heroísmo o de la guerra han quedado atrás, así como la Naturaleza idealizada del mundo bucólico también está ausente. La ciudad se organiza en un modelo distinto en el cual las convenciones sociales pueden ser el auténtico valor que se quiere trascendente, y esto también lleva a un contraste entre la realidad y la apariencia.

Curiosamente en la comedia de capa y espada “el amor es lo único por lo que merece la pena vivir, el único valor. Al amor sacrificarán las restantes cosas que valora la sociedad: la devoción filial, el hábito, la dignidad y –por encima de todo– el dinero”.⁹

También para Ignacio Arellano esta comedia se caracteriza por ser “de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio”.¹⁰ Es un tipo de comedia que por su ubicación espacio-temporal tiene una connotación que podríamos definir como realista. Por el contrario, la comedia pastoril o la mitológica, también se basarán en el amor, pero ahí la idealización será la característica dominante y, por tanto, también puede ser uno de los espacios genéricos más adecuados para la dama del modelo petrarquista, pero situada en otro tiempo y otro espacio. En este sentido no hay que olvidar que además del recurso lírico de tono petrarquista hay una concepción de la dama que tiene posibilidades de desarrollo dramático en el teatro que puede aunarse, como es lógico, al discurso petrarquista.

En el teatro de los Siglos de Oro, sin lugar a dudas, el panorama de obras y autores es muy amplio y variado, así que tocaremos solamente algunos ejemplos de sus autores más representativos, empezando con Lope, ya que este autor es el paradigma generador de lo que se ha llamado Comedia Nueva. Y “Al hablar de Lope y parafraseando *Las bizzarrías de Belisa* bien podríamos decir que Amor vino a tocar a sus puertas y Lope, gentil y osado, siempre las abrió y así fue que

⁹ Bruce Wardropper: “La comedia española del Siglo de Oro”, en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, p. 220.

¹⁰ Ignacio Arellano, “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), p. 29.

terminó siendo, para su desventura y ventura, un profundo conocedor del alma femenina y de los vericuetos del amor, conocimientos y ¿porqué no? sentimientos que plasmó en múltiples formas en versos admirables en el conjunto de su obra poética y dramática”.¹¹ Con esto no queremos decir que haya sido el único género teatral que trabajó Lope, pues lo mismo incursionó en la comedia de santos que en la histórica, villanesca o palatina.

Entre los trabajos que han relacionado la obra de Lope y el modelo generado por Petrarca destaca el de John J. Allen, “Lope de Vega y la imaginería petrarquista de la belleza femenina”,¹² que nos habla de los elementos que recoge Lope de la tradición poética petrarquista y que, hábilmente renovados, le sirven para construir sus heroínas líricas o dramáticas.

Es evidente, desde los mismos títulos que da a sus primeras comedias, que el tema del amor le interesa a Lope, aunque lógicamente en ellas plantea un concepto del amor de forma mucho más estereotipada, alejada de la naturalidad con que lo caracterizará en sus comedias posteriores de madurez.

Se puede decir que el modelo del amor del primer teatro lopesco, por ejemplo de *El verdadero amante* (1588-1595) –probablemente la comedia más antigua de Lope–, de *El galán escarmentado* (1595-1598), *El amante agradecido* (1602) o *Los amantes sin amor* (1601-1603), es un modelo cortés bastante diluido y esquemático. Según Hathaway, *El verdadero amante* “show us the final stage of the diminution of the courtly concept: a vestigial pastoral structure hardly disguises the romantic comedy of intrigue set in motion by a neoplatonic love affair”.¹³ En este sentido también se ha expresado Edwin S. Morby¹⁴ a propósito de las comedias de fines del siglo XVI y los primeros años del siglo XVII.

Pero además de la característica de lejanía, frialdad y hermosura, el discurso que caracteriza a la dama petrarquista está construido por un conjunto de imágenes que nos remiten a otros elementos, por lo general de la Naturaleza, tales como los ruiseñores, el cisne o la rosa, el ébano, la dureza de la piedra o el mármol, la blancura del alabastro, el poder de la piedra imán, los cabellos de oro (aunque este tópico ya tenía vigencia en el mundo medieval, al margen de la consagración petrarquista), las perlas, la esmeralda, asociada obviamente al verde y, por tanto, al laurel, el rubí al rojo y el zafiro al azul, las perlas y el ámbar.¹⁵ El vocabulario del amor le llega a Lope de fuentes tan diversas como “la tradición grecolatina, la iconografía cristiana y la morfología petrarquista”.¹⁶

¹¹ A. González, “La palabra y el gesto de amor en Lope”, en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello eds., *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, p. 85.

¹² John J. Allen, “Lope de Vega y la imaginería petrarquista de la belleza femenina” en *Estudios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 86 aniversario*, pp. 5-23. También Fucilla en su trabajo clásico sobre el petrarquismo en España nos dice que en la poesía de Lope “hay algunos temas petrarquescos que derivan directa o indirectamente del *Canzoniere*” (*op. cit.*, p. 236).

¹³ Robert L. Hathaway, *Love in the early Spanish theatre*, p. 281.

¹⁴ Edwin S. Morby, “Reflections on *El verdadero amante*”, *Hispanic Review*, 27, pp. 317-323.

¹⁵ Véase P. Manero Sorolla, *Imágenes petraquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*.

¹⁶ David. M. Gitlitz, *La estructura lírica de la Comedia de Lope de Vega*, p. 75.

El uso de estos tópicos se mantiene en las comedias posteriores de Lope: veamos, por ejemplo, su uso al hablar Belisa de la fuerza del amor en *El acero de Madrid* (1618, *Undécima parte*):

BELISA: [...]
 Del bronce mas duro,
 si al fuego le llegan
 hacen mil figuras
 por la blanda arena.
 De un mármol que nace
 dentro de una sierra
 hacen una ninfa
 de una fuente bella. (*El acero de Madrid*, III, p. 987)¹⁷

O en esta misma comedia el uso del tópico poético de la mariposa que se quema atraída por el fuego cuyo antecedente está en dos sonetos de Petrarca (XIX y CXXI del *Canzoniere*):¹⁸

TEODORA. Mientras más te voy diciendo
 que a los hombres no te allegues,
 que mires y no te ciegues,
 más te acercas y te allegas;
 y si en allegarte das
 mariposilla serás:
 quemarás-te, si te ciegas. (*El acero de Madrid*, I, p. 970)

Un ejemplo de esa dama inaccesible y distante lo encontramos también en *El remedio en la desdicha*:¹⁹

XARIFA: ¿Qué testigos?
 ABINDARRÁEZ: Esos ojos
 a quien por justos despojos
 mil almas quisiera dar.
 ¿No respondéis? culpa os doy
 lengua de fuego inhumano,
 no me miran como a hermano,
 no es posible que lo soy.
 ¿Pues preguntaré a la boca?

¹⁷ Lope de Vega, *El acero de Madrid*, en *Obras selectas*, 3 vols., ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles. En adelante indico el número de jornada con romanos y con arábigos la página o verso.

¹⁸ Sobre este tema véase José Manuel Pedrosa, "La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullo!" en "*Estaba el jardín en flor...*" *Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, 87-88-89, pp. 649-660.

¹⁹ Lope nos cuenta así, en la *13a. parte de comedias* (1619), el origen de la historia de esta comedia dedicada a su hija Marcela: "Escribió la historia de *Xarifa y Abindarráez*, Montemayor, autor de la *Diana*, aficionado a nuestra lengua, con ser tan tierna la suya, y no inferior a los ingenios de aquel siglo, de su prosa, tan celebrada entonces, saqué yo esta Comedia en mis tiernos años" (*apud* Federico Carlos Sáinz de Robles, "Nota preliminar" en Lope de Vega, *El remedio en la desdicha*, p. 1177).

Ésta no dirá verdad,
cuando pura voluntad
el instrumento no toca.
¿Pues a los tiernos oídos?
pero ya con escucharme,
o pretenden consolarme,
o quitarme los sentidos.
¿El gusto si está olvidado,
qué pregunta le he de hacer?
que el gusto de la mujer
no quiere ser preguntado.
Mas ¿qué importa ojos, oídos,
boca, manos, gusto, haceros
testigos, si he de perderos
sólo porque sois queridos?
Dése pues ya la sentencia,
en que sea el cuerpo hermano,
y el alma no, que es en vano
querer que tenga paciencia.
Pero aunque vencido estoy,
y a la muerte condenado,
quiero morir coronado,
pues como víctima voy. (*El remedio en la desdicha*, I, p. 1180)

El amor enamorado (*La vega del Parnaso*, 1635) es una comedia que desarrolla dos tramas; por una parte la mitológica de Febo y Dafne (basada en Ovidio) y por otra una historia pastoril entre Cupido y Sirena original de Lope. Es claro que en Dafne encontramos el tópico de la mujer inaccesible.²⁰ Pero por otra parte en la caracterización pastoril del personaje de Sirena tenemos esta comparación con la amada:

ALCINO. Por aquí pienso que fue;
éstas son, ¡ay suerte mía!,
de las flores que cogía,
y debe el prado a su pie.
¿Si la hallaré? ¿Si podré...?
¡Oh, esperanzas! ¡Oh, temores!
Pero, ¿qué señas mejores
que pies de tal perfección?,
aunque no sé cuáles son
las estampas o las flores.
¡Oh, prado, que no me des
nuevas della en tantas penas!
¿Por donde van azucenas
las de sus hermosos pies?

²⁰ Wooldridge señala en su edición del *Amor enamorado* que Dafne es el término de comparación que Lope usa en distintas comedias (*Al pasar el arroyo*, *La Felisarda*, *Lo que pasa en una tarde*, *Ello dirá*, *El hombre de bien*, etc.) como prototipo de la mujer inalcanzable. *A study and critical edition of Lope de Vega's "El amor enamorado"*, p. 17.

Jazmín, pues morir me ves,
¿por dónde va mi jazmín? (*El amor enamorado*, I, vv 31-46)

Desde luego el prototípico desdén también lo encontramos en esta comedia:

VENUS. Dafne, entre cuantas ninfas
viven estas verdes selvas,
tan soberbia, como hermosa,
y como hermosa soberbia,
¿qué blasonas, qué presumes?
ingrata a naturaleza,
que no crió a la hermosura
para vivir entre fieras:
¿Sabes que soy de quien hablas? (*El amor enamorado*, I, vv. 556-564)

Otro elemento muy importante del petrarquismo fue el cristalizar por un presupuesto estético toda una serie de metáforas y comparaciones en relación con la dama, sus características y su comportamiento, las cuales adquieren con el paso del tiempo el valor de canon y son asumidas por los autores posteriores. Este tipo de comparaciones lo vemos claramente reflejado en el teatro del Siglo de Oro en la caracterización de muchas damas. Por ejemplo los procesos de comparación con elementos de la Naturaleza:

ARISTEO. Vi, Corebo, en unas fiestas
a Dafne, donde excedía
cuantas damas aquel día
las adornaron compuestas.
Como el diamante al rubí,
como la rosa a la flor,
y el ámbar a todo olor,
vencer a todas la vi. (*El amor enamorado*, I, vv. 426-433)

El tópico de la dureza del corazón de la amada, planteado desde las Metamorfosis ovidianas y recogido por Garcilaso en su famosa *Canción v* (“A la flor de Gnido”) aparece en distintas obras como en la comedia *Ello dirá* (1618, *Docena parte*) en la cual encontramos, con la maestría poética habitual de Lope, el siguiente juego entre las flores y el mármol a propósito de una dama ingrata:

TEODORO: Pues habrá
más mármol, y más claveles.
Que con más alta belleza,
y condición más avara,
ha puesto naturaleza,
los claveles en su cara,
y el mármol en su dureza.
FABIO: No creo que puede haber.
mujer de mármol, que hacer
bien puede el arte claveles,

pues ya se han vuelto pinceles
 los dedos de la mujer.
 Que como en sus caras ves,
 aunque la verdad se queje,
 por hacer lo que no es,
 quieren que el cielo bosqueje
 lo que ellas pintan después.
 (*Ello dirá*, I, vv 21-38)²¹

En síntesis, no podemos olvidar que al menos en algunas de sus múltiples dimensiones “La comedia [es] el juego de la ficción y del amor”²² y para que la ficción teatral se cumpla hace falta que se desarrollen tanto los códigos dramáticos como los escénicos en el espacio de la representación, y por su parte el tratamiento del amor, que depende de modelos socioculturales y artísticos, tiene una gran complejidad, por lo que en muchas ocasiones bordea el erotismo y en otros trabaja con los códigos petraquistas obteniendo una forma refinada y tensa.

Para tratar todos estos puntos de la comedia y el amor Lope poseía maestría y elegancia, y él sabe, probablemente como ningún otro dramaturgo, cómo el amor es el deseo angustioso, la tortura de los celos, el motor infinito de odios y de los sentimientos más sublimes. Lope bien sabía que ante todo esto, sólo cabía esperar que “ayude amor, pues es dios, / al que más razón tuviere”.²³ Al hablar del tratamiento de las damas en el teatro áureo no hay que olvidar que en este tema, como en muchos otros, Lope no es solamente uno de sus exponentes más brillantes, sino también de un modelo que seguían tanto sus admiradores como sus detractores.

Bibliografía

- ALLEN, John J., “Lope de Vega y la imaginaria petraquista de la belleza femenina” en *Estudios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 86 aniversario*. Barcelona, Hispam, 1974, pp. 5-23.
- ARELLANO, Ignacio, “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-93.
- ASENSIO, Jaime, “Casos de amor en la comedia de Tirso de Molina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-290, 1974, pp. 53-85.
- El caballero de la espada*, ed. de Isabel Riquer. Madrid, Siruela, 1984.
- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid, Anejos de la *Revista de Filología Española*, 1960.
- GITLITZ, David M., *La estructura lírica de la Comedia de Lope de Vega*. Valencia, Albatros/Hispanófila, 1980.

²¹ Lope de Vega, *Ello dirá en Obras de Lope de Vega*, 7 vols. ed. de Marcelino Menéndez Pelayo.

²² Joan Oleza, “La comedia: el juego de la ficción y del amor”, *Edad de Oro*, ix, pp. 203-220.

²³ Lope de Vega, *Las bizarrías de Belisa*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2004.

- GONZÁLEZ, Aurelio, "De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés", en Concepción COMPANYY ed., *Amor y cultura en la Edad Media*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 29-42.
- GONZÁLEZ, Aurelio, "La palabra y el gesto de amor en Lope", en Felipe PEDRAZA, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO eds., *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 2003, pp. 85-107.
- HATHAWAY, Robert L., *Love in the early Spanish theatre*. Madrid, Playor, 1975.
- JONES, Royston O., "El perro del hortelano y la visión de Lope", *Filología*, x, 1964, pp. 135-142.
- LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid, Alianza, 1985.
- MANERO SOROLLA, Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- MANERO SOROLLA, Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- MORBY, Edwin S., "Reflections on *El verdadero amante*", *Hispanic Review*, 27, 1959, pp. 317-323.
- OLEZA, Joan, "La comedia: el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, ix, 1990, pp. 203-220.
- PEDROSA, José Manuel, "La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullol" en "Estaba el jardín en flor..." *Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 649-660.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*. Madrid, Cátedra, 1984.
- PROFETI, Maria Grazia, "La escena erótica de los siglos áureos: poesía, novela, teatro", en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris Zavala coords., *Discurso erótico y discurso trasgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*. Madrid, Tüero, 1992, pp. 57-89.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, "El amor y la poesía cancioneril", en *Amor y sexualidad en España, Historia 16*, 124, 1986, pp. 44-47.
- VEGA, Lope de, *El acero de Madrid*, en *Obras selectas*, 3 vols., ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles. Madrid, Aguilar, 1991, t. I, pp. 962-997.
- VEGA, Lope de, *Ello dirá*, en *Obras de Lope de Vega*, 7 vols. ed. de Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas, 1961-1965.
- VEGA, Lope de, *El remedio en la desdicha*, en *Obras selectas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, t. III, pp. 1177-1231.
- VEGA, Lope de, *Las bizarrías de Belisa*, ed. de Enrique García Santo-Tomás. Madrid, Cátedra, 2004.
- WARDROPPER, Bruce, "La comedia española del Siglo de Oro", en Elder OLSON, *Teoría de la comedia*. Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.
- WOOLDRIDGE, John B., *A study and critical edition of Lope de Vega's "El amor enamorado"*. Madrid, Porrúa Turanzas, 1978.

El petrarquismo en la comedia de Lope de Vega

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO
Universidad Nacional Autónoma de México

El año de 1526 marca el momento histórico en el que la poesía española tradicional y la poesía italiana se encuentran; es un encuentro acogido por una madurez en la que corren el humanismo, la conciliación platónica y el alto ejemplo de Petrarca con sus comentaristas. Se inicia así una convivencia, en armonía renacentista, que cargará de un nuevo sentido la poesía española: la alternancia del octosílabo castellano y del endecasílabo italiano será práctica habitual de un mismo poeta.

Petrarca se erige, desde ese momento, como un modelo; el petrarquismo forjó un verdadero código literario, un sistema de imágenes y un repertorio de motivos y temas que, al hilo del *Canzoniere*, comenzando con Boscán y Hurtado de Mendoza, se irán introduciendo en la poesía española, utilizando como vehículo las formas métricas italianas que tan abundantemente cultivaron en los siglos XVI y XVII los poetas de España. Petrarca va siendo acogido como modelo de estilo y surgen múltiples seguidores que imitarán una manera de expresión poética. “el que imita –había dicho Petrarca– debe hacer de manera que lo que escriba sea semejante pero no igual, y que la semejanza sea la que hay entre padre e hijo, los cuales, aunque sean diferentes en el aspecto, tienen una como sombra de semejanza que los pintores llaman ‘aire’, que hace que visto el hijo, se recuerde al padre”.¹ En España nacieron muchos hijos con el inconfundible ‘aire’ del padre italiano.

La poesía de Lope de Vega, ha señalado Joseph Fucilla, “está llena de las imágenes y los artificios usados por los italianos del *Cinquecento* y la escuela italiana en España”. Muchos rasgos procedentes de Petrarca y el petrarquismo fueron adoptados por Lope. “Si el gran español –continúa Fucilla– tenía demasiado ingenio para ser cogido en imitaciones serviles, estaba, sin embargo, siempre dispuesto a recibir ideas que pudiera elaborar su fantasía sumamente rica; entre éstas hay algunos temas petrarquescos que derivan directa o indirectamente del *Canzoniere*, del que Lope tenía un conocimiento íntimo”.² Por su parte, Antonio Prieto afirma:

En el curso de la poesía petrarquista en España, me parece que, tras Garcilaso, no hay otro poeta que, como Lope de Vega, vitalizara e individualizara tanto al poeta toscano, en dimensión distinta a la extraordinaria aprehensión intelectual, culta, del sevillano Herrera.³

¹ Citado por Ángel Crespo en su edición de Francesco Petrarca, *Cancionero*, p. 91.

² Joseph Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, p. 236.

³ Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI. Análisis tras mis escritos*, p. 72.

Esto puede apreciarse en la obra lírica del madrileño, en la que se hallan imitaciones tan cercanas y célebres como la del soneto que, haciendo eco del petrarquesco “Era il giorno ch’al sol si scoloraro”, comienza diciendo: “Era la alegre víspera del día...”

Seguramente, el Siglo de Oro español es uno de los momentos de la historia del teatro en que el nexo entre poesía lírica y poesía teatral ha sido más estrecho. Lope de Vega, figura fundamental de los escenarios teatrales del Siglo de Oro y renovador de la dramaturgia de su tiempo, hizo gala de su temperamento lírico y de su habilidad para ganarse al público con una serie enorme de composiciones poéticas, cuidadosamente colocadas en sus comedias, no sólo para introducir un delicioso intermedio, en ocasiones con música, sino también para cumplir una función dramática y constituir, en no pocos casos, partes muy importantes de la estructura de sus obras. Lope creó y utilizó todo un arte de la versificación para componer su obra dramática, cuya estructura, apunta Gitlitz,⁴ es, desde muchas perspectivas, poética.

En la composición dramática, Lope utilizó con gran maestría todas las formas métricas italianizantes que, combinadas con las castellanas, imprimieron su variedad característica a la comedia áurea. Además del romance, las décimas y las redondillas, las octavas, tercetos, sonetos, así como silvas, canciones, madrigales y sextinas sirvieron como vehículo de diálogos y monólogos e integraron piezas poéticas que, sin dejar de cumplir una función dramática, constituyen hermosas composiciones con valor estético independiente de la obra teatral. Las huellas de Petrarca se hallan constantemente en la comedia de Lope. Muchos de los intermedios líricos de corte culto están escritos en esas mismas formas métricas que el poeta italiano utilizó en su *Canzoniere*, y sus motivos, conceptos e imágenes se hallan repetidamente trazando las líneas petrarquistas que se reconocen como uno de los rasgos característicos de la rica lírica dramática del Fénix.

En este trabajo hago un breve repaso de las resonancias petrarquistas que se hallan en algunas de sus comedias.

En *El remedio en la desdicha*, una canción suena a manera de obertura: “Claro, apacible río / que con el de mis lágrimas te aumentas, / oye mi desvarío, / pues que con él tus aguas acrecientas” (I, 21-24).⁵ Es la expresión melancólica del enamorado joven Abindarráez, que, con un estado de ánimo oscilante entre la desesperación y la esperanza, poco después pronuncia las sextinas que comienzan: “Hermosas, claras, cristalinas fuentes, / jardines frescos, celebrados árboles...” (I, 399-400).

Por su parte, Sancha la villana enamorada de un imposible en *Las Almenas de Toro*, se dirige también al paisaje, que es testigo de su tristeza: “Verdes álamos sombríos, / frescas y sonoras fuentes, / que siempre en vuestras corrientes / murmuráis mis desvaríos...” (II, 2189-2192).

El claro aire petrarquista de estas canciones, así como de las sextinas, esa otra forma de *canzone*, también cultivada por el poeta italiano, nos remite a la famosa canción (CXXVI) de Petrarca, “Chiare, fresche e dolci acque”, que antes de llegar a la elaboración de Lope pasó por Boscán (“Claros y frescos ríos / que mansamente

⁴ David Gitlitz, *La estructura lírica de la Comedia de Lope de Vega*, pp. 24-26.

⁵ Los números entre paréntesis indican: el romano, la jornada de la comedia; los arábigos, los versos.

vais / siguiendo vuestro natural camino...”), y por Garcilaso (“Con un manso ruido / de agua corriente y clara...”). El gusto de Lope por la canción petrarquista lo llevó a emplearla en sus comedias e hizo que esta forma métrica alcanzara gran auge en el teatro áureo: él utilizó trece paradigmas diferentes, varios de ellos de su propia invención. Dos de las canciones petrarquistas más hermosas, entre las escritas por Lope, están puestas en boca de algunos de sus personajes, que alaban la serenidad y la paz de su vida en el campo. Así, los ricos villanos Juan Labrador y don Bela, en *El villano en su rincón* y en *Las almenas de Toro*, respectivamente, agradecen la tranquilidad de su existencia: “Vivo con mucho gusto / retirado y gozoso / de la ambición...” (I, 698-700), dice Don Bela, mientras Juan Labrador se dirige al Creador del mundo para expresar: “las gracias más colmadas / te doy porque me has dado / contento en el estado que me has puesto” (I, 389-391).

Petrarca trazó el camino seguido por la poesía de tono intimista de los mayores ingenios españoles del Siglo de Oro, desde Garcilaso, y proporcionó una guía para la exploración y la expresión del alma, de sus sentimientos más profundos. Es lo que Montesinos ha llamado “el gusto por las introspecciones atormentadas y sutiles”; el soneto, forma predilecta o canon formal (pero no único) del *Canzoniere* petrarquista, recogía, añade Montesinos

los movimientos melancólicos del ánimo nacidos de comparar el dolor actual con los pasados días mejores, o las angustiosas preguntas que el poeta dirigía a su propio espíritu. Contemplación lírica, exquisita muchas veces, que representa uno de los más importantes logros conseguidos por el petrarquismo, y es uno de sus aspectos esenciales que, combinado con una sutil casuística del amor, informó la psicología literaria.⁶

La pasión amorosa sume al individuo en una lucha interior en que las emociones se enfrentan causando un sufrimiento que es necesario detener: “Datemi pace, o duri miei pensieri”, pide Petrarca en un soneto, y pregunta luego:

¿no es suficiente que me estén cercando
Fortuna, Amor y Muerte; no contando
que dentro de mí tengo otros guerreros?⁷

y muchos de los personajes de Lope de Vega, atribulados por la tristeza ante el amor imposible, adaptan la fórmula petrarquesca, manifestando en sonetos introspectivos su desesperación. El conde Federico en *El castigo sin venganza*, interroga: “¿Qué buscas, imposible pensamiento? / Bárbaro, ¿qué me quieres? ¿Qué me incitas?” (II, 1797-1798). Y Marcela, en *El perro del hortelano*, pregunta: “¿Qué intentan imposibles mis sentidos / contra tanto poder determinados?” (III, 2716-2717). Con

⁶ José Montesinos, *Estudios sobre Lope*, pp. 156-157.

⁷ En este trabajo, al transcribir los versos de Petrarca en español, tomo la traducción de Ángel Crespo (*op. cit.*). Copio en nota la versión original de Petrarca: “Datemi pace, o duri miei pensieri: / non basta ben ch’Amor, Fortuna e Morte / mi fanno guerra in torno e ’n su le porte / senza trovarvi dentro altri guerreri?” (CCLXXIV)

la misma intención, pero en octavas, don Juan, enamorado de María, en *La moza de cántaro*, se cuestiona a sí mismo: “¿Qué confusión es ésta que levanta / amor en mis sentidos nuevamente, / que a tales pensamientos adelanta / mi dulce cuanto bárbaro accidente?” (III, 1953-1956).

Otros personajes, más allá de los tormentos que su mente les inflige, acorralados entre la pasión amorosa, por un lado, y la razón y el deber moral, por el otro, no pueden encontrar la paz. Como Petrarca en su célebre soneto “Pace non trovo e non ó da far guerra”, Sancha, en *Las almenas de Toro*, con igual desconcierto pronuncia:

No sé qué tengo, oh dulce pensamiento,
que en un instante mismo lloro y río;
solicito lo mismo que desvío,
y tengo en el temor atrevimiento... (II, 1625-1628).

Esta “técnica de contrarios”, tan gustada por Petrarca, encontró numerosas resonancias en la comedia del Fénix: el “dulce amor”, “dulce temer”, “dulcísimo padecer”, constituyen frases frecuentemente repetidas en los diálogos y monólogos dramáticos de los personajes lopescos.

Pero Lope fue un digno imitador de Petrarca no solamente con las mismas formas métricas que el italiano empleó para componer su poesía; también en las formas castellanas tradicionalmente utilizadas para escribir la mayoría de los versos en el teatro, el espíritu del poeta de Arezzo se deja sentir. En *El caballero de Olmedo*, obra poéticamente excepcional, el tema de los ojos de la amada, como fuente de comunicación entre los enamorados –tan recurrente en los sonetos del *Canzoniere*– permea toda la tragedia.

Del momento en que Petrarca vio por primera vez a Laura, dice el poeta:

Fue el día en que del sol palidicieron
los rayos, de su autor compadecido,
cuando, hallándome yo desprevenido,
vuestros ojos, señora, me prendieron.⁸

La luz, dentro de la trayectoria de proyección de la vista de la amada, designará la mirada de ésta, engendradora de amor. Petrarca apunta: “De sus ojos tan viva luz venía / hacia mí dulcemente fulgurando...”⁹ Asimismo, el caballero de Olmedo, en las décimas de la obertura, afirma:

De los espíritus vivos
de unos ojos procedió
este amor, que me encendió
con fuegos tan excesivos (I, 11-14)

⁸ “Era il giorno ch’al sol si scoloraro / per la pietà del suo fattore i rai / quando i’ fui preso e non me ne guardai, / che i be’ vostr’occhi, donna, mi legaro.” (III)

⁹ “Vive faville uscian de’duo bei lumi / ver’ me sí dolcemente folgorando, / et parte d’un cor saggio sospirando / d’alta eloquentia sí soavi fiumi”. (CCLVIII)

versos que sentimos como traspasados por aquellos del soneto de Garcilaso:

De aquella vista pura y ecelente
salen espíritus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente.

De la misma manera, la correspondencia amorosa entre Inés y don Alonso se efectúa a través de la mirada, porque la luz que de ella irradia se erige también en la expresión figurativa de los ojos del amante, como confirman las redondillas que pronuncia la dama:

Sus ojos causa me dan
para ponerlos en él,
pues pienso que en ellos vi
el cuidado que me dio,
para que mirase yo
con el que también le di. (I, 237-242).

También en *La Dorotea*, esa obra en prosa donde la vocación dramática de su autor está tan presente en todo momento, don Fernando, el protagonista, parece hacer referencia al fenómeno que afectó a don Alonso y a Inés:

Como el sol, corazón del mundo, con su circular movimiento forma la luz, y ella se difunde a las cosas inferiores, así el corazón, con perpetuo movimiento, agitando la sangre, tales espíritus derrama a todo el sujeto, que salen como centellas a los ojos.¹⁰

Se trata de la misma idea que Lope, parafraseando a Petrarca, había antes condensado en las décimas y redondillas arriba citadas.

La imagen petrarquesca del arco y la flecha se entrelaza con la imagen de los ojos de la amada como enemigos y con la alusión tangencial del motivo de los ojos como vehículos de amor hacia el corazón. Arco y flecha, simulando unos bellos ojos que disparan contra el indefenso poeta (soneto, LXXXVII)¹¹ sirven a Fabia, la vieja celestina, para describir la impresión que la vista de Inés ha causado al caballero:

Don Alonso en una feria,
te vio, labradora Venus,
haciendo las cejas arco
y flechas los ojos bellos. (I, 827-830)

Los ojos de Laura, enemigos del enamorado poeta, le asestaron, como dice Petrarca, “tan violento golpe mortal”, que no vale, para defenderse, ni yelmo ni es-

¹⁰ Lope de Vega, *La Dorotea* (III, 7), ed. Edwin S. Morby, pp. 284-285.

¹¹ Sí tosto come aven che l'arco scocchi/ buon sagittario di montan discerne/ qual colpo è da sprezzare e qual d'averne/ fede ch'al destinato segno tocchi...

cudo contra viento y fuego funestos. Y los ojos de Inés, no menos crueles, fascinan y aniquilan a Don Alonso, que en romance exclama:

¡Oh, qué necio fui en fiarme
de aquellos ojos traidores,
de aquellos falsos diamantes,
niñas que me hicieron señas
para engañarme y matarme! (I, 550-554).

“Como Horacio y Ovidio —dice Rafael Lapesa— Petrarca sirvió de estímulo, enseñó las formas y proporcionó materiales para que otros poetas revelaran lo que llevaban dentro de sí y no habían puesto en juego”.¹² Lope, con su propio talento y sensibilidad, expresó su amor a la naturaleza, acompañando sus más bellas creaciones con los recuerdos petrarquescos. En su comedia, el Fénix reservó muchos espacios para el descanso de la acción dramática y los aprovechó para dar paso a la expresión poética. El tema del paisaje de algunos sonetos de Petrarca (por ejemplo, el CLXII) puso a disposición del poeta madrileño las imágenes, los colores para pintar el campo que pisa la amada. Leemos en el *Canzoniere* (CLXII):

¡Flores felices, biennacidas hierbas
que, pensativa, pisa mi señora;
campo que oyes su voz cautivadora
y de sus bellos pies huellas conservas...¹³

Y en *El acero de Madrid*, los octosílabos de Lope, con tintes locales, se recargan de influencias cultas para dibujar el espacio en el que el amante esperanzado aguarda a su dama. Con el verdor de El Prado, como telón de fondo, Lisardo pronuncia un monólogo, mientras llega su amada Belisa:

Campos de Madrid, dichosos
si sois de sus pies pisados;
fuentes, que por ver la huerta
del Duque, subís tan alto
el cristal de vuestros ojos
que asomáis los blancos rayos
por las verdes celosías,
muros de sus verdes cuadros. (I, 643-650)

Creo que no sería exagerado afirmar que prácticamente no hay obra dramática del Fénix en que no se encuentre, en mayor o menor medida, la huella de Petrarca. Y hay que tomar en cuenta que el madrileño fue el autor más prolífico del Siglo de Oro. Lope supo apropiarse fórmulas y esquemas; adaptándolas a su propia creación, dejó

¹² Rafael Lapesa, “Trayectoria poética de Garcilaso” en *Historia Crítica de la Literatura Española*, II, p. 130.

¹³ “Lieti fiori et felici, et ben nate herbe / che madonna pensando premer sòle; / piaggia ch’ascolti sue dolci parole, / et del bel piede alcun vestigio serbe...” (CLXII)

la marca de su propio genio. En versos italianizantes, y aun en versos castellanos, la herencia de Petrarca surca la ingente obra de Lope, a través de la cual el gran español rinde perpetuo homenaje al magnífico toscano que, a siete siglos de distancia sigue vivo, no sólo en lengua italiana, no sólo en tantas traducciones, sino interpretado, recreado e iluminado por nuestros grandes poetas de habla española.

Bibliografía

- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid, Anejos de la *Revista de Filología Española*, 1960.
- GITLITZ, David M., *La estructura lírica de la Comedia de Lope de Vega*. Valencia, Albatros/Hispanófila, 1980.
- LAPESA, Rafael, “Trayectoria poética de Garcilaso”, en Francisco LÓPEZ ESTRADA ed., *Historia Crítica de la Literatura Española. II. Siglos de Oro: Renacimiento*. Barcelona, Crítica, 1980, pp. 127-131.
- MANERO SOROLLA, Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- MONTESINOS, José, *Estudios sobre Lope*. Salamanca, Anaya, 1969.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, ed. Ángel Crespo. Madrid, Alianza, 1995.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI. Análisis tras mis escritos*. Madrid, Cátedra, 1980.
- SANCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, *Diálogos*, 6, 1982, pp. 63-70.
- VEGA, Félix Lope de, *El acero de Madrid*, ed. Stefano Arata. Madrid, Castalia, 2000.
- VEGA, Félix Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico. México, Red Editorial Iberoamericana, 1988.
- VEGA, Félix Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño. México, Red Editorial Iberoamericana, 1992.
- VEGA, Félix Lope de, *El perro del hortelano, El castigo sin venganza*, ed. A. David Kossoff. Madrid, Castalia, 1970.
- VEGA, Félix Lope de, *El remedio en la desdicha, El mejor alcalde, el rey*, ed. J. Gómez Ocerín y R. M. Tenreiro. Madrid, Espasa Calpe, 1931.
- VEGA, Félix Lope de, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby. Madrid, Castalia, 1980.
- VEGA, Félix Lope de, *La moza de cántaro*, ed. Melissa A. Cilley y Agnes Scott College. Madrid, Izaguirre, 1962.
- VEGA, Félix Lope de, *Las almenas de Toro*, ed. Thomas E. Case. Chapel Hill, The University of North California, 1971.

Par delà le *Canzoniere*. Le pétrarquisme et les *Triumphes* de Pétrarque dans la France du XVI^e siècle

CLAUDE LA CHARITÉ
Université du Québec à Rimouski

Le pétrarquisme en France a connu son âge d'or, à coup sûr, à l'époque de la Renaissance. La question a d'ailleurs suscité d'innombrables études, telles qu'il serait pratiquement impossible d'en dresser une bibliographie exhaustive. Pétrarque est partout dans la France du XVI^e siècle, à commencer par la *Deffence et illustration de la langue francoyse* (1549) de Du Bellay où il est proposé comme modèle pour cette nouvelle forme poétique appelée à connaître une fortune considérable, le sonnet: "Pour le sonnet donc tu as Pétrarque et quelques modernes Italiens".¹ L'influence de Pétrarque sur les poètes de la Pléiade est d'ailleurs évidente, incontestable et a emprunté diverses voies. Pétrarque a été tantôt imité comme poète du *Canzoniere*, tantôt évoqué comme figure mythique de l'amoureux malheureux. Ce pétrarquisme-là a été érigé en lieu commun des études seiziémistes dès le XIX^e siècle,² et cela d'autant plus facilement qu'il correspond assez exactement à notre conception moderne du pétrarquisme, à savoir au mieux un Pétrarque réduit à son œuvre poétique en langue vernaculaire, au pire un Pétrarque auteur d'un seul recueil de poèmes, l'incontournable *Canzoniere*.

Cette insistance sur un certain pétrarquisme, conforme à notre propre conception moderne, a longtemps occulté la complexité de la réception de Pétrarque dans la France du XVI^e siècle. Incontestablement, le pétrarquisme du *Canzoniere* a été le plus marquant, le plus visible et le plus durable. Il n'est pourtant que la partie émergée de l'iceberg et cache tout un pan de la réception de Pétrarque au moins aussi important sinon sur le plan qualitatif, du moins sur le plan quantitatif. Cet autre pétrarquisme, propre à la Renaissance, concerne, entre autres, le Pétrarque humaniste et le Pétrarque des *Triumphes*. Franco Simone a montré, en son temps, que Pétrarque a d'abord été lu, au XV^e et au début du XVI^e siècle, comme un philosophe moral (l'expression est de Jean Trithème, "philosophus moralis", et date de 1494³). Ce Pétrarque philosophe moral, c'est d'abord et surtout celui du *De remediis*, première œuvre à être traduite en français.

Pétrarque est tout aussi important pour l'émergence de la lettre familière, dont la première formulation théorique se trouve chez Érasme en 1522 (dans son *De*

¹ Joachim Du Bellay, *Les Regrets. Les Antiquités de Rome*, éd. Samuel de Sacy, préface de Jacques Borel, p. 238.

² Voir, par exemple, Marius Piéri, *Le Pétrarquisme au XVI^e siècle: Pétrarque et Ronsard ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française*.

³ Franco Simone, *Il Rinascimento francese. Studi e ricerche*, p. 147.

conscribendis epistolis), même si les lettres de l'humaniste italien ne seront traduites en français que bien plus tard. Il appert donc que la France de la Renaissance s'est d'abord intéressée au Pétrarque humaniste et, en particulier, au Pétrarque épistolier (aspect encore trop peu étudié en regard du XVI^e siècle français). Mais, même comme poète, il n'est pas certain que Pétrarque ait été connu et reconnu d'abord comme l'auteur du *Canzoniere*. Quand je dis "d'abord", j'entends bien sûr chronologiquement, parce que le *Canzoniere* ne sera connu du public français qu'assez tardivement dans le siècle, la première traduction complète du recueil datant de 1548. J'entends aussi "d'abord" sur le plan quantitatif, voire qualitatif. Il me semble en effet, et ce sera l'objet de cet article, que l'influence de Pétrarque à la Renaissance, en tant que poète, passe autant, sinon davantage, par les *Triumphes* que par le *Canzoniere*.

Lorsque j'ai entrepris cette recherche, j'ai été victime des idées reçues sur le pétrarquisme dans les études sur la littérature française de la Renaissance. Il me semblait, à lire les travaux de mes collègues et de mes prédécesseurs, que la réception des *Triumphes*, en comparaison de celle du *Canzoniere*, devait être relativement simple à traiter et se limiter à deux ou trois traductions ou adaptations. Or, au fur et à mesure que j'avancais dans mes recherches, je n'ai pas cessé de découvrir, à ma plus grande surprise, de nouvelles traductions ou de nouvelles adaptations, partielles ou intégrales, des *Triumphes* de Pétrarque et ce, tout au long du XVI^e siècle. La matière est telle, au point où j'en suis rendu dans mes recherches, qu'elle pourrait faire l'objet d'une monographie entière. Aussi bien dire que je me contenterai dans cet article de poser les jalons d'une plus vaste recherche à venir. Par la même occasion, je serai amené à dresser un état de la recherche sur la réception des *Triumphes* dans la France du XVI^e siècle. Après ce tour d'horizon, j'esquisserai, compte tenu des acquis de la recherche récente, un certain nombre de nouvelles perspectives et nuancerai certaines conclusions formulées par mes prédécesseurs. Enfin, en conclusion et en guise de prolégomènes à ce vaste chantier, j'évoquerai la toute première traduction française des *Triumphes* par Georges de La Forge, publiée en 1514, pour voir comment le traducteur a cherché à résoudre le problème de la *terza rima*, inconnue en français à cette époque.

Les idées reçues sur le pétrarquisme dans la France de la Renaissance

D'entrée de jeu, il m'apparaît important de résumer ici les idées reçues de la recherche sur le pétrarquisme dans la France du XVI^e siècle. Pour ce faire, j'utiliserai en particulier l'article intitulé justement "Pétrarquisme" de Jean Balsamo dans la récente mise à jour du *Dictionnaire des lettres françaises: le XVI^e siècle*, publiée en 2001.⁴ Le pétrarquisme au XVI^e siècle, d'après la vulgate seiziémiste, s'articulerait en deux grandes périodes, chacune étant associée à la réception d'une œuvre particulière de Pétrarque. La première période irait approximativement de 1514 à 1548 et serait dominée par les *Triumphes* de Pétrarque. La deuxième période irait de 1548 à 1600 et serait tout entière dominée, elle, par le *Canzoniere*. Les bornes chronologiques

correspondent à des éditions marquantes: 1) 1514: première traduction française des *Triomphes*, 2) 1548: première traduction intégrale du *Canzoniere*, 3) 1600: première traduction française des *Rime*. Chaque période a fait l'objet d'études spécifiques. La première période a été étudiée par Franco Simone dans son article fondateur "La fortuna del Petrarca nella prima metà del Cinquecento",⁵ publié en 1961. La deuxième moitié du siècle a été étudiée plus en détail par Enea Balmas dans un article, repris en livre en 1982, intitulé "Prime traduzioni dal *Canzoniere* nel Cinquecento francese"⁶ et par Jean Balsamo dans son livre *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme en France à la fin du xvi^e siècle* publié en 1992. Dans l'ensemble de ces travaux, les deux périodes tendent généralement à s'articuler selon une logique chronologique et téléologique presque parfaite. D'abord, il y a la réception des *Triomphes*, puis il y a, si j'ose dire (sans mauvais jeu de mots), le triomphe du *Canzoniere* dans une parfaite succession et sans chevauchement. Selon cette thèse proposée par Franco Simone dans la conclusion de son étude pionnière, les *Triomphes* mettraient la table et serviraient d'amuse-bouche pour le plat de résistance du *Canzoniere*:

...direi che i *Trionfi* rappresentano la transizione come quelli che potevano, in un primo tempo, ancora accontentare il limitato interesse moralistico ed erudito ed avviare nel medesimo tempo alla comprensione della vera grandezza del poeta italiano. Per questa loro funzione, adunque, i *Trionfi* rappresentano l'opera del Petrarca che ebbe l'importanza storica più significativa perché, dotati dai Francesi di una curiosa ambivalenza, vennero utilizzati per raggiungere gradualmente una maturità artistica, senza della quale la comprensione del *Canzoniere* era impossibile.⁷

Dans la mesure où ses successeurs se sont concentrés sur la période suivante, ils ont été amenés tout naturellement à reconduire cette thèse. Il y aurait tout lieu, à mon sens, de reprendre la question dans une diachronie plus large et de poser le problème de la réception de Pétrarque à l'échelle de tout le xvi^e siècle. Or, comme nous le verrons dans un instant, une fois posé le problème pour l'ensemble de la Renaissance, les perspectives changent considérablement. En dépit de cette césure entre la première moitié du siècle monopolisée par les *Triomphes* et la seconde moitié vouée au *Canzoniere*, les hypothèses sur la réduction de l'œuvre complète de Pétrarque à son seul recueil de sonnets sont très intéressantes. D'après Balmas et Balsamo, la redécouverte de Pétrarque au xvi^e siècle doit également se comprendre dans une perspective politique. La remise au goût du jour du poète s'expliquerait, entre autres, par la volonté de François I^{er} de se l'approprier en établissant une sorte d'affinité se-

⁴ Jean Balsamo, "Pétrarquisme", *Dictionnaire des lettres françaises: le xvi^e siècle*, sous la direction de Michel Simonin, pp. 931-939.

⁵ F. Simone, chap. 5, "La fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento", *op. cit.*, p. 141-222.

⁶ Enea Balmas, "Prime traduzioni dal *Canzoniere* nel Cinquecento francese", *Saggi e studi sul Rinascimento francese*, p. 3-23.

⁷ F. Simone, *op. cit.*, p. 221.

crète entre le François politique et le François littéraire, entre les armes et les lettres. C'est ce qui explique que l'on fasse de Pétrarque à cette époque un écrivain certes de langue italienne, mais d'abord et avant tout un auteur français en raison de ses séjours en Avignon et dans le Vaucluse. La redécouverte, plus fantasmée que réelle, du tombeau de Laure dans le Vaucluse, mise en scène par Maurice Scève, doit se comprendre comme procédant de cette politique culturelle de François 1^{er}.

Très rapidement, dans l'imaginaire culturel français, Pétrarque se serait réduit de plus en plus au seul *Canzoniere*, non pas tant en raison des mérites intrinsèques de cette œuvre que dans une logique d'émulation entre la France et l'Italie, l'idée étant de suggérer l'excellence de l'italien pour la lyrique amoureuse et la nette supériorité du français dans tous les autres domaines, en particulier militaire et politique. De même que le Pétrarque reçu et lu se réduit comme peau de chagrin pour ce qui est du corpus, de même le mythe de Pétrarque comme archétype de l'amant éploré, éconduit et malheureux, vient offrir un complément à sa production textuelle. C'est comme si l'extension du mythe venait compenser la réduction du corpus. Il reste que, malgré les réserves que je serai amené à formuler dans un instant sur la prédominance exclusive du *Canzoniere* dans la seconde moitié du xvi^e siècle, ce recueil a eu une influence décisive sur les pratiques littéraires de la nouvelle génération de poètes qui émerge en France à partir des années 1550.

Balmas et Balsamo, et d'autres avant eux, ont eu parfaitement raison de considérer l'imitation de Pétrarque comme une propédeutique à la poésie à la fin de la Renaissance. Cela étant, la réception d'un auteur et l'appréhension d'un phénomène aussi complexe et protéiforme que le pétrarquisme ne peut pas s'en tenir exclusivement aux pratiques poétiques. Les pratiques de lecture, que l'on peut chercher à reconstituer, entre autres, à partir des rééditions, m'apparaissent tout aussi décisives, sans parler des efforts de traduction et d'adaptation qui sont jugés le plus souvent à la Renaissance à l'égal de ce que nous appellerions aujourd'hui les œuvres de création pure (si telle chose existe bel et bien).

Fortune persistante des *Triumphes* tout au long du siècle

À force de recherches, j'ai découvert que la fortune des *Triumphes* de Pétrarque était bien loin de se limiter à la seule première moitié du xvi^e siècle. En fait, la réception des *Triumphes* commence bien avant la Renaissance et sans doute dès le début du xv^e siècle, même si l'œuvre n'est pas traduite ni adaptée avant 1514. Franco Simone a bien montré qu'il existait une tradition au xvi^e siècle du triomphe chez les Grands Rhétoriciens, sans que l'on puisse toujours déterminer avec certitude si le genre du triomphe alors pratiqué est une référence directe ou indirecte à un Pétrarque lu dans le texte ou simplement imaginé. À coup sûr, l'œuvre était connue de Jean Robertet qui, sans sa *Complainte sur la mort de Chastellain*, écrit:

J'ai regardé ès Triumphes Pétrarque
Qui d'hystoire reciter fut monarque

Où j'ay trouvé maint homme de renom.⁸

Cette tradition est si riche qu'elle fournira même la matière iconographique des vitraux de l'église d'Ervy-le-Châtel, conçus en 1502, à la manière des fresques de Puebla.

Cette fortune ne sera pas démentie par l'émergence de l'humanisme et de la Renaissance proprement dite. À ce jour – et il ne s'agit là vraisemblablement que d'un relevé incomplet –, j'ai relevé pas moins de cinq traductions, plus ou moins libres, intégrales ou partielles, des *Triomphes* de Pétrarque, s'échelonnant de 1514 à 1588. Ce seul échelonnement chronologique suffit à lui seul à nuancer l'hypothèse d'un règne sans partage du *Canzoniere* dans la seconde moitié du siècle.

La toute première traduction des *Triomphes* a été publiée en 1514 et est l'œuvre de Georges de La Forge. Cette traduction aurait été commandée par le cardinal Georges d'Amboise, grand italophile qui aurait, semble-t-il, rapporté des manuscrits de Pétrarque des campagnes d'Italie. Il s'agit, à proprement parler, davantage d'une adaptation en prose que d'une traduction fidèle. En réalité, Georges de La Forge a intégré à la traduction de l'œuvre le commentaire italien de Bernardo Illicino qu'il a bien sûr également traduit. Cette traduction connaîtra cinq rééditions en 1519, 1520, 1531, 1539 et 1554.

La seconde traduction, restée manuscrite et datant de 1530, est l'œuvre de Simon Bourgouyn. Il s'agit d'une traduction en vers, faisant se succéder des tercets (constitués chacun d'un hexasyllabe et de deux alexandrins). D'une manière générale, Bourgouyn reste assez près du texte source, tout en s'attachant plus particulièrement à rendre certains effets rythmiques propres au texte italien et tout en cédant parfois à la tentation de rendre plus explicites certaines formules elliptiques de Pétrarque au détriment de l'effet piquant et saisissant et non sans commettre çà et là quelques contresens.

La troisième traduction publiée en 1538 est due à Jean Meynier, baron d'Opède. Il s'agit vraisemblablement d'une commande de François I^{er} dans le cadre de sa volonté d'appropriation de Pétrarque à des fins politiques. La préface rend hommage au connétable Anne de Montmorency dont les exploits guerriers, de l'avis du traducteur, mériteraient un triomphe militaire sur le modèle des Anciens. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la traduction lui est dédiée, bien que les *Triomphes* de Pétrarque n'aient de commun avec les triomphes militaires des anciens Romains que le nom. Il faut sans doute lire ici en filigrane la rivalité franco-italienne évoquée précédemment. La dimension épique du dédicataire est renforcée par l'emploi du décasyllabe dans la traduction, vers communément appelé héroïque, parce qu'il était censément approprié à la matière de l'épopée. Les tercets italiens sont, par ailleurs, rendus en français par des quatrains. Cette traduction n'a, semble-t-il, pas connu de réédition.

La quatrième traduction est passée jusqu'à présent inaperçue des seiziémistes, en bonne partie parce qu'elle se trouve insérée dans un recueil de poésies diverses de Guillaume Belliard. Ce recueil de 1578 s'intitule *Le premier livre des poemes de Guillaume Belliard, secretaire de la Royne de Navarre, contenant les delitieuses*

⁸ *Ibid.*, p. 181.

amours de Marc Antoine, et les triomphes d'Amour, et de la Mort, et autres imitations d'Ovide, Petrarque et de l'Arioste. Comme le sous-titre l'indique, il ne s'agit que d'une traduction partielle des seuls triomphes de l'amour et de la mort. La *terza rima* de Pétrarque est rendue en français par des quatrains en alexandrins. Le plus intéressant toutefois réside dans le fait qu'il s'agit d'imitations insérées parmi des œuvres originales, sans que la distinction soit faite explicitement, ce qui conforte l'idée que le pétrarquisme doit être aussi jugé à l'aune de ces travaux de traduction, d'adaptation et d'imitation. Plus intéressant encore est le fait que ce travail d'imitation semble féconder les œuvres originales. En effet, comme chacun sait, dans la longue énumération des prisonniers du triomphe de Cupidon, se trouve évoqué en premier lieu Marc Antoine, esclave de Cléopâtre,⁹ passage qui est traduit comme suit par Belliard:

Le premier qui de tous ces prisonniers s'avance,
 Representant encor' sa fiere contenance:
 C'est ce brave Cesar, qui ès retz de Cypris,
 En Egypte se vit de Cleopatre espris,
 Par le regard exquis de sa face seraine,
 Et par les doux accens de sa parole humaine,
 N'ayant peu resister contre un si bel objet,
 Que pour elle son cœur ne fust rendu sujet.¹⁰

Or, il s'agit là très précisément de l'argument du poème original qui ouvre le recueil, à savoir "Les delitieuses amours de Marc Antoine, et de Cleopatre".¹¹ C'est donc dire que, même à la toute fin du siècle, les *Triomphes* de Pétrarque nourrissent encore les pratiques de certains poètes français, par delà la génération de la Pléiade. Le recueil de Belliard ne sera pas réédité.

La cinquième et dernière traduction des *Triomphes*, publiée en 1578, est l'œuvre de Jean Ruyr, chanoine de Saint-Dié des Vosges. Je n'ai pas pu en localiser d'exemplaire à ce jour.

Dans l'état actuel, et même si les données que j'expose ici sont très certainement encore lacunaires, on peut quand même prendre la mesure de l'importance des *Triomphes* de Pétrarque tout au long du XVI^e siècle, avec plus de cinq traductions et neuf éditions. De ces traductions, seules les trois premières ont été étudiées par Franco Simone, le plus souvent dans une perspective strictement philologique. Il resterait à étudier dans le détail chacune de ces traductions dans une étude de plus grande envergure.

⁹ Le texte italien se lit: "Quel che 'n sí signorile e sí superba / vista vien primo, è Cesar, che 'n Egitto / Cleopatra legò tra' fiori e l'erba / Or di lui sí triumphò. Ed è ben dritto, / s'e' vinse 'l mondo, ed altri à vinto lui, / che del suo vincitor sia gloria il vitto." Petrarca, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, éd. Vinicio Pacca et Laura Paolino, introduction de Marco Santagata, p. 74.

¹⁰ *Le premier livre des poemes de Guillaume Belliard*, III, r^o. Le fac-similé de cette édition est consultable en ligne sur le site *Gallica* de la Bibliothèque Nationale de France.

¹¹ L'incipit de ce poème se lit: "A peine avoit cessé l'inconstante Deesse / De perdre et renverser l'excellente hauteesse / De ce brave Empereur, qui du peuple Romain, / S'estoit faict, tant heureux, Monarque souverain." *Ibid.*, Ai, r^o.

Je voudrais plutôt m'attacher à dégager quelques raisons qui motivent cette fortune persistante des *Triomphes*, par delà la consécration du *Canzoniere*. Contrairement à Franco Simone qui voyait dans cette fortune une simple survivance d'un goût médiéval pour l'interprétation morale,¹² je crois, pour ma part, que les raisons sont multiples et complexes et répondent à un horizon d'attente proprement renaissant, avec ce que cela implique de prolongements et de survivances du Moyen Âge finissant.

La fortune persistante des *Triomphes* s'explique probablement d'abord par son caractère hybride sur le plan des genres littéraires. Il est probable que les lecteurs de la Renaissance, en particulier ceux de la première moitié, aient apprécié tout particulièrement une œuvre qui s'inscrit à la fois dans le genre du songe allégorique médiéval et dans celui du triomphe antique. Ce type de mélange (conscient ou non) est très courant chez les derniers Grands Rhétoriciens, en particulier Jean Bouchet qui est très à l'affût des nouveautés et des genres antiques revisités, au point de donner le nom d'épigramme à des poèmes courts qui n'ont rien d'épigrammatique pour la simple couleur locale antique.¹³ Il va de soi que le fait de lire les *Triomphes* comme un songe allégorique ouvrait la porte à l'exégèse des quatre sens (littéral ou historique, allégorique, moral et anagogique) qui est certes un héritage médiéval mais qui est toujours bien vivant à la Renaissance et même valorisé par un certain humanisme. C'est le cas de Barthélémy Aneau qui, en tête de la traduction des *Métamorphoses* par Marot, préconise ce type d'interprétation pour Ovide.¹⁴ C'est très précisément ce que fait le traducteur Simon Bourgoing qui place en tête du *Triomphe de la mort* un sommaire dans lequel il dégage un sens historique:

Icy Laura, pleine d'honneur, joyeuse
Avec ses armes de pureté
Et sa tres digne enseigne et glorieuse
S'en retourmoit, d'amour victorieuse,
Au lieu auquel elle avoit habité.

et un sens moral:

L'homme joyeux d'avoir suppedité
Son appetit, avec foy, esperance

¹² En conclusion de son chapitre, Simone revient sur l'idée que les *Triomphes* ont servi de prolégomènes au *Canzoniere*, en amenant les lecteurs à dépasser leur horizon d'attente moralisant: "In primo luogo, attraverso al progressivo mutare degli interessi letterari per i *Trionfi*, si ha una nuova conferma che, nei decenni del primo Cinquecento, la cultura francese si veniva lentamente liberando da ogni soggezione moralistica per affermare un'autonomia nella quale troverà la forza per rinnovarsi." F. Simone, *op. cit.*, p. 221.

¹³ Claude A. Mayer et Pauline M. Smith, "La première épigramme française: Clément Marot, Jean Bouchet et Michel d'Amboise. Définition, sources, antériorité", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, pp. 579-602.

¹⁴ Voir la *Preparation de voie à la lecture, et intelligence de la Metamorphose d'Ovide, et de tous poètes fabuleux* (1556) en tête de la traduction des premiers livres par Clément Marot et Barthélemy Aneau et l'introduction, dans Clément Marot et Barthélemy Aneau, *Les trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, édition critique de Jean-Claude Moisan avec la collaboration de Marie-Claude Malenfant, pp. xi-xci.

Et charité qui luy sont assurance
 Il s'en retourne en terre le corpus nud
 Qui est le lieu dont premier est venu.¹⁵

Il est évident que les lecteurs renaissants ont pu être séduits par le contenu à la fois chrétien et savant (absent du *Canzoniere*), et c'est ce que Franco Simone a bien montré. L'érudition de cette œuvre donne lieu à de longues listes d'*exempla*, de longues énumérations et de longues accumulations. Or, tous ces procédés ressortissent à la *copia* érasmiennne, aux procédés de l'abondance si chers à la langue du XVI^e siècle et dont Rabelais est sans doute l'exemple le plus paroxystique. À cet égard, d'ailleurs, il faut noter que tous les traducteurs sans exception ont eu tendance à développer le texte source, en partie parce qu'ils n'avaient pas la possibilité de recourir à la *terza rima*, en partie aussi parce qu'ils renchérisseient sur ces listes d'*exempla* en ajoutant des détails de leur cru.

Par ailleurs, cette œuvre, par son caractère spectaculaire et presque pictural, se prêtait bien au jeu sur les rapports entre texte et image.¹⁶ Les manuscrits rapportés d'Italie comportaient d'ailleurs pour la plupart des vignettes très ornées. La première édition française chez Vérard insérera de très nombreuses gravures. Or, toute la Renaissance sera particulièrement friande de ces rapports entre le texte et l'image, que ce soit dans le genre de l'emblème ou dans des œuvres plus complexes comme le *Songe de Poliphile*. Enfin, on l'a déjà vu avec la dédicace de Jean Meynier d'Opède, le genre est rapproché des triomphes militaires de l'Antiquité. Or, cette mise en scène du pouvoir fascine les princes comme les humanistes de la Renaissance qui vont inventer les entrées solennelles de roi sur le modèle antique.¹⁷ Même si les triomphes de Pétrarque sont allégoriques, il va de soi qu'ils étaient de nature à nourrir cet imaginaire triomphal qui se met en place dès le règne de François I^{er}. L'analyse de chaque traduction permettrait à coup sûr d'étayer les raisons de ce succès qui, même au premier abord, semblent multiples et bien motivées.

En conclusion

En conclusion et en guise de coup d'essai, et pour ne pas que l'on m'accuse d'avoir fait de la fausse publicité, je voudrais revenir rapidement sur la toute première traduction, celle de Georges de La Forge. Plusieurs caractéristiques la distinguent des traductions ultérieures. D'abord, sa facture formelle. Il s'agit de la seule traduction qui soit en prose. Ensuite, son succès commercial. Elle est la seule traduction à avoir connu plusieurs éditions, en l'occurrence six (1514, 1519, 1520, 1531, 1539 et 1554), ce qui constitue un véritable succès commercial à la Renaissance.

¹⁵ F. Simone, *op. cit.*, p. 204.

¹⁶ Voir, à ce propos, Florence Vuilleumier Laurens, *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique. Étude sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*.

¹⁷ Voir, à ce propos, les travaux du Groupe de recherche sur les entrées solennelles (GRES) dirigé par Marie-France Wagner (Université Concordia) sur le site Internet du GRES.

Il y a donc eu une certaine adhésion du lectorat à l'endroit de cette traduction, adhésion qui s'est maintenue par delà la parution de nouvelles traductions en vers (1530 et 1538). Franco Simone s'est montré très critique à l'endroit de la traduction de La Forge, parce qu'elle est très infidèle, parce que, et c'est une évidence, elle ne rend pas les effets rythmiques de l'original italien, etc. Cette perspective est sans doute en large partie anachronique. L'intervention du traducteur est non seulement tolérée mais même incontournable au xvi^e siècle. La fidélité à l'original n'est donc pas un critère pertinent.¹⁸

Par ailleurs, il est vrai que La Forge n'arrive pas à rendre la concision et le piquant de la *terza rima* de Pétrarque. Malgré les tentatives de son contemporain Jean Lemaire de Belges qui inventera le "tiercet" pour acclimater la *terza rima*, ses tentatives resteront sans lendemain, sauf dans le sonnet.¹⁹ On pourrait ajouter que les successeurs de La Forge n'auront guère plus de bonheur dans la transposition rythmique des *Triomphes*, malgré le recours au vers. En fait, il faut sans doute situer la traduction en prose dans le contexte plus large d'invention d'une prose française littéraire, dans le prolongement des entreprises de "dérimage" des chansons de geste et des romans aux xv^e et xvi^e siècles. Il faudrait en outre rapprocher ce parti pris de traduction de l'imbrication du vers et de la prose dans le prosimètre des Grands Rhétoriciens et des efforts concertés de toute cette période pour créer une prose poétique, expression qui apparaît pour la première fois sous la plume de Jean Lemaire de Belges dans les *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye* (1509-1513) et dont la traduction de Georges de la Forge donne un échantillon particulièrement probant. Mais cette étude fera l'objet d'une prochaine publication.

Bibliographie

- BELLIARD, Guillaume, *Le premier livre des poemes de Guillaume Belliard, secretaire de la Royne de Navarre, contenant les delitieuses amours de Marc Antoine, et les triumphes d'Amour; et de la Mort, et autres imitations d'Ovide, Petrarque et de l'Arioste*. Paris, Claude Gautier, 1578.
- BALMAS, Enea, "Prime traduzioni dal Canzoniere nel Cinquecento francese", *Saggi e studi sul Rinascimento francese*. Padova, Liviana, 1982, pp. 3-23.
- BALSAMO, Jean, "Pétrarquisme", *Dictionnaire des lettres françaises: le xvi^e siècle*, sous la direction de Michel Simonin. Paris, Livre de Poche, 2001, pp. 931-939.
- BALSAMO, Jean, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme en France à la fin du xvi^e siècle*. Genève, Slatkine, 1992.
- DU BELLAY Joachim, *Les Regrets. Les Antiquités de Rome*, éd. Samuel de Sacy, préface de Jacques Borel. Paris, Gallimard, 1967.

¹⁸ Voir, à ce propos, Glen P. Norton, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their humanist antecedents*.

¹⁹ À propos du "tiercet", voir Georges Molinié et Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, p. 712-713.

- MAROT, Clément et Barthélemy ANEAU, *Les trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, édition critique de Jean-Claude Moisan avec la collaboration de Marie-Claude Malenfant. Paris, Honoré Champion, 1997.
- MAYER, Claude A. et Pauline M. SMITH, "La première épigramme française: Clément Marot, Jean Bouchet et Michel d'Amboise. Définition, sources, antériorité", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome xxxii, 1970, pp. 579-602.
- MOLINIÉ, Georges et Michèle AQUIEN, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris, Livre de Poche, 1996.
- NORTON, Glen P., *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their humanist antecedents*. Genève, Droz, 1984.
- PETRARCA, Francesco, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Introduzione di Marco Santagata. Milano, Mondadori, 2000.
- PIÉRI, Marius, *Le pétrarquisme au XVI^e siècle: Pétrarque et Ronsard ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française*. Marseille, Lafitte, 1895.
- SIMONE Franco, *Il Rinascimento francese. Studi e ricerche*. Torino, Società Editrice Internazionale, 1961.
- VUILLEUMIER LAURENS, Florence, *La Raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique. Étude sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*. Genève, Droz, 2000.

Bibliographie informatique

- PÉTRARQUE, *Les Triumphe Messire Petrarque*, trad. Georges de La Forge, Barthélemy Vêrad, 1514. Site Gallica de la Bibliothèque de France, <<http://gallica.bnf.fr>>.
- BELLIARD, Guillaume, *Le premier livre des poemes de Guillaume Belliard*, 1578. Site Gallica de la Bibliothèque de France, <<http://gallica.bnf.fr>>
- GRES: <<http://web2.concordia.ca/GRES/index.shtml>>.

Théophile de Viau: ¿poeta [anti]petrarquista?

CLAUDIA RUIZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Incorporar a Théophile de Viau dentro de un homenaje a Francesco Petrarca, nos obliga por lo menos a plantear dos preguntas. Por un lado, ¿cuál es el lugar que ocupa este poeta dentro de la tradición de la poesía francesa que se reconoce como petrarquista? y, por otro lado, ¿en qué consiste la llamada modernidad de Théophile que lo ha colocado en una posición aparte frente a los otros poetas del siglo xvii?

Como podemos observar, nos encontramos ante un terreno un tanto resbaladizo. Primeramente, porque la crítica especializada ya le ha atribuido a Petrarca el calificativo de poeta “moderno”. Marc Fumaroli, por ejemplo, considera a este poeta como el primer “hombre de letras” moderno, arquetipo de una casta, para toda la Europa cristiana, en el que varias generaciones de múltiples naciones se identificaron con un mismo modelo poético, a lo largo de varios siglos.¹

Sabemos bien que fue uno de los primeros escritores que se planteó una serie de interrogantes sobre el principio de la imitación. El ejemplo que dejará al respecto será de gran valor para los humanistas. Petrarca de alguna forma reconoció que no podía alejarse demasiado de sus modelos (en particular de Cicerón y de Virgilio) y sin embargo, consideró indispensable expresarse e imponerse como un digno sucesor de aquéllos. En la carta 22 a Lucilio expone ampliamente esta postura. Así advierte:

Je suis de ceux qui suivent volontiers les traces de mes prédécesseurs, mais sans marcher toujours précisément dans l’empreinte de leurs pas; je suis de ceux qui aiment utiliser les écrits des autres, non pas de manière furtive, mais avec auto-risation; et pourtant, le cas échéant, je préfère mettre à profit mes propres écrits; je suis de ceux qui prennent plaisir à la ressemblance plutôt qu’à l’identité (*similitudo non identitas*), mais cette ressemblance ne doit pas être excessive: il faut que celui qui suit montre la clarté de son esprit plutôt que son aveuglement et sa médiocrité; je suis de ceux qui estiment qu’il vaut mieux ne pas avoir de guide que d’être obligé de le suivre partout: je ne veux pas qu’un guide me tienne prisonnier, mais qu’il me précède. (*Familiares*, xxii)²

Retomo en particular estas últimas líneas, para así justificar la presencia de Théophile de Viau en esta celebración. Para ello, sigo de cerca los estudios que Guido Saba, Cecilia Rizza y John Pedersen han realizado sobre este poeta. Desde tres perspectivas diferentes, llegamos a un punto en común: para ellos, dentro del grupo de

¹ *Apud* Nicholas Mann, *Pétrarque: les voyages de l’esprit*. Estudio introductorio, p. ix..

² *Ibid.*, p. 36-37.

poetas de la época de Luis XIII, Théophile logra de alguna forma eclipsar a casi todos, incluso a Malherbe quien, después del elocuente elogio de Boileau en uno de sus cantos del *Art poétique*, lo convirtió en el único guía de las generaciones futuras.

Si Malherbe, al final de una larga experiencia dentro del terreno de la poesía, decide autoproclamarse defensor encarnizado de una cierta imagen del trabajo poético, ajustándolo a una férrea disciplina, en el que deben respetarse algunas reglas del juego sobre cuestiones de orden lingüístico, estilístico y de versificación, su resultado no será tan positivo, pues con ello se multiplican las convenciones de índole formal en detrimento de otros aspectos de gran valía para un texto. La huella que Malherbe dejó en su tiempo fue fundamental, y Théophile supo desprenderse firmemente de ésta al marcar una gran distancia con respecto al maestro. Así, en algunos de sus escritos reafirma su posición como poeta independiente y ajeno a cualquier influencia.

En uno de sus poemas, que la crítica ha identificado como su manifiesto poético o su profesión de fe literaria, la *Élegie à une dame*, menciona a Malherbe, pero únicamente para reafirmar su postura. Así reconoce el valor literario de la obra malherbiana, pero hace resaltar el poco mérito de sus imitadores, a quien denomina “petits voleurs”, pues lo han desollado en vida. Para Théophile esos poetas no logran convencerlo ni conmoverlo. Además, admite que si cada uno escribe de una forma, acepta entonces el renombre de Malherbe, pero no su lección ni la de sus seguidores a quienes considera “esprits mendiants, d’une veine infertile”, ya que, en su opinión, han calcado de su guía la rima y el estilo, pero con ello sólo han conseguido unir “l’or et la soie à des vilains lambeaux”.³

Vemos entonces como Théophile decide apartarse del “guía que lo tenga prisionero”, como ya lo había señalado Petrarca y confiesa abiertamente en el texto referido que no hay nada que le disguste más que el respeto a las reglas, porque prefiere escribir de forma confusa.⁴ Además agrega que no quiere hacer versos que se sometan a cualquier tipo de limitación, porque lo que le interesa más bien es dejar que corra de forma libre su espíritu y llegar a componer un cuarteto sin habérselo propuesto.

Resultan sorprendentes estas opiniones porque Théophile escribe en el momento en que los teóricos de la época están elaborando una parte de lo que más tarde se conocerá como la doctrina clásica, y asombra aún más saber que ninguno de los poetas franceses del siglo XVII gozó de un éxito editorial tan avasallador como él: Guido Saba identifica ochenta y ocho ediciones de su obra hasta 1696 con relación a dieciséis de la obra de Malherbe.⁵ Se trata entonces de un poeta que cuenta, por un lado, con una gran aceptación de la parte del público en general y, por el otro, con una feroz reprobación de aquellos que de alguna forma se erigen como autoridades competentes para valorar las obras de su tiempo. Boileau, por ejemplo, en su novena Sátira se indigna de la aceptación de de Viau diciendo:

Tous les tours à la Cour un sot de qualité
Peut juger de travers avec impunité;

³ Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, p. 104.

⁴ En el texto referido advierte: “La règle me déplait, j’écris confusement”, v. 119.

⁵ Guido Saba, *Théophile de Viau: un poète rebelle*. Estudio introductorio, p. v.

À Malherbe, à Racan, préférer Théophile
Et le clinquant du Tasse à tout l'or de Virgile.⁶

La Bruyère, por su parte, compara a Malherbe y a Théophile y llega a la siguiente conclusión:

Ils ont tous deux connu la nature, avec cette différence que le premier, d'un style plein et uniforme, montre tout à la fois ce qu'elle a de plus beau et de plus noble, de plus naïf et de plus simple; il en fait la peinture ou l'histoire. L'autre, sans choix, sans exactitude, d'une plume libre et inégale, tantôt charge ses descriptions, s'appesantit sur les détails: il fait une anatomie; tantôt il feint, il exagère, il passe le vrai dans la nature: il en fait le roman.⁷

En realidad fueron unos cuantos, Méré y Saint-Evremond entre otros, los que reconocieron el valor de la obra de Théophile. Posteriormente, será casi olvidado durante el siglo siguiente. Únicamente, a partir del siglo XIX se rescatará a este poeta del olvido. Si los románticos ya habían rehabilitado a varios poetas de La Pléiade como sus posibles precursores, Théophile Gautier –el otro Théophile– intentará demostrar que no sólo éstos deben ser considerados como tales, sino muchos otros poetas de la época de Luis XIII y en particular de Viau.

A partir de ese momento inicia una nueva etapa, pues Théophile será reubicado y reivindicado. Se le admirará como poeta y prosista y se exaltará su postura ante la actividad creadora así como ante la vida. Uno de los puntos que será subrayado como un mérito inigualable es el de su concepción sobre la creación por encargo que se desprende de otros de sus textos, que al igual que la *Élegie à une dame*, ha sido etiquetado como una especie de arte poética. Si Malherbe compone versos para un gran número de personalidades de alto rango de su época, donde plasma su vasta erudición medieval así como una serie de sutilezas de la retórica amorosa propias del petrarquismo, Théophile, por el contrario, se rebela contra esta costumbre. Esta aversión la expone ampliamente en su poema conocido como la epístola “À Monsieur de Fargis”. La idea toral de esta composición está explicada en el estudio de John Pedersen: *Images et figures dans la poésie française de l'âge baroque*, donde el crítico llega a la siguiente conclusión:

Ce qui irrite Théophile [quand il s'agit d'une œuvre sur commande] n'est pas le procédé stylistique, mais le manque de sincérité poétique. Pour lui, la sincérité poétique ne se fonde pas sur telle ou telle locution, tout en éliminant d'autres, mais elle trouve sa base dans l'inspiration personnelle quel que soit le procédé.⁸

Así, a lo largo de aquel texto identificamos versos reveladores en los que el poeta nos dice que al escribir para otros se siente como si fuese de hielo, porque para

⁶ Boileau, *Satires*, p. 67-68.

⁷ La Bruyère, *Les caractères*. p. 31-32.

⁸ John Pedersen, *Images et figures dans la poésie française de l'âge baroque*. p. 34.

hablar de amor hay que haberlo sentido.⁹ Esta misma repulsión está presente en algunos escritos de ciertos miembros de La Pléiade, como es el caso de du Bellay, quien por ejemplo, en el soneto 79 de *Les regrets* afirma que no puede escribir sobre el amor, no estando enamorado, ni hablar de dulzura, sólo sintiendo rudeza o del placer y la felicidad, encontrándose embargado de dolor y desdicha.¹⁰ Esta actitud frente al texto poético constituye una de las principales preocupaciones de la poesía del siglo XIX. Interesa entonces rescatar a Théophile de Viau porque, al igual que algunos poetas del siglo XVI, coloca las categorías de sinceridad y de expresión espontánea, íntima y personal por encima de cualquier valor dentro del texto, erigiéndose así en un auténtico temperamento poético.

Es esta imagen de alma rebelde, hostil a cualquier tradición y anticonformista que le permitirá situarlo dentro del grupo, que durante el siglo XVII se denominó el círculo de libertinos o librepensadores. Hemos dicho hace un momento que los románticos y algunos poetas del XIX celebraron su particular posición frente a la práctica poética, así como también su actitud vital. Théophile de Viau encarna el espíritu que caracteriza a toda una generación, cuya idea de la libertad puede entenderse en el sentido más amplio del término, es decir, como una independencia frente a cualquier idea o principio establecido, el cual debe ponerse en tela de juicio y discusión. Cecilia Rizza aclara que el libertinaje –palabra que se utiliza para hablar de la actitud común de todos aquellos que se reconocen dentro del grupo de libertinos– se manifiesta por una actitud mental y una manera de situarse en la vida.¹¹

A Théophile se le identificó con ese círculo de jóvenes de alto rango social, magistrados, hombres de ciencia y poetas que solían reunirse para blasfemar los dogmas del catolicismo. Por ello se le denunció y además se le acusó por haber escrito versos indignos de un cristiano,¹² pues lesionaban el sistema de creencias católico, por medio de mil improperios. En dicha persecución se hizo resaltar su insolencia por haber cuestionado la inmortalidad del alma, y haberse atrevido a preguntar, con un tono un tanto burlón, si aquélla se ubicaba en la sangre. Esta peligrosa afirmación, así como otras tantas que deslizó en sus textos le valieron una injusta condena.

A ella se sumaron una serie de opiniones adversas que sus múltiples enemigos expresaron, reprochándole una vida de lujuria y sin escrúpulos morales así como su participación en la elaboración de una colección de poemas, conocido como el *Parnasse satirique*, que acarreó un fuerte escándalo, por su gran contenido obsceno. En esta obra se agredían varios aspectos de la doctrina católica, pues si su iglesia había afirmado que el hombre era una creación de Dios, Théophile decidió negarla, además reconocía que creía más en el destino que en la providencia divina. Por otra

⁹ “Écrivant pour autrui je me sens tout de glace [...] / En matière d’amour je suis un peu trop rude: / Il faudrait comme Ovide avoir été piqué”, p. 123.

¹⁰ “Je n’écris point d’amour, n’étant point amoureux, / Je n’écris de beauté, n’ayant belle maîtresse, / Je n’écris de douceur, n’éprouvant que rudesse, / Je n’écris de plaisir, me trouvant douloureux, / Je n’écris de bonheur, me trouvant malheureux”, Joachim du Bellay, *Les regrets*, p. 121.

¹¹ Cecilia Rizza, *Libertinage et littérature*. p. 10.

¹² Jean-Christophe Abramovici, *Le livre interdit*, p. 35.

parte insistió en que, al escribir un texto, lo hacía sin respeto, sin maquillaje, lleno de libertad y ante todo con verdad, e invitaba a sus interlocutores a dar libre curso a todo aquello que prescribe la naturaleza, como único remedio para vivir feliz.

Este tipo de opiniones, entendidas en la época como sacrílegas pues mancillaban el honor de Dios, de su iglesia y de la honestidad pública, sirvieron como detonador para encarcelarlo, junto a Berthelot y Colletet, y más tarde obligarlo a padecer el exilio. Es verdad que durante el proceso se le atribuyeron faltas que no cometió y textos que se creía que pertenecían a él, ya que se le había escuchado recitarlos.¹³ Sorprende la posición que Malherbe tomó al respecto, pues durante el proceso jurídico le envió una carta al poeta Racan en la que le decía que no consideraba culpable a Théophile de Viau de nada, sino de no haber hecho algo digno que le valiese el oficio en el que torpemente se involucraba.¹⁴ De esta forma, podemos concluir que Théophile de Viau es un poeta fuera de serie: el crítico Jean Tortel lo considera el primer poeta moderno francés.¹⁵

Llegamos así a un punto donde forzosamente Petrarca y Théophile deben tocarse. No hemos hecho aquí mención de una parte de la poesía amorosa de este último que los especialistas han preferido integrar dentro de la corriente petrarquista. La huella del toscano alcanza tales dimensiones que no es tan fácil borrarla, y por ello a lo largo de este año, se le celebra en múltiples ámbitos de la cultura y del saber. Además no debemos olvidar el punto en el que fácilmente podemos empantanarnos al hablar de estos dos poetas. Cada uno de ellos, desde ángulos diferentes y perspectivas geográficas distintas, persigue reafirmarse frente a un pasado o una tradición literaria que no se puede soslayar. Frank La Brasca intenta delimitar las complejas aspiraciones de Petrarca a quien considera

Une figure déterminante non seulement d'une modernité générique, mais plus précisément de cette modernité qui est aujourd'hui la nôtre, avant tout européenne, à la fois en quête et en rejet d'héritage, amoureuse de ce qui l'affaiblit, détestant ce qui la renforce, mais nourrissant malgré tout, dans la crainte et le tremblement, dans les affres de la mauvaise conscience et les audaces libertaires, quelques grands rêves universalistes dont nul n'est censé ignorer la labilité mais aussi le caractère unique et irremplaçable.¹⁶

Es entonces este “Padre de la poesía moderna”, como siempre se le ha denominado, quien dominará la escena cultural europea hasta, por lo menos el romanticismo.

¹³ Uno de estos textos decía: “L'autre jour, je vis dans un temple / Des beautés qui n'ont point d'exemple, / Où, malgré le respect du lieu, / Mon vit, levant sa rouge crête, / Jugea que vous étiez plus prête / A chevaucher qu'à prier Dieu. / Si nous eussions eu la licence / Comme au siècle de l'innocence, / Pour exécuter nos dessins, / Je veux que le diable me tue / Si je ne vous eusse foutue / A la barbe de tous les saints”. *Apud Abramovici, op. cit.*, p. 40.

¹⁴ *Apud C. Rizza, op. cit.*, p. 15.

¹⁵ G. Saba, *op. cit.*, p. 231.

¹⁶ Frank La Brasca, “Pétrarque entre les incipit”, p. 7.

La modernidad de Théophile podría más bien asociarse a otra dimensión, pues, como ya lo afirmó Gautier, con de Viau inicia el movimiento romántico, entendido este último término como Stendhal lo empleaba comúnmente: para él, “romanticismo” significaba “modernidad”. Así, podríamos seguir atorándonos más, pues a Malherbe también se le ha atribuido el calificativo de moderno. Antoine Adam, por ejemplo, habla de una extraña “modernidad” en este poeta, a quien se le admira por haber sido tan exigente y haber subrayado el valor de la idea de coerción y coacción como ingredientes esenciales del arte.¹⁷ No insisto más sobre ello, porque un año de conmemoraciones centradas en Petrarca, podrán desentrañar todas las interrogantes que se levanten en torno a este poeta. Figura universal que abarcó varias facetas del saber humano, tales como los estudios latinos, las lenguas romances, la poesía, la filosofía, la música, la estética y otras tantas disciplinas en las que su huella, ya sea de manera directa o sesgada, está presente como es el caso del poeta francés al que nos hemos referido a lo largo de estas líneas.

Bibliografía

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Le livre interdit*. Paris, Payot & Rivages, 1996.
- BELLAY, Joachim du, *Les regrets. Les antiquités de Rome*. Paris, Gallimard, 1967.
- BOILEAU, *Satires*. Paris, Librairie Hatier, 1980.
- LA BRASCA, Frank, “Pétrarque entre l’incipit”, *Europe*, 902-903, Paris, juin-juillet 2004.
- LA BRUYÈRE, *Les caractères*. Paris, Gallimard, 1975.
- MALHERBE, *Poésies*. Paris, Gallimard, 1971.
- MANN, Nicholas, *Pétrarque: les voyages de l’esprit*. Jérôme Million, Grenoble, 2004.
- PEDERSEN, John, *Images et figures dans la poésie française de l’âge baroque*. Paris, Études Romanes de l’Université de Copenhague, 1974.
- RIZZA, Cecilia, *Libertinage et littérature*. Paris, Schena Nizet, 1996.
- SABA, Guido, *Théophile de Viau: un poète rebelle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- VIAU, Théophile de, *Œuvres poétiques*. Paris, Bordas, 1990.

¹⁷ Malherbe, *Poésies*. Estudio introductorio, p. 23.

L'utopie pétrarquisante en France. De la Renaissance à l'époque romantique

MICHEL BRIX
Université de Namur

I

Le titre de mon exposé demande à l'évidence un mot d'explication. Est-ce l'on peut à bon droit parler d'"utopie pétrarquisante"? En d'autres termes, est-ce que le pétrarquisme doit être rangé parmi les utopies? C'est ce point qu'il appartient, d'abord, de développer.

L'utopie est un mot-clé de la pensée occidentale. *Utopia* est d'abord un livre, publié en 1516 à Louvain par Thomas More, dans lequel ce terme désigne une île imaginaire où un gouvernement idéal règne sur un peuple heureux. À la suite de l'ouvrage de More, on voit se multiplier, à la Renaissance et plus tard, des récits de ce type, fictions ou voyages mettant en scène un monde fortuné, sans péchés et sans souffrances.

1516, ce sont les débuts de la Renaissance dans l'Europe du Nord. D'où la tentation de voir dans les récits utopiques la marque, ou une des marques, de la spécificité de la Renaissance vis-à-vis du moyen âge. Certes, des éléments constitutifs de l'utopie apparaissent déjà au moyen âge: saint Augustin a évoqué la nécessité de travailler à émanciper la Cité de Dieu, captive de la cité terrestre; l'hérésie cathare a offert, brièvement, la représentation d'une société parfaite en construction; enfin, les récits venant de l'Amérique récemment découverte faisaient état de l'organisation rigoureuse voire concentrationnaire de l'existence des citoyens dans l'Empire du Soleil. Mais la prolifération des utopies, à partir de 1516, donne à penser que ces récits viennent combler un besoin nouveau, qui n'existait pas au moyen âge.

Et pour cause. Entre le moyen âge et la Renaissance, apparaît une vraie rupture entre une époque dominée –du point de vue intellectuel et spirituel– par la théologie catholique et une époque qui tend progressivement à s'émanciper de cette tutelle. L'Église apparaît, durant l'époque médiévale, comme une sorte d'"écran" entre l'individu et le Ciel, et aussi entre l'individu et le monde. Rien n'avait de sens en dehors de cette essentielle autorité qui s'étendait à tous les domaines de la vie et modelait profondément la vision du monde. Or avec la Renaissance s'ouvre une époque qui voit une institution abandonner progressivement le quasi-monopole qu'elle exerçait sur les consciences et les mentalités.

D'une certaine façon, en rendant ainsi la terre aux laïcs, l'Église réalisait le message chrétien ("Mon royaume n'est pas de ce monde", "Rendez à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu"). Dans cette perspective, l'humanisme utopique apparaît comme un phénomène éminemment nostalgique et peut s'assimiler à

un refus opposé à la désacralisation du monde. Munis de la liberté nouvelle qui leur est accordée, nombre d'intellectuels, plutôt que de prendre en charge l'organisation de la vie terrestre, se précipitent sur la voie du Ciel, libérée de l'"écran" de l'Église instituée. Enfin indépendant de la tutelle des prêtres, on voit la possibilité de faire son salut, de se diviniser dès la vie d'ici-bas.

La divinisation dont les humanistes pensent à la Renaissance se voir offrir la possibilité est aussi bien individuelle (qu'on pense au néoplatonicien Marsile Ficin et à sa religion de l'Éros) que collective (on rêve d'établir, sur terre, la Jérusalem céleste, société idéale gouvernée par les prêtres). Les *utopies*, ce sont ces entreprises de salut, de rédemption, fondées sur l'idée qu'on peut, dès l'existence terrestre, accéder à la perfection, en parvenant notamment à faire la distinction entre le Bien et le Mal (prérogative divine)¹. C'est le point de départ des utopies collectives: on identifie les causes du Mal et on refoule ces éléments *hors les murs* de la cité idéale; de même, l'utopie de la rédemption individuelle consiste à se débarrasser du Mal, que l'on a préalablement identifié. L'humanisme utopique est représenté, notamment, par le traité *De dignitate hominis* de Pic de La Mirandole (1486), qui vante la position privilégiée, "au centre de l'univers", d'Adam, auquel Dieu s'adresse –directement– en ces termes:

Toutes les autres créatures ont une nature définie contenue entre les lois par nous prescrites; toi seul, sauf de toute entrave, suivant ton libre arbitre auquel je t'ai remis, tu te fixeras ta nature [...]. Je ne t'ai fait ni céleste, ni terrestre, ni mortel, ni immortel; d'après ton vouloir et pour ton propre honneur, modeleur et sculpteur de toi-même, imprime-toi la forme que tu préfères.²

En clair, Dieu aurait décrété: il n'y a sur terre rien de plus admirable que l'homme (donc, ce qu'il y a de plus admirable sur terre, ce n'est pas l'Église, c'est l'homme); c'est à lui et à lui seul que revient la décision de devenir céleste et immortel; qu'il le veuille, il le peut.

Le premier élément qui frappe, lorsqu'on lit le traité de Pic de La Mirandole, c'est l'assurance avec laquelle l'auteur –qui n'est le porte-voix d'aucun synode ou concile ecclésiastique– y fait parler Dieu. À la Renaissance, chacun a son idée sur les intentions divines, ou à tout le moins croit être en mesure de les découvrir. La remise en cause de l'autorité de l'Église dans le domaine spirituel inaugure un âge d'or pour toutes sortes de disciplines et de recherches se développant en marge de l'enseignement de l'Église et s'assignant pour objectif de pénétrer les secrets célestes: l'ésotérisme, l'hermétisme, la magie, l'alchimie, la kabbale, la nécromancie, le néopythagorisme et les sciences occultes les plus diverses fleurissent à la Renaissance.³

¹ Voir la parole du démon, au Paradis terrestre: "Vous serez comme Dieu, vous connaîtrez le Bien et le Mal".

² Cité et traduit par Madeleine Lazard, *Rabelais*.

³ À noter que ce goût pour les sciences occultes ne concerne pas les protestants, qui rejettent cette curiosité. Selon Luther, non seulement la foi suffit, mais par surcroît le profane et le sacré étant radicalement séparés, le premier ne peut prétendre atteindre le second.

Deuxième élément à noter, dans le traité de Pic de La Mirandole: l'homme peut, par ses propres moyens, devenir parfait, se débarrasser du Mal, assurer son salut et, nous l'avons dit, retrouver la condition divine. Pour assurer sa rédemption, on n'interroge plus les ouvrages des théologiens catholiques; chacun y va en effet de sa théorie personnelle pour trouver le chemin du Ciel. Ce chemin avait déjà été tracé dans la *Divine comédie*, mais les premiers esprits renaissants –singulièrement les humanistes italiens des XIV^e et XV^e siècles (mais on pourrait citer aussi un penseur comme le Catalan Raymond Lulle, à la fin du XIV^e siècle)– procèdent à une lecture sélective de cet ouvrage, dont ils oublient tout ce qui confortait le dogme catholique et dont ils ne retiennent que deux données: le poète monte au Ciel grâce à l'intercession de Béatrice et de Virgile.

L'amour et les Anciens: c'est aussi, précisément, le programme de Pétrarque, dont l'influence sera insigne sur la Renaissance en Italie et en France. Le *Canzoniere* renouvelle au XIV^e siècle une démarche inspirée par la tradition platonicienne. Le recueil est partagé en deux: à la section "In vita di Madonna Laura" succède "In morte di Madonna Laura". Laure est une femme très belle et très fière, enfermée dans une sorte de royale et inaccessible solitude; elle se laisse aimer, mais n'est point touchée par l'amour, et le poète sait que son destin est de désirer, d'espérer en vain; il chante son inguérissable tourment, il évoque la mort. C'est pourtant Laure qui meurt la première. Le poète s'apprête d'abord à la suivre puis prend conscience que sa dame n'a jamais été aussi proche de lui. Vivante, elle était inaccessible; morte, elle est devenue un ange et, pleine de pitié à présent, parle au poète, lui prodigue des conseils de mère et d'amante, et lui recommande de renoncer à la terre, de se livrer à Dieu. Ainsi, l'amour chaste, unique et éternel pour Laure donne à l'auteur du *Canzoniere* le désir de s'élever vers le Bien et le conduit de la terre au Ciel, tout comme l'amour de Béatrice avait guidé l'auteur de la *Divine comédie* jusqu'au Paradis.

Pétrarque inspira à l'Église romaine la crainte de voir la femme prendre la place de la divinité. L'auteur reconnut du reste, dans un de ses œuvres latines (le *Secretum*), qu'il s'était trompé "en affirmant, contre saint Augustin, qu'il faut aller à Dieu par l'intermédiaire de l'amour profane intersexuel, exalté et purifié, et non point par l'amour charitable du prochain".⁴ Mais les lignes du *Secretum* n'empêchèrent pas Marsile Ficin, au siècle suivant, d'élaborer une doctrine néoplatonicienne mêlée de quelques traits chrétiens, au centre de laquelle il installa l'Éros. Publié en 1484, le *Commentaire du Banquet* de Platon par Ficin laissait entendre que Platon était un précurseur du Christ, que le Saint-Esprit avait inspiré Diotima et que l'amour dont parlent Platon et saint Paul représente un et un seul amour: l'amour de la Beauté, qui est Dieu. Quand nous aimons, affirme Ficin, nous sommes attirés par la beauté physique, qui offre le reflet –chez celui ou celle qui la possède– de la beauté de l'âme. Ainsi beauté physique et beauté morale caractérisent les êtres qui rayonnent, sous le voile terrestre, d'un éclair divin. Ainsi l'amant reconnaît, en sa bien-aimée, une image de la pure Beauté aperçue par l'âme lors de ses séjours au Ciel et qui n'est autre que la lueur de Dieu (*fulgor Dei, superni luminis splendor*).

⁴ René Nelli, *Érotique et civilisations*, p. 113.

C'est cette lueur que nous recherchons ici-bas et qui est si difficile à reconnaître, puisqu'elle se trouve mêlée aux souillures du corps et de la terre. Chez les êtres doués de beauté physique, devant lesquels nous éprouvons à la fois de l'enchantement, de la révérence et de la crainte, nous reconnaissons un rayon céleste, qui invinciblement nous attire. L'amour inspiré par un beau corps est le premier degré d'une échelle merveilleuse offrant à l'amant, d'échelon en échelon, des objets d'une qualité toujours plus noble, et l'amenant peu à peu à la contemplation de la divine Beauté et de la Bonté surnaturelle, identifiées au Dieu chrétien.

Le pétrarquisme amoureux –c'est-à-dire l'utilisation de l'amour à des fins de rédemption individuelle– doit donc, à mes yeux, être considéré comme une utopie. Et un des caractères les plus intéressants de cette utopie est la longévité dont elle a fait preuve. Toute époque peut donc être définie par les formes du dialogue qu'elle a instauré avec la doctrine pétrarquiste, qu'en France en tout cas on a sans cesse reprise, actualisée, métamorphosée voire mise en question ou carrément contredite.

II

Ainsi Pétrarque exerça une influence majeure sur les écrivains de la Renaissance française, d'autant que le prestige du poète italien resta longtemps sans égal de l'autre côté des Alpes. Maurice Scève crut en 1533 avoir découvert la tombe de Laure en l'église des Cordeliers d'Avignon, et cette nouvelle fit grand bruit: François 1^{er} lui-même, en route vers Marseille, s'arrêta à Avignon afin de voir le fameux tombeau.⁵ Il n'était bruit, en matière littéraire, que de pétrarquisme et du rôle divin de l'amour, d'autant que le *Commentaire* de Ficin sur *Le Banquet* de Platon fit l'objet au xvi^e siècle de quatre traductions complètes ou adaptations partielles en français. Les adaptations sont l'œuvre de Symphorien Champier en 1503 (dans *La Nef des dames vertueuses*, qui met à la portée des seigneurs et des dames les préceptes ficiniens), puis de Gilles Corrozet en 1542 (dans le traité intitulé *La Diffinition et Perfection d'amour*⁶). Corrozet définit notamment l'amour humain comme l'"expediente eschelle"⁷ pour atteindre Dieu et réaffirme l'incompatibilité de la volupté et du sentiment amoureux:

Ainsi je conclus que d'une amye belle d'esprit, de voix, et de corps, on peut honnestement jouyr par pensée, ouyr et veoir les graces dessus dictes, et que ce demourant qu'ilz appellent volonté désordonnée, qui se cognoist au toucher et coucher, se doibt nommer perturbation bestiale ou servile, et non beaulté, et moins Amour.⁸

⁵ Voir le récit d'Ève Duperray dans *L'or des mots. Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vaucuse des origines à l'orée du xx^e siècle. Histoire du pétrarquisme en France*, p. 161-163.

⁶ En fait, cet ouvrage est anonyme, mais les spécialistes l'attribuent au libraire qui l'a publié.

⁷ Cité par Jean Festugière, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au xv^e siècle*, p. 81.

⁸ Cité par J. Festugière, *id.*

Après l'adaptation de Corrozet, les Français purent se faire une idée plus complète du *Commentaire* de Ficin grâce aux traductions de Jean de la Haye (qui se dit "valet de chambre" de Marguerite de Navarre), en 1545, puis de Guy Le Fèvre de la Boderie, en 1578.

Au milieu du *xvi^e* siècle, la "Querelle des femmes", initiée par la frivole et cynique *Amye de court* (1541) de Bertrand de La Borderie et dont on trouve l'écho dans le *Tiers Livre* de Rabelais, oppose en France partisans et adversaires du culte de la femme sainte et médiatrice entre la terre et le Ciel. Antoine Héroët offre au roi, en 1536, le long poème de "L'Androgyne de Platon" (adaptation du mythe exposé dans le *Banquet*, relu à la lumière du commentaire de Ficin) puis, en réponse à La Borderie, développe dans *La Parfaicte Amye* (1542) la théorie de l'amour pur, transmué en religion et vénéré ici-bas comme la source de tous les biens (bonheur, science, bonté, vertu, beauté, sincérité, constance...). *La Parfaicte Amye* prône les relations qui vont d'un esprit à un autre et développe une mystique de la mort d'amour, où la mort est entendue non comme une séparation mais comme une purification: une fois délivré du corps, on pourra enfin faire triompher l'amour vrai, c'est-à-dire découvrir l'aimé saint et déifié.

De nombreux recueils poétiques du *xvi^e* siècle imitent la structure et le contenu du *Canzoniere* pétrarquien. Pontus de Tyard, traducteur de Pétrarque et des *Dialoghi d'amore*, est aussi l'auteur du recueil des *Erreurs amoureuses* (en trois livres, parus respectivement en 1549, 1551 et 1555): la bien-aimée du poète y répond au nom de "Pasithée" (la toute-divine); "simulacre" du monde céleste, dont elle reproduit la perfection et l'harmonie, Pasithée s'applique à susciter chez le poète le dépouillement de tout désir sexuel –ou plutôt la transformation du désir en dévotion– et à conduire l'aimé vers le ciel des Idées. Il faut également citer *Délie*, par le découvreur du tombeau, Maurice Scève (on peut voir dans le nom même de la femme aimée l'anagramme de "l'Idée"), et *Olive* (1549) de Joachim Du Bellay: comme Pétrarque, Du Bellay se heurte à la froideur de la dame, découvre que son destin n'est pas compatible avec l'espoir d'un bonheur réalisé –donc dégradé –, s'arrache à l'aliénation des affections terrestres et passe de l'ascèse purificatrice à la sérénité mystique; l'amour a élevé le poète "jusqu'à la contemplation des beautés éternelles" (CVII).

Les poètes de la Renaissance identifient deux des "fureurs" définies par Platon: l'inspiration venue des Muses et la passion amoureuse. Au *xvi^e* siècle, l'écrivain est doublement élu par Dieu, qui lui a conféré à la fois le don d'écrire et le don d'aimer "honnêtement". Le poète est prêtre, le Dieu qu'il chante est la Beauté.

À la fin du siècle, Philippe Desportes ajoute à la tradition déjà longue du pétrarquisme français ses recueils de vers intitulés *Les Amours d'Hippolyte* (1573) et *Diverses amours* (1583). Enfin, on ne peut non plus oublier de citer, au *xvi^e* siècle encore, l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre –où l'amour humain est regardé comme le premier degré pour monter jusqu'à l'amour divin– ni l'*Amadis de Gaule*, œuvre où confluent le platonisme et l'éthique courtoise: pour l'amour d'Oriane, Amadis accomplit des prouesses qui réparent la faute de son père et rendent le héros digne de l'affection de la jeune femme.

III

Le xvii^e siècle s'ouvre avec l'*Astrée* (1607-1627) d'Honoré d'Urfé, qui s'inscrit dans la lignée de l'*Amadis de Gaule* et surtout transporte le cadre provençal du *Canzoniere* dans la campagne du Forez. Comme le note Ève Duperray, "Astrée et Céladon sont l'analogon de Laure et Pétrarque",⁹ et Céladon donnera même son nom à l'amour "céladonique", synonyme d'"amour éthéré".

Au milieu du siècle, les salons précieux prônent un idéal d'amour pur, fondé sur une grande exigence morale. Le respect de la femme joue dans cette conception un rôle essentiel: c'est elle qui gouverne les sentiments qu'elle fait éprouver; elle n'est pas un objet de convoitise, mais une divinité que l'on honore; le soupirant doit manifester de hautes qualités morales, et –le but de l'amour n'étant pas de s'accomplir sur terre– l'homme doit mépriser les réalités charnelles, l'amour consistant à rapprocher deux esprits et non deux corps; le célibat est glorifié, et la jouissance regardée comme vulgaire. Les femmes veulent un amant qui se contente, jusqu'à la mort, de la possession de leur cœur. Chez les précieux, tensions vers le Beau et vers le Bien se confondent. On lisait déjà dans l'*Astrée* que "toute beauté procède de cette souveraine bonté que nous appelons Dieu et c'est un rayon qui s'élançe de lui sur toutes les choses créées".¹⁰ De même, dans *Artamène, ou le Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry (1649-1653, 10 tomes),¹¹ l'oracle de Vénus-Uranie raconte l'aventure de la princesse de Salamis et du prince de Timante qui, sans s'être jamais vus, conquèrent l'un pour l'autre la plus vive passion: si l'on en croit le texte, il était impossible que ces deux âmes, parées chacune des vertus les plus nobles, ne s'aimassent point; et c'est l'assurance de ne jamais s'appartenir charnellement qui a offert à leur amour la possibilité d'être éternel.

La préciosité influence, plus ou moins directement, les *Lettres portugaises*, *La Princesse de Clèves* ainsi que les tragédies de Corneille, dans lesquelles les personnages ne transigent pas sur leur volonté que s'accordent –sans préjudice pour aucun de ces impératifs– l'amour, la vertu, l'honneur, voire le sentiment religieux. C'est le désir de félicité amoureuse en ce monde qui met en péril ce fragile équilibre: ainsi, *Polyeucte*, comme *La Princesse de Clèves*, se termine sur l'affirmation de la nécessité du renoncement.

IV

Depuis Pétrarque jusqu'aux précieux et jusqu'à M^{me} de La Fayette, court un même mot d'ordre: il faut épurer l'amour de ses aspects charnels pour en faire l'agent de notre salut. Cependant, décréter que l'amour céleste est chaste revient à préjuger de

⁹ È. Duperray, ouvrage cité, p. 97.

¹⁰ Paroles d'Adamas à Céladon (cité par È. Duperray, *ibid.*, p. 97-98).

¹¹ On trouve également dans ce roman, ainsi que dans *Mathilde* de la même M^{me} de Scudéry, une transposition du cadre géographique du *Canzoniere* (voir È. Duperray, *ibid.*, p. 99 et 101).

réalités divines que –c'est l'évidence– nul ne peut affirmer connaître avec certitude. Si l'amour est bien un don fait par Dieu à l'homme pour qu'il se hisse jusqu'à lui, sur quelle base –dans un problème qui le dépasse–, l'homme peut-il décider que tel ou tel aspect du sentiment amoureux est à rejeter? Le caractère céleste de l'amour ne nous impose-t-il pas, au contraire, de chercher à réaliser fidèlement tous les désirs qu'il nous inspire?

Ainsi, de la conception "pétrarco-platonicienne" de l'amour procède une deuxième tradition, moins riche peut-être que celle qu'on vient d'évoquer, mais non moins importante aux yeux de qui s'attache à reconstituer l'histoire de l'érotique. Cette deuxième tradition s'articule autour de l'idée qu'en toutes circonstances et sans restriction aucune, le sentiment amoureux est le fanal, le guide, le repère, la référence, l'oracle, la "voix de Dieu" dans la conscience. C'est en leur inspirant des passions amoureuses que Dieu se fait connaître aux hommes et leur indique la voie à suivre; toute passion étant noble et sainte, l'amour est à lui-même sa propre loi et tous les comportements qu'il détermine sont intrinsèquement bons et ne peuvent être remis en question. D'où la thèse que les sens doivent être réhabilités et que toutes les unions charnelles sont licites: si l'on voue un culte à l'être aimé parce que celui-ci nous ouvre le chemin du Ciel, pourquoi en effet un tel culte n'irait-il pas jusqu'à l'adoration du corps de l'autre? En somme, s'abstenir de réaliser, en matière amoureuse, certains de nos désirs, reviendrait au fond à faire injure à Dieu qui nous les a inspirés.

On aura reconnu les linéaments de l'érotique libertine, qui règne sur les mentalités au XVIII^e siècle et peut passer pour une métamorphose de l'utopie pétrarquiste. Il s'agit toujours d'arriver, par l'amour, à la divinité. Ainsi, de nombreux récits illustrent au siècle des Lumières les perfections du modèle de l'amour libre. Le monde du libertin est un monde de rêves: les hommes et les femmes y apparaissent d'une disponibilité totale en matière amoureuse; toujours désirables, ils se montrent jeunes et vigoureux, multiplient les échanges et les extases, ignorent la jalousie, etc. Rien d'étonnant donc à ce que plus d'un propagandiste de l'idéal libertin se soit employé à la rédaction d'utopies. L'utopie, on l'a évoqué, est la représentation d'une sorte de paradis terrestre d'où ont été bannis le tragique et le Mal (dans le cas présent, le Mal est associé à l'insatisfaction, à la non réalisation des désirs), –paradis terrestres où les individus connaissent donc, avant l'heure, une existence divine. Casanova, le libertin par excellence, est aussi l'auteur d'un récit utopique, *l'Isocaméron* (1788), fondé sur l'inceste, thématique qui couronne précisément le récit autobiographique des aventures amoureuses du même auteur, *l'Histoire de ma vie*.

Mais la plus célèbre des utopies "libertines" est sans conteste la *Basiliade* de Morelly (1753),¹² qui commence par une ode à l'amour, "passion divine, parcelle de l'Esprit créateur", principe qui fonde et anime l'univers imaginaire que décrit l'auteur. La *Basiliade* peint une société de naturistes où la passion est libre, l'inceste encouragé, et où les couples varient au gré des fantaisies de chacun. La règle de

¹² *Naufrage des Isles flottantes, ou Basiliade du célèbre Pilpai* (1753).

l'inconstance gouverne aussi les sociétés rêvées par le chevalier de Béthune (*Relation du monde de Mercure*, 1750), Tiphaigne de La Roche (*Histoire des Calligènes*, 1765) et Restif de La Bretonne (les "Mégapatagons", dans *La découverte australe par un homme volant* [1781]). Et la rêverie utopique ne marque pas moins, au XVIII^e siècle, les évocations plus ou moins fantasmatiques de Tahiti, "Nouvelle-Cythère" où les navigateurs et explorateurs français auraient été rassasiés de voluptés.

V

Le paradigme libertin eut ses détracteurs et se trouva fortement condamné au début du XIX^e siècle. On vit dans le libertinage une des plaies de la société des Lumières et on établit – à preuve les écrits de Sade – des liens entre la commotion révolutionnaire et les mœurs dissolues de l'aristocratie d'Ancien Régime. Au XIX^e siècle, le temps du libertinage heureux, ou s'affichant tel, est révolu, et le romantisme, en remettant l'exigence de chasteté au cœur de la relation amoureuse idéale, va revenir à l'autre forme de l'amour absolu ou en d'autres termes à un pétrarquisme plus respectueux de l'original.

On connaît le remède que préconise M^{me} de Staël dans *De l'Allemagne* pour que les relations amoureuses échappent à la corruption des doctrines sensualistes: faire de la femme l'objet d'un culte éthéré, inspiré par la dévotion des chevaliers du Moyen Âge pour la dame de leurs pensées.¹³

Charles de Villers avait déjà développé cette idée en 1806 dans une étude intitulée "De la manière essentiellement différente dont les poètes français et les allemands traitent l'amour" et plus connue sous le titre "Érotique comparée".¹⁴ Selon Villers, les Allemands sont par nature mystiques et idéalistes, à l'inverse des Français, chez qui dominent les aspirations sensuelles:

Nous regarderons donc comme une chose avérée que le *Cupidon* du Parnasse français n'est qu'une déité terrestre, tout au plus le Dieu d'*Ovide* et de *Tibulle*. Ses ailes, qui lui servent horizontalement pour voler de fleur en fleur, ne l'élèvent jamais vers l'azur des cieux et le séjour des immortels. Que la *Vénus* née de l'écume des ondes, que la furtive amante de *Mars* soit sa mère, j'y consens. Mais l'*Amour* que chantent les poètes de l'antique Teutonie est le fils de *Vénus-Uranie* et ne dément point son origine céleste. Il est le même que cet Amour éternel qui, selon *Hésiode*, "présida à la création des mondes". Sa douce mysticité porte le cœur de l'homme vers les choses surnaturelles, l'échauffe d'une flamme pudique, le remplit d'un enthousiasme saint, et lui fait presque oublier qu'il a des sens. – Filles de *Thuiscon*,¹⁵ glorifiez-vous de voir ainsi célébrer l'amour que vous faites naître!

¹³ À noter que M^{me} de Staël fondait l'érotique courtoise sur l'amour platonique. Les spécialistes modernes de la courtoisie ont montré que cette interprétation devait être nuancée.

¹⁴ Sur ce texte, voir l'édition critique et le commentaire d'Edmond Egli, *L' "Érotique comparée" de Charles de Villers. 1806*. Le texte de Villers fut publié à la fin de 1806, en français, dans un almanach allemand, la *Polyantha* de Reinhard.

¹⁵ Dieu des anciens Germains, selon Tacite.

Est-ce votre vue qui inspire des pensées aussi relevées; et y a-t-il, en effet, en vous *quelque chose de divin*? On doit le croire. Si *Pétrarque* a chanté un amour aussi idéal et aussi pur, c'est parce que ses chants s'adressaient à une *Laure*; et la muse de *Pétrarque* est encore celle qui dicte les vers de vos poètes.¹⁶

Le traité met en parallèle la poésie érotique des Français –fondée sur des éléments ressortissant au règne matériel de l'amour et à l'attrait des plaisirs– et le sentiment amoureux tel qu'il est conçu outre-Rhin, c'est-à-dire comme conscience du Beau moral et facteur de la divinisation de l'âme humaine. Avant de passer chez M^{me} de Staël, cette image de l'Allemagne se retrouve dans la préface de *Wallstein* (1808) traduit par Benjamin Constant, au moment où celui-ci entreprend d'expliquer au public français le personnage de Thécla:

Les Allemands voient dans l'amour quelque chose de religieux, de sacré, une émanation de la divinité même, un accomplissement de la destinée de l'homme sur cette terre, un lien mystérieux et tout-puissant entre deux âmes qui ne peuvent exister que l'une par l'autre.¹⁷

L'amour "à l'allemande" devient en France, au XIX^e siècle, le modèle idéal des liens sentimentaux. On valorise les relations épurées, en arguant qu'elles sont le reflet merveilleux de l'amour divin; on recherche avec l'être aimé une communion spirituelle séraphique, éloignée de tout désir terrestre d'union physique ou de mariage; on répand l'idée que les vrais mariages se font au Ciel et couronnent la fusion des amants en faisant de ceux-ci un seul androgyne divin. Dans la production poétique de l'époque, l'amour –pour peu qu'il soit dépouillé de toute concupiscence charnelle– constitue le premier palier sur le chemin menant à la contemplation des réalités surnaturelles. Les romantiques saluent ainsi en chaque femme une envoyée du Ciel et l'instrument du salut des hommes.

Le paradigme amoureux dominant, à pareille époque, c'est le culte rendu au *topos* de la passion chaste pour un être idéalisé: on valorise les relations épurées qui soient le reflet merveilleux de l'amour divin, on recherche avec l'être aimé une communion spirituelle ignorante des convoitises charnelles. La chasteté est regardée, dans cet esprit, comme la marque des passions les plus hautes. La mère d'Atala, dans le récit homonyme de Chateaubriand, implore avant de mourir sa fille de rester vierge. Dans *Les martyrs*, Eudore et Cymodocée sont fiancés, mais les événements empêchent la célébration de leur mariage: ils ne connaissent qu'une union mystique, consacrée par leur sang versé en commun dans l'arène. De même, dans *l'Orphée* de Ballanche, Eurydice mourait au moment où résonnait le chant nuptial; débarrassée de son enveloppe humaine, comme la muse de *Pétrarque*, elle pouvait ainsi devenir l'épouse mystique, c'est-à-dire éternelle, d'*Orphée* et rester fidèle à sa propre mission de "prophétesse intacte de l'amour chaste et religieux".¹⁸ *Chatterton*

¹⁶ Ch. de Villers, *Érotique comparée*, in E. Egli, ouvrage cité, p. 189.

¹⁷ Préface citée d'après Egli, *ibid.*, p. 123.

¹⁸ *Œuvres de M. Ballanche*, t. v, pp. 137-138.

de Vigny met en scène deux amants dont les scrupules de pureté sont à ce point vifs que le jeune poète et Kitty Bell n'osent jamais se parler ou rester seul à seul, sauf à l'heure suprême de la mort du héros. Quant aux innombrables poètes religieux, plus ou moins disciples de Lamartine, qui versifient tout au long de la première moitié du XIX^e siècle, ils se font – à l'instar d'Édouard Turquety ou d'Hippolyte de La Morvonnais – les chantres de l'amour virginal et se répandent en condamnations sur les passions physiques.

On comprend ainsi que Pétrarque – en tout cas le Pétrarque tel qu'il s'est trouvé défini par l'abbé de Sade au XVIII^e siècle¹⁹ – soit devenu à l'époque romantique le grand modèle, l'archétype, de l'amant idéal.

Lamartine se veut le Pétrarque français. Amaury, qui dissimule soigneusement ses désirs charnels, fait parade de sa passion éthérée et idéale pour la marquise de Couaën. Le *Voyage en Orient* de Nerval est également exemplaire de cette mise au placard du modèle libertin, au profit du paradigme de l'amour angélique: les premiers chapitres du récit nervalien décrivent les séjours du narrateur en Europe centrale, et notamment à Vienne, où il tente de vivre des aventures casanoviennes. Mais, blessé par un épisode dont il ne nous dit rien, le voyageur quitte la capitale autrichienne et s'embarque pour l'Orient. Là-bas, sa quête féminine devient une aventure religieuse: c'est, sur le modèle pétrarquiste, la réintégration mystique que cherche le narrateur, à travers l'amour pur.

À la même époque, un esprit comme Auguste Comte, l'utopiste bien connu, a lui aussi longuement réfléchi sur la nécessité impérieuse, à ses yeux, d'émanciper l'amour des désirs physiques qui en ternissent l'éclat originel. Ainsi, après le décès de son égérie Clotilde de Vaux, Comte n'a pas craint de prêcher dans son œuvre le veuvage comme chemin vers le parfait amour. Le *Système de politique positive* recommande "le devoir du veuvage éternel, complément final de la vraie monogamie"²⁰ Selon Comte, entre tous les hommes, les privilégiés et les bienheureux sont ceux qui, après avoir juré de ne point commettre de secondes noces, ont cette "chance" de perdre l'épouse qu'ils chérissent:

Le veuvage peut seul procurer à l'influence féminine sa principale efficacité. Car pendant la vie objective, les relations sexuelles altèrent beaucoup la réaction sympathique de l'épouse, en y mêlant une grossière personnalité. [...] Mais quand l'existence subjective a purifié l'intimité supérieure qui distingue l'épouse, celle-ci devient définitivement notre meilleure providence morale. Une seule année de digne mariage suffit pour procurer à la plus longue vie une source de bonheur et de perfectionnement que le temps développe sans cesse.²¹

Le veuvage débarrasse l'union des aimés de toute arrière-pensée de concupiscence charnelle. Celle-ci altère à ce point, aux yeux de Comte, l'excellence de

¹⁹ Jacques François P. de Sade, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque tirés de ses œuvres et des auteurs contemporains*, 1764-1767.

²⁰ *Système de politique positive*, t. I, 1851, p. 238; cité par René de Planhol, *Les utopistes de l'amour*, p. 246.

²¹ *Catéchisme positiviste*, cité par R. de Planhol, *ibid.*, p. 247-248.

l'amour que le réformateur va jusqu'à codifier, dans son *Système de politique positive*, une sorte de mariage réservé à l'élite, sous la forme du mariage blanc. Et, en de grands élans lyriques faisant rimer science et utopie, le même ouvrage annonce que disparaîtra purement et simplement, dans le futur, la nécessité des unions physiques, parce que l'humanité découvrira un jour comment réaliser la fécondation féminine sans l'assistance de l'homme. Ainsi, avec la conciliation de la virginité et de la maternité, l'avenir rêvé par Comte verra se généraliser les mariages chastes et s'établir l'utopie idéale de la Vierge Mère. L'auteur du *Système de politique positive* confirme ainsi que l'utopie peut être autant individuelle que collective; et il souligne de surcroît la nature fondamentalement utopique du romantisme français, lequel est fondé sur l'ambition de se débarrasser du mal (que l'on a préalablement identifié²²) et d'accéder à une existence divine.

VI

Pourtant, les écrivains du XIX^e siècle n'ont pas tous parlé d'une seule voix et l'idéal pétrarquaisant n'a pas fait l'unanimité à l'époque romantique, en France. Des écrivains comme Stendhal, Balzac et Baudelaire l'ont mis en question et ont invité dans leurs œuvres le public à se défier des séductions, pernicieuses selon eux, du mysticisme amoureux. Il ne s'agissait pas, pour les détracteurs du pétrarquisme au XIX^e siècle, de plaider en faveur d'un retour à la forme libertine de l'absolu amoureux, mais plutôt de désavouer la tendance à déifier l'amour, en quelque sens que ce soit.

Ainsi, le cas de Balzac est intéressant, d'autant que celui-ci a souvent été décrit comme un apôtre de ce qu'il combattait. "La Laure de Pétrarque peut-elle se recommencer?", demande un personnage du *Lys dans la vallée*²³ (1836). Henriette de Mortsauf professe d'aimer Félix de Vandenesse "comme Laure de Noves aimait Pétrarque"²⁴. Tout l'enjeu du roman réside dans la réitération de cette érotique idéale que peint le *Canzoniere*. Des dernières pages du *Lys dans la vallée*, se dégage pourtant un fort relent d'échec et le bel amour qui unit Félix et Henriette ne laisse derrière lui qu'un champ de ruines.

Le lys est loin de représenter un *hapax* dans l'œuvre balzacienne. Dès avant la rédaction de cet ouvrage, l'auteur avait déjà dénoncé les dangers des rêves pétrarquistes dans *Louis Lambert*, en 1832. Sur un ton plus ironique, les *Illusions perdues* répètent la même mise en garde contre les illusions de l'amour idéal: M^{me} de Bargeton représente Laure, et Lucien de Rubempré le poète. Dans *Louis Lambert* et dans *Le lys*, le pétrarquisme, même dénoncé par Balzac, se paraît cependant des couleurs de la noblesse morale; dans les *Illusions perdues*, les doctrines de l'amour parfait se trouvent réduites à servir de masque à l'arrivisme et à l'hypocrisie. Tous ces romans

²² On aura compris que le mal, selon Auguste Comte, est représenté par les relations physiques.

²³ *La Comédie humaine*, éd. P. G. Castex, t. IX, p. 1035.

²⁴ *Ibid.*, p. 1127.

témoignent néanmoins de l'intention évidente que nourrit Balzac de dessiller les yeux de ses contemporains sur les dangers et les leurre de l'Éros pétrarquisant. La leçon est claire: tout sublime apparût-il dans les livres, ce type de relation amoureuse ne peut conduire au bonheur des créatures qui sont faites de chair et non de papier.

Bibliographie

- BALLANCHE, Pierre-Simon, *Œuvres*. Bureau de l'Encyclopédie des Connaissances Utiles, t. v, 1833.
- BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, éd. P. G. Castex. Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, t. IX, 1978.
- DUPERRAY, Ève, *L'or des mots. Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vauchuse des origines à l'orée du XX^e siècle. Histoire du pétrarquisme en France*. Paris, Presses de la Sorbonne, 1997.
- EGGLI, Edmond, *L'“Érotique comparée” de Charles de Villers. 1806*. Paris, J. Gamber, 1927.
- FESTUGIÈRE, Jean, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle*. Paris, Vrin, 1941.
- LAZARD, Madeleine, *Rabelais*. Paris, Fayard, 1993.
- NELLI, René, *Érotique et civilisations*. Paris, Weber, 1972.
- PLANHOL, René de, *Les utopistes de l'amour*. Paris, Garnier Frères, 1921.
- SADE, Jacques François P. de, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque tirés de ses œuvres et des auteurs contemporains*, 3 volumes. Amsterdam, Askee et Mercus, 1764-1767.

Geoffrey Chaucer, y “the lauriat poete...
whos rethorike sweete
Enlumyned al Ytaille of poetrie”

CLAUDIA LUCOTTI
Universidad Nacional Autónoma de México

Dentro de la crítica literaria inglesa, la relación entre Geoffrey Chaucer (1343-1400) y Francesco Petrarca (1304-1374) se ha limitado tradicionalmente a remarcar dos aspectos. El primero se liga con la influencia directa de Petrarca en Chaucer, es decir, de elementos de este italiano que el escritor inglés haya utilizado de modos obvios en sus propios textos. Aquí siempre se mencionan dos casos: el que en el muy logrado romance de Chaucer, *Troilus and Criseyde* (c. 1380) —una muy interesante recreación del *Filostrato* de Boccaccio— aparece en boca del enamorado Troilus, la traducción de Chaucer del soneto cxxxii de Petrarca, “S’amor non è”, que, de hecho, es la primera versión que se conoce de un poema de este gran poeta italiano vertida al inglés. El otro caso es el uso que en 1374 hace el escritor inglés de la adaptación al latín de Petrarca de la historia de la paciente Griselda tomada a su vez de la versión de Boccaccio que aparece al final del *Decamerón*, y que incluye en sus *Epistolae seniles*. Chaucer pone esta historia en boca del estudiante en su famoso *The Canterbury Tales*; de hecho, en las palabras introductorias del estudiante de Oxford (uno de los personajes de Chaucer) encontramos una referencia explícita a Petrarca:

Fraunceys Petrak, the lauriat poete,
Highte this clerk, whos rethorike sweete
Enlumyned al Ytaille of poetrie.

El segundo aspecto de esta relación entre los dos escritores consiste en las muchas especulaciones que se dieron, al menos en el terreno de la crítica literaria inglesa, en torno a que si Chaucer y Petrarca llegaron alguna vez a conocerse personalmente. Ruggiers, por ejemplo, en *Cambridge Companion to Chaucer Studies*,² nos habla de los dos viajes que supuestamente realizó Chaucer a Italia: el primero en 1368, para la boda del príncipe Lionel de Inglaterra con una hija de los Visconti en Milán, a la cual se dice que también asistió Petrarca; y el segundo en 1372 a Genova, vía una serie de recorridos que lo pudieron haber llevado a pasar por Padua o Arquà, para visitar al poeta italiano.

Sin embargo, tanto o más importante que todo lo anterior, es la conexión que se da entre estas dos figuras en múltiples otros planos, pues Chaucer, quien decididamen-

¹ Francisco Petrarca se llamaba ese escritor, poeta laureado cuyo dulce lenguaje iluminó con su poesía toda Italia.

² Piero Boitani y Jill Mann, eds., *Cambridge Companion to Chaucer Studies*.

te no es nuestro contemporáneo –a pesar de estudios con títulos como *Chaucer Our Contemporary*–, sí lo es de Petrarca, ya que ambos habitan un mismo mundo. Pero ¿qué podemos decir de este mundo que los marca, esta Edad Media europea que Jacques Le Goff, a lo largo de toda su obra, visualiza como una civilización de fronteras culturales más que geográficas, aunque lo geográfico también va cobrando una importancia creciente en las naciones emergentes que conformarán la Europa occidental?

En primer lugar, es un mundo donde el cada vez más amplio intercambio comercial genera una riqueza abundante y diversa a nivel urbano, que consolida la importancia no sólo económica, sino social y política de grandes mercaderes y banqueros, lo cual a su vez fomenta un involucramiento progresivo con el mundo que los rodea, así como un mayor sentimiento de pertenencia a un lugar específico, con su lengua y hábitos particulares. Le Goff, en su libro *En busca de la edad media*, también habla de cómo lo anterior influye en el surgimiento de intelectuales, es decir de hombres que combinan la elaboración de saberes con un sentido más práctico, realista y social. Además, la base de esta nueva vida intelectual se funda en la razón, en el estudio de la lógica y en la lectura de libros que comienzan a circular más y más.

Estos intelectuales, al igual que los mercaderes y banqueros, tienen ojos de águila; en todo se fijan y todo lo registran. Le Goff nos habla de un intelectual, Pedro el Chantre (c. 1197), a quien no se le escapaba nada; se interesa sobre todo en los oficios y las profesiones, los hombres de ley, los hombres de guerra, los mercaderes e incluso los juglares, es decir, en todo este nuevo mundo en el que las distintas clases sociales y las profesiones interactúan de múltiples maneras debido a la gran movilidad social, característica de esta época, que difumina los viejos límites entre una clase y otra. Sin duda, Pedro el Chantre, profesor de Notre Dame en París, es representativo de los intelectuales de su época que, sobre todo, buscaban servir a los poderes establecidos con sus métodos, basados en el conocimiento amplio y universal, y en el razonamiento y la discusión fundados en la duda, que resultaban, según el caso, estimulantes o molestos.

Pero además de la duda y la interrogación, encontramos en ese tiempo una creciente sensación de disfrute de este mundo, de alegría de vivir en él, y de que el hombre sea el centro de este universo terrenal. En el siglo XII comienza a imponerse la idea de que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Cristo, lo que reposiciona y dignifica la figura del ser humano lo cual a su vez da por resultado una progresiva revaloración de lo terrenal, un vuelco hacia formas más populares de devoción y finalmente una secularización de la cultura en la cual las capacidades y el potencial del ser humano adquieren una importancia hasta entonces desconocida en el mundo medieval.

Arnold Hauser, en su *Historia social la literatura y del arte*, comenta acerca de este proceso con relación a las artes visuales, por considerar que aquí fue donde destacó más. Dice al respecto:

El gran giro del espíritu occidental –el regreso desde el reino de Dios a la naturaleza, de las postrimerías a las cosas próximas, de los misterios escatológicos a los problemas más inocuos del mundo de las criaturas– se consuma aquí, en las artes plásticas, de manera más evidente que en las formas representativas de la

poesía; y es también en las artes plásticas, donde más pronto se observa que el interés del artista comienza a desplazarse desde los grandes símbolos y las grandes concepciones metafísicas a la representación de lo directamente experimentable, de lo individual y lo visible. Lo orgánico y lo vivo, que desde el final del mundo antiguo habían perdido su sentido y su valor, vuelven de nuevo a ser apreciados, y las cosas singulares de la realidad empírica no necesitan ya una legitimización ultramundana y sobrenatural para convertirse en objeto de representación artística. Nada ilustra mejor el sentido de esta transformación que las palabras de Santo Tomás: “Dios se alegra en todas las cosas, porque todas y cada una están en armonía con Su Esencia”.³

Sin embargo, considero que, a pesar de lo que dice Hauser, podemos encontrar mucho de esto en la literatura de la época, una literatura que justamente se centra en lo directamente experimentable, lo individual y lo visible, relegando a un segundo plano los grandes símbolos y alegorías. Pensemos aquí, a modo de ejemplo, en *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer, *El libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, *Gargantua y Pantagruel* de Rabelais y el *Decamerón* de Boccaccio.

Es dentro de un universo con estas características que encontramos a Chaucer y a Petrarca, que encarnan de múltiples modos una serie de características esencialmente comunes. En primer lugar, ambos provienen de ambientes específicos, con rasgos propios. El Londres de Chaucer es ya un gran centro urbano con una historia y una identidad propias adquiridas tras años de negociaciones intensas entre reyes y burgueses que se refleja de modo progresivo en el inglés medio que cobra fuerza en esta época.

Este interés por lo específico, lo propio, los lleva a desarrollar una capacidad de observación notable. Pensemos aquí en la gran variedad de figuras típicamente inglesas que ofrece Chaucer, figuras como la Comadre de Bath, en donde fusiona los tradicionales arquetipos de la literatura medieval con una serie de rasgos indiscutiblemente locales, o en algunas descripciones como, por ejemplo, la casa del carpintero en Oxford en el “Cuento del molinero” o las negras rocas que están sembradas por la costa de Bretaña en “El cuento del aguacil”, considerada como una de las primeras descripciones realistas de la literatura inglesa. De modo paralelo, tenemos el registro que hace Petrarca de su escalada al Monte Ventoux, el cual es visto como uno de los primeros testimonios realistas de un viaje; es decir, vemos como cada uno, a su manera, se encarga de describir con mayor rigor y detalle aspectos del mundo que le concierne.

Esto, en el caso de los dos autores, parece resultar adicionalmente en creaciones de enorme valor y goce en sus lenguas propias, y en donde la conciencia de habitar una comunidad específica de Europa es evidente, como sucede el *Cancionero* de Petrarca o en *Los cuentos de Canterbury*, con su infinidad de registros lingüísticos, producto de geografía, clase, género y psicología específicos.

Sin embargo, y posiblemente como resultado de los múltiples viajes que realizan ambos por cuestiones de negocio y diplomáticas, esta especificidad interactúa con muchas otras nacionalidades, clases sociales, profesiones y oficios, y por ende

³ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, p. 291.

con múltiples lenguas, dialectos, acentos y modismos, lo cual nutre aún más una conciencia y un interés por la enorme diversidad que caracteriza al ser humano. Esta mayor observación del ser humano, tanto del autor por sí mismo como de otros seres humanos y también de personajes literarios e históricos, desemboca en ambos autores en una mayor conciencia de la complejidad que caracteriza al hombre y de lo intrincado del funcionamiento de nuestros pensamientos y sentimientos. Nuevamente, *Los cuentos de Canterbury* son un ejemplo asombroso de las múltiples maneras en las que el ser humano puede, por ejemplo, hacer uso del lenguaje para fines muy disímiles, o percibir un mismo hecho, como las relaciones entre hombre y mujer, de modos totalmente opuestos, mientras que el *Cancionero*, por su parte, registra, de forma detallada una gran gama de estados de ánimo diversos.

Toda esta observación también se dirige hacia las múltiples maneras en las que el ser humano aprende y se relaciona con su mundo, tanto a través de la experiencia directa como del estudio y la lectura. Ya Chaucer desde sus primeros poemas trabaja muchos de estos aspectos y, en el caso de Petrarca, sus continuas investigaciones en torno a la literatura latina, o su búsqueda permanente por encontrar una síntesis entre la cultura clásica y el dogma cristiano, son derivaciones de lo mismo.

Este punto anterior, que se liga con la capacidad del hombre para pensar y discutir de maneras más propias, se relaciona con el último aspecto que aquí nos ocupa, y que se relaciona con el tema de la poesía y el poeta. En el siglo XIII se desata nuevamente otra gran polémica acerca de la posición que ocupa la poesía, según se considere una creación divina o humana, en el mundo de esa época. Petrarca defiende la tesis de que la poesía, a diferencia de la teología que habla de Dios y de las cosas divinas, trata de los dioses y los hombres; y que en la medida en que los hombres y su mundo cobren importancia, la poesía dejará de ser cuestión de alegorías: en ella adquirirá un peso creciente la autonomía del individuo, su capacidad para crear y el poder de la mente individual para decidir en torno a su camino a seguir en busca de Dios. Lo anterior implica dejar de crear dentro de los esquemas dominados por la tradición eclesiástica más dogmática, para escribir textos que dejen entrever una visión positiva del potencial humano, un potencial nutrido por los clásicos, que dignifica al ser humano al visualizarlo en el centro de su propia existencia. Esta defensa que hace Petrarca de la poesía se liga, a su vez, con la visión que tiene de sí mismo como un apóstol de la resurrección de la poesía, una poesía anclada en una nueva mentalidad en donde el poeta ya cuenta con una personalidad propia, razón por la que es coronado en Roma como el poeta laureado en 1341.

Este gradual replanteamiento de la poesía y el poeta también está presente en Chaucer, si bien de modo muy diferente. En su caso lo que tenemos es la creciente presencia valorada del escritor/creador en sus poemas, resultado de una persona poética que se observa observando, leyendo y escribiendo de modo independiente, lúcido y permanente, lo cual da finalmente por resultado que, con él, los temas del autor, el texto y el lector ingresan por primera vez dentro del reino de la literatura inglesa. Esta evolución en Chaucer es tan sobresaliente que críticos como Olson han llegado a afirmar que, si bien Chaucer comenzó como un simple versificador, debido a una producción cada vez más notable y erudita, pasó, al igual que Dante, Petrarca,

Machaut y no muchos más, a ser considerado un poeta, y a raíz de esto, parte de un crecimiento de creación en lenguas vernáculas del siglo XIV que tuvo una dimensión internacional.⁴

Un contemporáneo de Chaucer, el diplomático y hombre de letras francés Eustache Deschamps, también se refiere a los logros poéticos del poeta inglés. Este reconocimiento resulta importante no sólo porque subraya el reconocimiento de la época a la obra de Chaucer, sino porque permite entrever, a partir de la conexión con Deschamps, su relación con la esfera continental europea, con París como centro cultural y diplomático, un centro que bien pudo fungir como transmisor de las ideas de Dante, Boccaccio y Petrarca, y donde, en tanto difusores de la cultura italiana destacan nombres como los de Oton de Grandson y Philippe de Mézières.⁵

Estoy consciente de que no todo son similitudes y coincidencias. Para empezar en Chaucer hay un ingrediente popular y burlón ausente en Petrarca. También se interesa por los distintos registros del inglés de su tiempo, y su relación con los clásicos fue menos pronunciada. Sin embargo, mucha de la crítica inglesa sobre Chaucer ha tendido siempre a verlo rodeado únicamente por unos pocos escritores ingleses contemporáneos de escaso alcance como Henry Slogan, Thomas Usk, y el algo más célebre John Gower. Para un mundo cuyas fronteras, como ya dijimos, eran aún culturales, leer a Chaucer sólo dentro de este panorama local, sin acercarlo a otros de sus contemporáneos como Petrarca, es hacerle finalmente un flaco favor, ya que múltiples facetas de su obra sólo cobran brillo y sentido si se los ve dentro de contextos más amplios y ambiciosos.

Bibliografía

- BOITANI, Piero y Jill MANN, eds., *Cambridge Companion to Chaucer Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- HANLY, Michael, “France”, en Peter Brown, ed., *A Companion to Chaucer*. Blackwell, Oxford, 2002, pp. 149-167.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona, Labor 1985.
- LE GOFF, Jacques, *En busca de la Edad Media*. Paidós, Barcelona, 2003.
- OLSON, Glending, “Geoffrey Chaucer”, en Peter Brown, ed., *A Companion to Chaucer*. Blackwell, Oxford, 2002, pp. 566-588.
- PETRARCA, Francisco, *El cancionero*. Ediciones 29, Madrid, 1992.

⁴ Cf. Glending Olson, “Geoffrey Chaucer”, en Peter Brown, ed., *A Companion to Chaucer*, pp. 566-588.

⁵ Cf. Michael Hanly, “France”, en *ibid.*, pp. 149-167.

“...an egg full of meat”

El [anti]petrarquismo en William Shakespeare

ALFREDO MICHEL

Universidad Nacional Autónoma de México

Que es forzoso el darte cuenta

Del estado de mi amor;

Porque hay una historia rara...

LOPE DE VEGA, *Castelvines y Monteses*, II.vii)

El hombre que gesticula, tan sospechoso a los eclesiásticos de la Edad Media, ¿no recuerda acaso al actor del teatro pagano y al poseído del demonio?

JACQUES LEGOFF

No es inútil, quizá, pensar que Petrarca era en época de Shakespeare lo que Shakespeare es ahora: el autor más conocido y reconocido, aun cuando, por desgracia y fortuna –según el color del ubicuo cristal– en la mayoría de las ocasiones ambos nombres –entonces y ahora, respectivamente– se invoquen más a ciegas que a lúcidas, como lugares comunes. Importantes diferencias habría que señalar, empero. El dulce italiano fue personaje de letras supremas y refinadas en su entorno desde su inepción hasta volverse culto de vuelos igualmente altos a lo largo y ancho de la Europa de la modernidad emergente. El inglés, en tanto, dos siglos y medio posterior, fue un fantástico y *popular* dramaturgo cuyo origen, educación y principal profesión no eran sobresalientes en aquellos tiempos y lares, pero se ha convertido en el representante, al menos putativo, de lo que de exquisito halla –o apenas sabe o puede hallar– el gusto “actual” en la literatura “de antes”, con la consiguiente injusticia para ambos. Es curioso, sí, “historia rara”: a Shakespeare, el popular de su tiempo, hoy se le tiene por exquisito, mientras que a Petrarca, el exquisito de la época de Shakespeare, apenas obtiene espacio en libros de texto y fuera de los eruditos no se le reconoce cual debiera –a veces ni siquiera como el padre de la peor (que es decir la mejor) lírica amorosa que ha saturado los oídos (y la radio) de la modernidad.

El nombre de Petrarca no le fue extraño a Shakespeare, pero sólo una vez hizo a uno de sus personajes pronunciarlo. La obra no requiere identificación: *Romeo and Juliet*, referencia poco menos que automática tratándose de mencionar un título shakespeareano, sea cual sea la situación o interrogante, tanto más si se trata de un asunto amoroso. Quien allí usa el nombre del laureado suele escapar las redes del lugar común o la adivinación. Una de las razones es que el diálogo donde el nombre “Petrarch” aparece por vez única en un texto de Shakespeare resulta por lo general víctima de las tijeras del adaptador escénico o cinematográfico, o bien pasa inadvertido a quienes leen esa obra conforme al aparato de ideas tías que la ha hecho, por

desgracia, “la más bella historia de amor de todos los tiempos”. Otra razón, igual de lamentable, es que el hablante de marras, Mercutio –quien demuestra conocer con autoridad al italiano, entre otras cultas referencias– rara vez recibe la atención que merece como feroz erudito crítico y maestro de retruécanos satíricos, y sí, en cambio, demasiada como supuesta víctima de un cruel destino.

En una calle de la ficticia Verona de Shakespeare, Mercutio y Benvolio avistan a la distancia a Romeo, quien se aproxima luego de su entrevista con Friar Laurence tras la escena del balcón con su recién prometida Juliet. Creyendo que su amigo ha pasado una noche más de desvelo amargo por el orgulloso desdén de la invisible Rosaline, Mercutio prologa el saludo burlón que dará al otrora melancólico con un par de ingeniosas obscenidades, para luego sugerir que es torpe imitador de los versos que Petrarca componía con soltura y al fin disparar una andanada de complejas alusiones satíricas a las más célebres bellezas y musas literarias de la era. En particular, según Mercutio, para Romeo, dada su obsesión por la inalcanzable Rosaline, en comparación Laura no pasaría de ser una lavaplatos, a pesar de haber tenido mejor amante que la dibujara con rimas:

BENVOLIO: Here comes Romeo, here comes Romeo!

MERCUTIO: Without his roe, like a dried herring. O flesh, flesh, how art thou fishified. Now is he for the numbers that Petrarch flowed in. Laura, to his lady, was a kitchen wench –marry, she had a better love to berhyme her– Dido a dowdy, Cleopatra a gypsy, Helen and Hero hildings and harlots, Thisbe a grey eye or so, but not to the purpose. Signor Romeo, *bonjour!* (2.4.32-38)¹

Las alusiones al italiano, su influencia poética y su musa no son gratuitas ni meramente ingeniosas o simpáticas. Forman parte de una larga y coherente serie de intervenciones, en efecto, *mercuriales*, que constituyen uno de los más atractivos testimonios de la relación, por demás complicada, entre el dramaturgo inglés y el poeta italiano. Resulta imposible intentar un examen de tal relación en espacio reducido, pero se puede esbozar algunas líneas no convencionales en esa dirección, sin afares exhaustivos.

La mención de marras no es el único motivo por el que la tragedia de los amantes veroneses se identifica de cajón como el sitio en que más elocuente y evidentemente se cruzan los caminos del icono inglés y el italiano. Sin embargo, sería injusto hacer de ella la única ocasión, o incluso la más interesante: *Love's Labour's Lost*, por mencionar otro caso, careciendo de la popularidad de aquella, posee rasgos semejantes y quizá mayores puntos de contacto y distanciamiento respecto de Petrarca y el petrarquismo.

Con todo, hay en *Romeo and Juliet* significativos nexos estilísticos con los sonetos shakespearianos, que a su vez abrevan particularmente en los de Philip Sidney, y fue escrita no sólo durante la época más productiva de esa forma poética en Inglaterra

¹ Aquí y en adelante cito la obra por números de acto, escena y versos, editada por David Bevington, en Dymrna Callaghan, *William Shakespeare's "Romeo and Juliet": Texts and Contexts*.

—al igual que *Love's Labour's Lost* y *A Midsummer Night's Dream*— sino en pleno auge de la veneración reformista de la Reina Virgen, imagen propiciatoria del culto ideológico inglés a la diosa encarnada, ama y señora del sufrido caballero y cortesano de una nación poderosamente emergente.² En su punto de partida, el modelo para la poesía de la obra es petrarquista en el sentido más convencional: el melancólico desesperanzado, la indiferente dama, las consabidas figuraciones antitéticas y catalogales del amor y de un objeto femenino que es enteramente producto discursivo; en fin, el listado entero del código bien o mal llamado “petrarquista” conforma e impulsa el drama de *Romeo and Juliet*. De hecho, en más de una ocasión se ha sugerido que la obra funciona como un especie de hipersoneto o una serie de sonetos.³

La asociación de *Romeo and Juliet* con el el petrarquismo es innegable; hacia dónde se encauza o desencauza es, por ello, la pregunta de real interés. Las respuestas académicas varían sobremanera en nuestro tiempo, pero casi todas admiten un giro disidente respecto al original impulso petrarquista de la obra. Maurice Charney, por citar un ejemplo, concluye que “the death of the lovers —the *Liebested*— is a fulfillment and a consummation of their passion. Their deaths celebrate the strength and intensity of their devotion to each other”.⁴ Gayle Whittier, en tanto, opina:

The lovers [are] interpreted in terms of public fiction, namely, the claims that their deaths were “not in vain” [...]. The play concludes, then, on the social or dynastic use of language in a marriage contract decreed between the households, though there is no dowry but only a jointure, or widow's portion, to distribute.⁵

Sea cual sea el sesgo específico a la interpretación o metodología en turno, se aprecian concordancias en las conclusiones, digamos, alternativas, si no contestatorias, de la mayoría de los comentaristas actuales, las cuales, a su vez, cuando menos logran esquivar, con mayor o menor calidad o capacidad de persuasión, una sobre-determinación común a los productos del dramaturgo inglés y al influjo del poeta italiano: la del amor aburguesado, reglamentado y dócil.

No obstante, la actual y preponderante inclinación *académica* hacia versiones y reversiones críticas no tradicionales no ha logrado trasponer los límites de la domesticación de *Romeo and Juliet* hacia una reconfiguración de las lecturas de este errático drama shakespeareano en ámbitos más amplios y de mayor divulgación, entre los cuales destaca, desde luego, el teatral. La postura predominante sigue siendo la que ciertas imágenes pueden ilustrar. La primera de ellas (figura 1) es la portadilla de una bella edición en miniatura perteneciente a la colección *The Temple Shakespeare*, originalmente impresa en 1896, preparada y prologada por Israel Gollancz y, como se advierte, decorada en el más exquisito estilo *nouveau*. Su popularidad queda fuera de duda si consideramos que pasó al menos por 19 reimpressiones durante

² Véase D. Callaghan, “Loving and Marrying”, en *ibid.*, pp. 245-248.

³ Cf. e. g., Alan Hager, *Understanding “Romeo and Juliet”*.

⁴ Maurice Charney, *Shakespeare on Love and Lust*. p. 80.

⁵ Gayle Whittier, “The Sonnet's Body and the Body Sonnetized”, *Shakespeare Quarterly*, p. 41.

los 13 años siguientes. La suntuosidad y delicadeza de la imagen, su marco y demás partícipes e implicaciones revelan de inmediato cuán determinada se hallaba (y probablemente se hallará) la lectura de *Romeo and Juliet* a través de este volumen en particular, cuyos criterios textuales-editoriales-interpretativos no difieren en medida alguna de lo que la portadilla anuncia. Sin embargo, el detalle más interesante de esta edición –que como cualquier otra siempre constituye una interpretación (en el sentido de “ejecución”, de *performance*) del texto shakespeariano– es que a la portadilla le precede y se le sobrepone una página translúcida que contiene el soneto 116 del conjunto de 154 sonetos de Shakespeare publicado en 1609 –probablemente el favorito del público general– misma que posibilita leerlo como “filtro” de la caracterización gráfica y el título de la tragedia, tal cual se inscriben en la falsa portada.⁶

Como puede apreciarse, el diseño de este volumen de tardío cuño victoriano no sólo importa la sobredeterminación de la lectura de *Romeo and Juliet* en dirección de lo que la delicada portadilla sugiera, sino asimismo, tal vez más significativamente, una correlación mutuamente restrictiva entre el texto dramático y el lírico: el soneto 116, tan famoso como petrificado por una normativa históricamente ligada al



FIG. 1

⁶ La ilustración a contrapágina es un grabado victoriano del puente de Clopton, en Stratford-on-Avon, adicional referencia y sugestiva, construcción decimonónica del, digamos, “origen espiritual” del drama por leer; todo encaja de maravilla para una dócil lectura normativa.

matrimonio burgués en su versión anglicana, funge como filtro transparente para la lectura de *Romeo and Juliet*, al tiempo que la obra, filtrada en esa supuesta transparencia, acota al soneto 116, desligado de su puesto en la colección shakespeariana y uncido a un denominador común de heteronormatividad. El 116, cuyos nexos petrarquistas son innegables —especialmente alude a la “nave llena de olvido” en riesgo de zozobra (cf. *Canzoniere* CXXXVII)— es como sigue:

Let me not to the marriage of true minds
 Admit impediments. Love is not love
 Which alters when it alteration finds,
 Or bends with the remover to remove.
 O no, it is an ever-fixéd mark
 That looks on tempests and is never shaken;
 It is the star to every wandering bark,
 Whose worth's unknown, although his height be taken.
 Love's not time's fool, though rosy lips and cheeks
 Within his bending sickle's compass come;
 Love alters not with his brief hours and weeks,
 But bears it out, even to the edge of Doom.
 If this be error, and upon me proved,
 I never writ, nor no man ever loved.⁷

Presentado como todo autoridad y vehemencia máxima, aunque, reitero, *fuera de su contexto original*, el 116 parece justificar su lectura simple y directa como testimonio de una firme convicción, caracterizada por Gordon Braden como “[An assertion of] the durability of a desire independent of all circumstance”, la cual, en opinión del mismo crítico, es “one of the points at which petrarchan love becomes proudly stoic (cf. *Canzoniere* CXLV)”.⁸ Se antoja preguntar, pues, amén de las evidentes ligas que la lírica de Shakespeare tiene con el petrarquismo, ¿cuán cercana, en efecto, se halla del propio Petrarca?

En comparación con la vastedad y variedad que caracterizan a la historia y población de la crítica shakespearista, las reflexiones que ligan directamente al popular inglés con el siete veces centenario laureado no han sido abundantes: ciertamente mucho menos que los comentarios relativos al uso o abuso del —u oposición al— “petrarquismo” por parte de Shakespeare, mismos que, por lo general, son de corte reductivo o totalizante y se concentran en los sonetos. Para el extremo mayoritario de esas opiniones, Shakespeare desgaja el árbol de la retórica epideíctica hasta poner en evidencia la oquedad histórica de sus convenciones. Si bien algo así es irrefutable en famosas ocasiones (citemos el 130: “My mistress' eyes are nothing like the sun...”), se impone objetar la implícita carencia de dinamismo crítico y contextual que con frecuencia acompaña a dichas afirmaciones.

⁷ El texto de este soneto y el del 117 proceden de *Shakespeare's Sonnets*, editados por Katherine Duncan-Jones, The Arden Shakespeare, 3rd. series.

⁸ Gordon Braden, “Shakespeare's Petrarchism”, en James Schiffer, ed., *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*. p. 174.

En fecha relativamente reciente, el citado Braden ha examinado la cuestión mediante lecturas atentas de ambos poetas más allá de la fatiga con la que Shakespeare recibe la ya para su momento gastada tradición. Dado el origen, educación y desarrollo artístico y social del dramaturgo inglés, no sorprende que hallar en Shakespeare huellas literales de Petrarca resulte difícil: se puede aventurar la detección de ciertas alusiones y semejanzas, pero no mucho más (*e. g.*, entre el soneto primero del *Canzoniere* y el 110 del inglés). Los argumentos de Braden, sin embargo, transitan creativamente por otras vías:

The common ground [between Petrarch and Shakespeare] is the sense of loss and sorrow from which both seek relief [...]. In Shakespeare there is no instance of the call to present pleasure as a response to the pressure of time [...]. Among the other sequences from which this topic is missing is Petrarch's *Canzoniere*. Shakespeare's anomaly is also a return to origins [...] Shakespeare's sequence is in certain ways one of the most Petrarchan sequences of the age [...] some of its most distinguishing marks are not mockeries or refutations of Petrarchism, but fulfillments of some of that movement's original potentialities.⁹

Como testimonio de sus conclusiones, y con fuerza suficiente, Braden invita a visitar en conjunto el CXVI del italiano y el 113 del inglés, o bien el CCLXIV con el 147, entre otras interesantes parejas.

El mérito de esta evaluación estriba en su implícita crítica al reduccionismo que comúnmente afecta a la exploración de la obra lírica shakespeareana, mismo del cual, curiosa pero predeciblemente el propio Braden no queda a salvo. Su examen del soneto 116 en esta luz, por ejemplo, permanece muy del lado de la interpretación prefigurada que nos imponen la página transparente y la portadilla de la edición de *Romeo and Juliet*, al concluir no equivocada pero sí parcialmente que “Shakespeare inflects his wedding poem with the prospect of petrarchan solitude taken to a new level of intimacy”.¹⁰ Tal conclusión es posible sólo en omisión o inadvertencia del conjunto de opciones interpretativas que ofrece la correlación del 116 con sonetos mucho menos célebres, anteriores o posteriores a él, dentro del enigmático conjunto, al cual es casi imposible convalidar como “secuencia” o “serie”. Si, para subsanar esa omisión, echamos un vistazo al 117, notaremos cuánto una evaluación aislada del 116 corre el riesgo de subordinar el objeto de la misma a las expectativas del evaluador, aun cuando en principio y teoría esas expectativas no sean en sí constrictivas:

Accuse me thus: that I have scanted all
Wherein I should your great desserts repay;
Forgot upon your dearest love to call,
Whereto all bonds do tie me day by day;
That I have frequent been with unknown minds
And given to time your own dear-purchased right;

⁹ G. Braden, *op. cit.*, pp. 171-172.

¹⁰ *Ibid.*, p. 174.

That I have hoisted sail to all the winds
 Which should transport me farthest from your sight.
 Book both my wilfulness and errors down,
 And on just proof surmise accumulate,
 Bring me within the level of your frown,
 But shoot not at me in your wakened hate:
 Since my appeal says, I did strive to prove
 The constancy and virtue of your love.

Este texto no sólo recoge todos los elementos utilizados en el que le precede –notablemente la figura del navío y las referencias legales– sino que responde crítica y lúdicamente a cada uno de ellos... al final, casi con cinismo. La riqueza, ambigüedad, amplitud de enfoque y, mejor aún, espacio para la interacción lúdica permiten no la mayor o menor exactitud interpretativa dentro de una posible comparación, sino la propia y simple correlación de estos productos artísticos de manera dinámica; asimismo, son factores que decisivamente señalan la distancia que distingue a un poeta del otro aun dentro del territorio común que detecta Braden: los signos de una estética autoreflexiva en constante variación en comparación con una relativa pero cierta estabilidad autonormativa.

El [anti]petrarquismo en William Shakespeare está, pues, fundamentalmente implícito en el dinamismo de su estética: no sólo resulta vano postularlo de manera tajante, sino que es inútil en tanto no se le explore tanto en relación con la producción principal del inglés, que es dramática, como con la calidad altamente dinámica, relacional, de su lírica, imposible de circunscribir mediante criterios idénticos a los de dos siglos atrás. La predeterminación que promueve la portadilla de la edición de Gollancz sugiere la ansiedad de sostener un sistema crítico prescriptivo, cuyos correlatos gráficos podrían ser la ortogonía y monumentalidad geométrica de composiciones como el *Tríptico Galitzin* del Perugino (figura 2), en contraste con la profusión serio-lúdica de *El triunfo de Venecia* (figura 3) del Veronese.

En la primera, la distribución ortogonal, la perspectiva unifocal, la limpidez cromática, las relaciones precisas entre geometría, arquitectura y simbología –todo contribuye a propiciar la contemplación frontal, correlativa de la introspección contemplativa petrarquista. El cuadro del Veronese, por lo contrario, es un artefacto que empieza por abreviar en fuente análoga pero termina colmándose de materia dinamizada, es decir, dramatizada y autoirónica. Su denuncia implícita del ilusionismo óptico es formidable. El óvalo promueve una ilusión de observación que nos promete lograr abarcar los tres niveles en que se distribuyen las acciones y personajes en una simultaneidad a la vez imposible dadas las dimensiones y ubicación de la pintura (se trata de un techo monumental de más de 40 metros cuadrados), de modo contrario a la necesaria distribución gradual de la contemplación que exigen los principios rectilíneos del Perugino. Más aún, el marco oval del Veronese hace que la parte inferior de su pintura “pese” contra la liviandad de la cúspide. Ese intercambio dinámico del peso oscuro y la liviandad clara y triunfal resulta aún más sorprendente al darse en un plano realmente horizontal *pero* cenital. En los hechos, con el Veronese tenemos



FIG. 2



FIG. 3

una especie de *huevo visto a trasluz* cuyos contenidos “pesados” se han acumulado en el fondo, que a su vez parece denso y empujado al frente, una representación que en todo momento remite al cuerpo, a la materialidad y la experiencia: en verdad, “an egg full of meat”, frase de Mercurio (3.1.18).

Con todo, los principios del diseño original, derivados del orden que posibilita el Perugino, resultan inconfundibles, pero a la vez, ironizados. El eje central vertical, por ejemplo, no podría estar más marcado; hasta la punta de la alabarda nos lo ubica. ¡Pero esa punta está inclinada hacia la derecha! Y sí: *toda la pintura lo está*, casi imperceptiblemente. *Y ello es parte del juego*. Para ver el eje como eje, tendríamos que equilibrar el cuadro; de hecho, tendríamos que *tomarlo como tomaríamos un huevo en nuestros dedos, en nuestras manos, librarnos de la contemplación* y activamente inclinarlo en dirección contraria. Sólo que este “huevo” está muy lejos de nosotros, en el “zenith” de una cámara alta, y mide 9 por casi 6 metros. Se trata de una abierta provocación al drama, al juego de la máxima seriedad. El efecto es un portento de ironía y de humor insertos en la magnilocuencia: aquí, como en *Romeo and Juliet*, la correspondencia aparentemente estable sólo se podrá sostener a base de *interactuar* con el artefacto mediante nuestra agencia constructiva, mediante un operación drámatica.

Tres factores parecen incidir primordialmente en la reacción de Shakespeare hacia el petrarquismo: a) el tiempo como agente dinámico y no subsidiario del devenir; b) la ansiedad del sujeto ante la mutabilidad y los índices de su necesaria muerte, y c) la ironía que, también necesariamente, deriva de la interacción entre esos factores y se manifiesta sobre todo a través de la emergencia de los cuerpos —los cuales evidentemente abundan en *El triunfo de Venecia*: las espaldas, los traseros de caballos y ángeles como máscaras grotescas. En la estética de crisis donde se inscribe Shakespeare siempre hay algo que desencauja el rumbo del deseo construido; el rechazo del petrarquismo por Shakespeare, obvio en la repulsa expresa de las viejas figuras, hace complicidad con el mismo y sucede a modo de renovación igualmente evidente en el drama, no sólo en la lírica.

Notémoslo en *otro* soneto. No uno perteneciente a los 154 de 1609 sino a la obra que nos compete, *Romeo and Juliet*, y por ende, al modo igualmente dinámico del drama, el de los cuerpos y la materia en acción. Se trata del soneto compartido por Juliet y Romeo en su primer diálogo. No es éste el único soneto entero que Shakespeare utiliza en alguna obra. En *Romeo and Juliet* hay otros dos: el prólogo general y el prólogo al segundo acto. No hay, empero, otro compartido; partido, tal como los cuerpos se hallan partidos en tantos sonetos del periodo. Se trata, también, de una versión ingeniosa de la división octava-sesteto: un soneto *desmembrado pero entero*. Como si Shakespeare deseara seguir, a la vez que subvertir, la convención, Romeo dice ocho versos y Juliet seis; la división italiana pero en clave dramática y crítica:

ROMEO: If I profane with my unwortheist hand
 This holy shrine, the gentle sin is this:
 My lips, two blushing pilgrims, ready stand
 To smooth the rough touch with a tender kiss.

JULIET: Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
 Which mannerly devotion shows in this;
 For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
 And palm to palm is holy palmers' kiss.
 ROMEO: Have not saints lips, and holy palmers too?
 JULIET: Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.
 ROMEO: Then, dear saint, let lips do what hands do:
 They pray: grant thou, lest faith turn to despair.
 JULIET: Saints do not move, though grant for prayer's sake.
 ROMEO: Then move not, while my prayer's effect I take. (1.5.90-103)

Más que una variante o demostración disidente, hay aquí un desencauzamiento del soneto convencional; en su interior hay fuerzas que lo agitan: las fuerzas de la encarnación del texto lírico. Y no carecen de sentido del humor. Contrariamente a la interpretación tradicional, domesticada y domesticadora, de este intercambio, el soneto de encuentro entre Romeo y Juliet es un portento de crítica donde la dama triunfa sobre el caballero en tanto la lírica de éste resulta débil e incapaz de abarcar la energía del deseo, su materia y su fuente: una niña/mujer que nunca llega a la edad de 14, cuya vida se trunca antes de alcanzar la plenitud del modelo mayor de la lírica amorosa menor, y quien es maestra y correctora del joven con afanes de poeta cuyo conocimiento del tema es, a lo sumo, libresco. Con su sesteto, Juliet da a la farragosa octava de Romeo una lección de poética nueva y lo conduce a su concreción corporal, a su encarnación literal antes que a su asimismo cierta realización espiritual.

El soneto, territorio privilegiado de la lírica que es más idea general que testimonio personal, se tuerce hacia una experiencia individuada y dramatizada, encarnada en el beso entre dos “dear enemies”, literalizaciones de una aparentemente gastada figura central al petrarquismo, la del amor como campo de batalla. El desafío a la convención implica una importante ironía que Whittier nos define de mejor modo:

Romeo's [...] saint/shrine metaphor comes nearer earth and is one of the variant *blasons* of the play. Scripturally the body is a temple, but in order for hers to be a shrine, Juliet must first die (this is the prerequisite to canonization). A shrine typically contains a saint's relics, *fragments* of the hallowed body, a *blason* contains poetic fragments of the living form it elevates. By a kind of dramatic metonymy, the “shrine” makes Juliet both “the container and the contained”. As symbol and symbolized in one, Juliet imitates Logos, but a human logos, the word of death.¹¹

El dramaturgo Shakespeare, en este artefacto de su producción temprana, muestra dominio de una de sus mayores virtudes: aunque su texto, errático y recargado, esté complicado por miles de temas, recursos y alusiones, la base dramática es sencilla y eficaz: dos cuerpos que se atraen para una acción simple y a la vez fundamental, el beso, hecho vivo que sirve para conducir la acción, siempre experiencia. Los besos de Juliet y Romeo a lo largo de la obra dramática, los actos simples de sus cuerpos, son a la vez puntuación y símbolo de una lírica que ve hacia su fuente al

¹¹ G. Whittier, *op. cit.*, p. 35.

tiempo que la deja atrás. El encuentro de los jóvenes amantes está lleno de un humor fresco, enemigo de la solemnidad si bien procedente de la rigidez libresca, misma que hallará flexibilidad a través del volumen dramático de su relación.

Entre ambos, no obstante, se coloca la magra figura de quien es tan crítico como Juliet, pero a la vez su rival en amores y método: Mercutio, quien así da forma escénica a los rasgos peculiarmente antipetrarquistas del conjunto de sonetos de Shakespeare, único en Inglaterra donde el amor trasciende lo trascendental y ancla en la terrenal y cruda forma del triángulo. Si Romeo y Juliet devienen par de amantes tras la lección poética que la joven da a su antiguo pretendiente, pedante pseudopetrarquista ahora convertido a la “religión” activa del beso, el tercero en discordia es Mercutio, un irredento antipetrarquista, procaz y elocuente crítico de cuanto se atravesase en su lenguaje, amigo fatal de gusanos y monstruos.

Cuando diagnostica el mal de Romeo, Mercutio lo hace expresamente como una enfermedad poética: “Now is he for the numbers that Petrarch flow’d in”, pues para él Petrarca tanto maneja sus “medidas” (*numbers*) con gran habilidad (*flow[s]*), como sufre, literalmente, de verborrea, significado subyacente de *flow[ing]* en este juego de palabras. A su vez, la propia enfermedad de Mercutio combina una facundia feroz con una suerte de priapismo subversivo, desafiante, si no violador, tanto del libro de Petrarca, como del de Castiglione, el de Romeo, el de Juliet y, ultimadamente, el de Shakespeare. Mercutio es el crítico visible y, sobre todo, *audible*, del petrarquismo en Shakespeare. Para él, Romeo es una imagen *muy* distinta de la nave al garette petrarquista: es un vehículo terrenal, grosero. Así describe a su amigo enamorado del amor, y a su objeto amoroso a la vez: “If thou art dun, we’ll draw thee from the mire of—save your reverence—love, wherein thou stickest up to the ears” (1.4.41-43). Ni la imagen del carro “metido” hasta las orejas en el fango y estiércol del amor (*irreverence*, denominación popular isabelina hoy obsoleta¹²) son inusuales en Mercutio. Para él, lo sublime es lo execrable: “...this drivelling love is like a great natural that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole” (2.4.73-74).

Lejos de la palabra refinada que procede de la imagen amorosa impresa en el corazón, para Mercutio el amor es un acto bucal de secreción incontinente—salivación—, una imagen grotesca—la lengua colgante, pendular—y también, cual es de esperarse, violenta alusión a la penetración (*hide [the] bauble in a hole*), que al mismo tiempo refrenda su carácter de referencia a Hermes: el fálico protector de umbrales y conductor de almas al Hades.¹³ El poder de Mercutio radica en la parodia de cualquier elemento o instante inscrito en la poética normativa. Estamos frente al recurso convencional llevado a su crisis: “As the Shakespearean oxymoron forces poetry into the world of ‘uncomfortable time,’ so Shakespeare spatializes and embodies the metaphors and situations of the Petrarchan inheritance”.¹⁴

¹² Este término era utilizado eufemísticamente como opción a *dung* en la época. Su otro uso como tal en Shakespeare se halla, apropiadamente, en *The Comedy of Errors*, acto 3, escena 2, v. 93.

¹³ El “bauble” al que nos remite Mercutio es “the fool’s club”, identificado con ese sentido en *All’s Well That Ends Well*: “I would give his wife my bauble, to do her service” (4.5.32-33). Este instrumento “was a stick fantastically carved at one end, or with an inflated bladder attached”, según Brian Gibbons, “Introduction” a *Romeo and Juliet*, The Arden Shakespeare, 2nd series, p. 147, nota 93.

¹⁴ G. Whittier, *op. cit.*, p. 32.

Como muestra considérese su (sub)versión del fatigado recurso del *blason*, loa que fragmenta cuerpos:

MERCUTIO: Romeo! Humours! Madman! Passion! Lover!
 He heareth not, he stireth not, he moveth not:
 The ape is dead and I must conjure him.
 I conjure thee by Rosaline's bright eyes,
 By her high forehead and her scarlet lip,
 By her fine foot, straight leg and quivering thigh,
 And the demesnes that there adjacent lie,
 That in thy likeness thou appear to us.

Mas si Mercutio es *uno* de los agentes del movimiento de encarnación de la retórica (y tal movimiento es crítico, no meramente expositivo o decorativo), el *otro* agente igualmente poderoso es Juliet. El entrelazamiento de Juliet y Mercutio es notable en sus respectivas estrategias de atracción para con Romeo, que van de lo cómico flagrante –grotesco y brutal– a lo sublime que no es “hermoso” por sublime sino por inquietante y físico:

JULIET: Come gentle night, come loving, black-browed night,
 Give me my Romeo, and when he shall die
 Take him and cut him out in little stars... (3.2.20-22)

En la confluencia/divergencia de las invocaciones de Juliet y Mercutio por un mismo *Amor* los elementos están opuestos, pero a un tiempo irónicamente entrelazados: para Mercutio la realización de la carnalidad de Romeo (*su propia* fantasía de realización carnal) conjura elementos que hacen precisa la invocación igualmente desmembrante contenida en la *serena* con que Juliet convoca a la noche y a su marido para la consumación matrimonial.

Más aún, así como es hipermaterialidad, Mercutio es hiperracionalidad: el caballero Mercutio, siendo falo expreso y boca, estómago e intestinos reales, es por igual conciencia lingüística, verbal, literaria y cultivada, cuanto violenta erupción física. No es en realidad sólo un bufón ni sólo charlatán, sino figura reflexiva múltiple y crítica, cultivada de modos nobles y cómicos, y es *el* cómico a un tiempo. La prosa de Mercutio, brutal y corruptora, es canal intenso de una literatura vuelta literalidad –y de su propia crítica:

Inherent in the petrarchan form and extrapolated and dramatized in the play is the sense that love is not all sweetness and light [...]. The dark melancholy that is intrinsic to Romeo's character does not simply evaporate in the sun of Juliet's love but is played out as suicide in a charnel house.¹⁵

En la catacumba Mercutio opera como “worm's meat”, como tercer término *entre* Juliet y Romeo. En Shakespeare, como lo relatan los sonetos, ese triángulo es

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

una modificación del esquema del Caballero, la Dama y el Señor sutilmente inscrito en el libro IV de Castiglione, y apunta hacia la colisión de la heteronormatividad con el homoerotismo en dirección del sufrimiento vano. Mercurio es, sí, término en un triángulo, pero un triángulo que, como el de los sonetos, oscila en una conflictiva tensión-fusión de la literatura que conscientemente lo informa y de su hiperconciencia de ella, que deviene muerte.

La diosa ausente del amor artificial de Romeo será destazada para el exorcismo, tal como Juliet destaza a Romeo para no hallar su nombre: “It is nor hand, nor foot, / Nor arm nor face, nor any other part / Belonging to a man” (2.2.40-42). El soneto de encuentro entre los amantes juega con una convención que de implicar una muerte y despedazamiento procede a la consagración del instante para luego volcarse a la realidad de jóvenes cuerpos víctimas de espadas y daga. El *blason*, como figura ubicua del “precious book of love” que evoca la propia madre de Juliet (1.3.88), se hace cuerpo y tiene otro eco en Mercurio, el de la favorita práctica medieval de destazar y desacralizar el cuerpo divino:

Los juramentos, con sus *despedazamientos* profanatorios del *cuerpo sagrado*, nos remiten [...] al tema grotesco y corporal de las imprecaciones y las groserías (enfermedades, deformidades y órganos de lo “inferior” corporal). Esta alegre materia es a la vez *la tumba, el sueño materno, el pasado que huye y el presente que llega; es la encarnación del devenir*.¹⁶

Mercurio, el crítico del petrarquismo y rey de las obscenidades constituye una fuerza de subversión al interior de un arte que aprende a autoridiculizarse. El fenómeno Mercurio, luego, se acerca a lo que Bajtin propone:

[La] verdadera naturaleza [del grotesco] es la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una *fase indispensable*, inseparable de la *afirmación*, del nacimiento de algo nuevo y mejor. En este sentido, el sustrato material y corporal de la imagen grotesca (alimento, vino, virilidad y órganos corporales) adquiere un carácter profundamente positivo. El principio material y corporal triunfa así a través de la exuberancia. [...] De ahí el marcado hiperbolismo de las imágenes materiales y corporales [...].¹⁷

Como personaje cómico Mercurio celebra la vida... pero también convoca a la muerte en un movimiento característico de esta obra y del resto del canon shakespeariano. Además de observar que Mercurio es vida truncada por algo como “el triunfo de Verona”, podemos ver a través de él a “the lean abhorred monster” (5.3.104), la muerte misma, que trasciende su partida terrenal en el triángulo del deseo. Esto puede ilustrarse mediante la alegoría de la figura 4, un grabado de Hans

¹⁶ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, p. 175.

¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

Sebald Beham (1529) sobre el tema del hombre/deseo, la doncella y la muerte. Ese monstruo enjuto, cadavérico, es toda potencia... ¿para la violación de la vida? Este arte ya no contempla sino que se lía con el morir, es una distancia histórica y humana que se extiende entre Petrarca y Shakespeare –por citar las piedras miliars favoritas de quien acaso lea esto– y que exige el surgimiento del cuerpo y lo obtiene de Shakespeare aquí y en tantos otros lugares. Ese arte también es el del *Triunfo de Venecia* del Veronese. Si no, ¿desde dónde quiere incorporarse el cuerpo desnudo que miramos al fondo de su óvalo? ¿De dónde se alza el Mercutio que maldice a la muerte y se maldice con ella?



FIG. 4

Bibliografía

- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Barral, 1979.
- BRADEN, Gordon, “Shakespeare’s Petrarchism”, en James SCHIFFER, ed., *Shakespeare’s Sonnets: Critical Essays*. New York /London, Routledge, 1999.
- CALLAGHAN, Dympna, ed., *William Shakespeare’s “Romeo and Juliet”: Texts and Contexts*. Bedford/St. Boston /New York, Martin’s, 2003.
- CHARNEY, Maurice, *Shakespeare on Love and Lust*. New York, Columbia University Press, 2000.
- DUNCAN-JONES, Katherine (ed.), *Shakespeare’s Sonnets*. Londres, Thomson, 1997, The Arden Shakespeare 3rd. series.
- GIBBONS, Brian, ed., *Romeo and Juliet*, Londres, Thomson, 1980, The Arden Shakespeare 2nd. series.
- HAGER, Alan, *Understanding “Romeo and Juliet”*. Westport, Greenwood, 1999.
- SCHIFFER, James, ed., *Shakespeare’s Sonnets: Critical Essays*. New York /London, Routledge, 1999.
- SCHOENFELDT, Michael C., *Bodies and Selves in Early Modern England*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- WHITTIER, Gayle, “The Sonnet’s Body and the Body Sonnetized”, *Shakespeare Quarterly* 40,1.

John Donne: un poeta barroco ante la tradición petrarquista

JORGE ALCÁZAR
Universidad Nacional Autónoma de México

A través de años que suman siglos de interpretación, John Donne (1572-1631) ha resultado una figura paradójica y ambivalente. Por un lado, tenemos al poeta joven de versos eróticos y desenfadados en oposición al clérigo mayor autor de sermones de contenido tradicional. Este joven tenía aspiraciones cortesanas que a veces lo llevaban a buscar, con actitudes que rayaban en lo servil, el mecenazgo y el sostén de los poderosos. Asimismo, su mente mostraba una propensión por el conocimiento en una época de crisis, tanto intelectual como religiosa, en que un sinnúmero de ideas y conceptos habían quedado en entredicho. No menos problemático es el hecho de que descendiera de una familia católica—cuyas raíces por el lado materno se remontaban a Tomás Moro— en un país donde había prevalecido una reforma religiosa que había alejado a su tierra natal de Roma y en el que declararse católico significaba pasar por todo tipo de penurias y sufrimientos.

John Carey ha postulado, no sin reparos y cuestionamientos, que a Donne hay que considerarlo como un apostata que traicionó las creencias heredadas de su familia para poder sobrevivir y cultivar las ambiciones de roce cortesano que lo movían.¹ Habiendo quedado huérfano de padre a los cuatro años, sabía lo que significaba la ejecución de un creyente católico (horca y descuartizamiento), como le sucedió a Thomas Heywood (hermano de su abuelo materno) o como estuvo a punto de ocurrirle a su propio tío, Jasper Heywood, quien, habiéndose ordenado en Roma, regresó a Inglaterra en una misión jesuita secreta. Al quedar recluso en la Torre de Londres, Donne—siendo todavía un niño— tuvo oportunidad de verlo, al acompañar a su madre y al reemplazo del tío, William Weston, en una visita realizada en 1583, como sostiene Carey.² El tío Jasper—traductor de Séneca— estaba condenado a muerte, pero las autoridades, en un afán de mejorar su imagen represiva, le permitieron salir del país.

En octubre del año siguiente Donne se matriculó en Oxford y más tarde en Cambridge, instituciones en las que le estaba vedado obtener un título universitario. Junto con su hermano Henry, ingresó en 1592 a uno de los Inns of Court, corporaciones que ofrecían más bien un barniz cortesano—con un ambiente propicio para cultivar la poesía y el teatro— que la formación de futuros abogados, siendo uno de estos lugares, Lincoln's Inns Fields, una especie de reducto católico. Un año más tarde, su hermano se vio involucrado en un incidente que más tarde lo condujo a la muerte.

¹ John Carey, *John Donne: Life, Mind and Art*, pp. 15-36.

² *Ibid.*, p. 20.

En sus habitaciones aprehendieron a un tal William Harrington, quien acusado de ser sacerdote jesuita negó los cargos. Henry, temeroso de ser torturado, lo delató y esto significó que muriera como otros tantos mártires católicos. Henry, a su vez, fue a prisión por encubrimiento, muriendo en Newgate al sucumbir a los embates de la plaga.³ Ante el dilema de ser fiel a sus creencias o tratar de medrar en ese entorno, John Donne fue gradualmente acumulando méritos, a través de escritos como *Pseudo-Martyr* (de 1610, sobre los pros y los contra de tomar el juramento de alianza en la fe anglicana) e *Ignatius his Conclave* (1611), una sátira menipea sobre san Ignacio de Loyola, quien una vez condenado al fuego eterno, organiza un levantamiento contra al mismo Satanás, intentando de manera infructuosa usurparle el dominio del infierno, para a final de cuentas exiliarse en la luna.⁴ Con obras como éstas, Donne fue buscando poco a poco congraciarse y ganar —como sugiere Carey— el favor de los aristócratas de la corte.

La imagen que tenemos de Donne también ha dependido de los vaivenes de la interpretación.⁵ Se le ha visto como un medievalista⁶ o como un poeta imbuido de las nuevas concepciones del cosmos.⁷ T. S. Eliot lo captó como uno de sus precursores en el orden ideal del mapa literario europeo. Un caso extremo sería el de Harold Bloom quien ni siquiera lo menciona en su polémico examen del canon occidental.⁸ La crítica ha oscilado entre ubicarlo como heredero del vate toscano o de plano como un poeta antipetrarquista. Silvia Ruffo-Fiore ha matizado la disyuntiva de considerarlo como parte del movimiento barroco-manierista o como descendiente de la tradición petrarquista de esta manera. Para ella Donne no imita ni rechaza las imágenes, lenguaje y situaciones petrarquistas, sino más bien borda alrededor de ellas, al sondear cómo ese código artístico se vincula con su experiencia personal; por lo que habría que considerar a Donne como un innovador, tal como lo fue Petrarca en su momento.⁹ Mas volvamos a los tiempos del poeta.

En 1633, a dos años de la muerte de John Donne, salió un libro con el escueto título de *Poems*. Dos años después apareció un volumen más amplio con el mismo título y con subdivisiones por género, y para finales del siglo se habrían publicado cinco ediciones más, con la agregación de otros poemas. La primera de las subdivisiones se llama *Songs and Sonnets*. Aquí está reunida buena parte de la poesía amorosa de Donne, pero el rubro que la encabeza podría ser un tanto engañoso. Por ejemplo, el texto intitulado “Sonnet. The Token” (que aparece por primera vez en el volumen de 1649) es un poema de dieciocho versos. Los primeros 16 forman un bloque indepen-

³ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁴ Cf. Eugene Korkowski, “Donne’s *Ignatius* and Menippean Satire”.

⁵ El lector podrá encontrar un buen panorama al respecto en Deborah Aldrich Larson, *John Donne and Twentieth-Century Criticism*.

⁶ Mary Paton Ramsey, *Les Doctrines médiévales chez Donne*.

⁷ Marjorie Hope Nicolson, *The Breaking of the Circle*.

⁸ Harold Bloom, *The Western Canon*.

⁹ Silvia Ruffo-Fiore, “The Unwanted Heart in Petrarch and Donne”, *Comparative Literature*, vol. 2, pp. 319-327.

diente y parecen estar ordenados en cuartetos por el esquema de rima alterna que presentan. El poema finaliza con un dístico separado por un espacio en blanco.

Si alguien se molesta en revisar el resto de los versos de esta sección no va a encontrar un solo soneto. Esta circunstancia anómala, ante los ojos de un hombre moderno, parecía natural para los lectores y lectoras de la era isabelina. La famosa antología de Richard Tottel, conocida popularmente como *Tottel's Miscellany*, fue publicada en 1557 con el título de *Songes and Sonettes, written by the ryght honorable Lorde Henry Haward late Earle of Surrey, and other*, lo cual marcó la pauta para varias publicaciones posteriores. De sus 272 poemas solo 52 son sonetos, cuyos autores principales son Henry Howard, Thomas Wyatt y Nicholas Grimald. Esto refleja la imprecisión de los términos usados en esta época, ya que el vocablo “soneto” podía referirse indistintamente a un poema ligero, como apunta Michael Spiller, no siempre breve, ni necesariamente lírico, ya que en algunas recopilaciones se incluyen hasta *ballads*. Por otra parte, el título *Songes and Sonettes* se volvió una frase común para muchos poemarios del siglo XVI, manteniendo su vigencia hasta el siglo siguiente, como es el caso de la obra de Donne.¹⁰

Aquí podemos hacer un paréntesis para advertir otro elemento que debemos tomar en cuenta: la pérdida del sentido musical del soneto italiano que dio como resultado que el típico soneto inglés estuviera compuesto de tres cuartetos y un pareado final. Ya desde los años veinte del siglo pasado, Mario Praz había señalado —al igual que otros estudiosos del fenómeno— que el soneto que llegó a suelo inglés fue una distorsión espuria, en términos formales, de los modelos italianos, al perderse el origen y sentido musical de la división de sus partes: entre los cuartetos de la octava y los tercetos del sexteto.¹¹

En la primera edición de 1633, encontramos en primer término “Metempsychosis”, seguidos de los sonetos religiosos, tanto los de *La Corona* como la mayoría de los *Holy Sonnets*. Para el volumen de 1635, los poemas religiosos se ubican hasta el final, haciendo hincapié tal vez en la trayectoria de nuestro poeta: el paso entre los versos de amor mundano y corpóreo a los *Divine Poems* del hombre que se ordenaría sacerdote años después.

Al igual que Shakespeare, y a diferencia de Sidney o Spenser, a John Donne se le puede ver como un escritor que ha dejado atrás la idealización petrarquista del objeto amado, concentrándose en el deseo físico y los ambivalentes impulsos psicológicos que permean la sensibilidad de los amantes. Esto se podría ejemplificar con “The Apparition”, en el que la voz enunciativa se ve ya muerto por el desprecio de su amada. Como un fantasma recién aparecido, él la imagina temerosa tratando de despabilar al nuevo amante, quien finge estar dormido después del esfuerzo carnal. Bañada en un sudor de azogue, ella tendrá que yacer con ese espectro. De manera ambigua, como para mantenerla suspensa ante lo que viene, él evita exteriorizar lo que le dirá en ese momento, como si esperara algún tipo de arrepentimiento por parte de ella, a la vez que alberga una conciencia inequívoca de un amor ya terminado.

¹⁰ Michael R. G. Spiller, *The Development of the Sonnet*, p. 94.

¹¹ Mario Praz, “Petrarch in England”, p. 268.

Mario Praz ve una paradoja en este poeta que encabeza la liberación de las convenciones petrarquistas, ya que él mismo no puede dejar de ser petrarquista, tanto por el contexto que lo circunda como por su formación intelectual *quasi* medievalista.¹² Herbert Grierson, desde 1912, ya había reparado en ello, al afirmar que –en relación con otros poetas isabelinos– era más medieval, en tanto que más dialéctico, al hacer uso de imágenes provenientes de las ciencias.

Hay cierto consenso crítico en cuanto al aporte e innovación poéticos de Donne. Tenemos en primer lugar la dimensión metafísica. Seguramente John Dryden fue el primer crítico en identificar este elemento, al señalar en su tratado sobre el desarrollo de la sátira: “He affects the metaphysics [...] and perplexes the minds of the fair sex with nice speculations of philosophy, when he should engage their hearts, and entertain them with the softness of love.”¹³ Grierson enfatiza este rasgo, al notar que Donne entresaca sus imágenes de todas las ciencias de su tiempo (como la alquimia o la astrología), de definiciones y sutilezas escolásticas o del conocimiento cotidiano proveniente de mapas, descubrimientos geográficos o contratos legales.¹⁴

Este fenómeno dialéctico está emparentado con la explotación del ingenio poético: *wit*. Ya en el siglo XVIII, alguien como Alexander Pope se distanciaba del ingenio metafísico al acotar en *An Essay on Criticism*:

Some to *conceit* alone their taste confine,
And glittering thoughts struck out at every line;
Pleased with a work where nothing's just or fit;
One glaring chaos and wild heap of wit: (vv. 289-292)

Para concluir que demasiado ingenio es contraproducente, ya que es semejante al exceso de sangre en el cuerpo y sólo conduce al aniquilamiento.

En la segunda mitad del siglo XVIII Samuel Johnson retomaría el problema en su amplia obra *Lives of the Poets*. Aquí Johnson adopta el papel de detractor de la poesía metafísica inglesa, al asentar que el ingenio (*wit*) de estos poetas es una suerte de *discordia concors*: “a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike”.¹⁵ Lo cual estaría a tono con lo que expone Baltasar Gracián en su tratado *Agudeza y arte de ingenio*, al definir *concepto* como “un acto de entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”.¹⁶

Uno de los numerosos ejemplos que cita Johnson de Donne, en su vida de Cowley, proviene de un poema de despedida, “A Valediction: forbidding Mourning”, donde se establece una analogía entre la separación de dos amantes y los pies de un compás:

¹² Mario Praz, “Donne’s Relation to the Poetry of His Time”, p. 198.

¹³ John Dryden, “A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire”, p. 76.

¹⁴ Herbert Grierson, “Introduction” to *The Poems of John Donne*, p. 88.

¹⁵ Samuel Johnson, *Lives of the English Poets*, vol. 1, p. 14.

¹⁶ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 1, p. 55.

<p>Our two souls therefore, which are one, Though I must go, endure not yet A breach, but an expansion, Like gold to aery thinness beat. If they be two, they are two so As stiff twin compasses are two, Thy soul the fixed foot, makes no show To move, but doth, if th'other do. And though it in the centre sit, Yet when the other far doth roam, It leans, and hearkens after it, And grows erect, as that comes home. Such wilt thou be to me, who must Like th' other foot, obliquely run; Thy firmness makes my circle just, And makes me end, where I begun.¹⁷</p>	<p>(Nuestras dos almas por lo tanto, que una son, aunque debo partir, no sufren todavía una ruptura, sino una expansión, como el oro golpeado hasta una aérea delgadez. Si fueran dos, serían dos tan firmes como las piernas de un compás, tu alma es la fija, no se mueve si el otro no lo hace. Y aunque en el centro se sitúa cuando el otro vaga lejos, se inclina y lo escucha atentamente y se yergue cuando el otro retorna. Así serás para mí, quien debes igualar a la otra pierna que corre oblicuamente; tu firmeza hace mi círculo perfecto, y me hace terminar donde empecé.)¹⁸</p>
--	---

Esta combinación de elementos heterogéneos ha dado lugar a un sinnúmero de comentarios. Por el momento concretémonos a lo que dice el doctor Johnson, quien declara no saber si lo que está en juego en esta comparación es el ingenio o el absurdo.¹⁹ Y el ejemplo en sí pareciera amplificar lo dicho antes, en el sentido de que: “The most heterogeneous ideas are yoked by violence together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons and allusions”; lo cual sí puede asombrar al lector, no lo complace ni lo hace más docto.²⁰ Lo anterior estaría acorde con lo planteado por Dryden y con la postura de Pope, quien no se deja deslumbrar por la brillantez de este tipo de analogía. Cualquiera se asombraría por la originalidad de la imagen. Sin embargo, hay otro contexto de referencia, del cual el doctor Johnson, con toda su sapiencia, no parece percatarse. En estos versos hay una alusión recóndita a la literatura emblemática, como hace tiempo dejo entrever Rosemary Freeman.²¹

En efecto, en *A Collection of Emblems* (1635) de George Wither encontramos como cuerpo icónico una mano que sostiene un compás, la cual tiene como lema *Labore et Constantia*. Y en los versos explicativos se lee:

For, as to draw a *Circle*, with our hand,
 We cause the brazen *Compasses* to stand
 With one foot firmly fixed on the ground;
 And move the other in a *Constant-round*:

¹⁷ John Donne, *The Complete English Poems*, pp. 84-85.

¹⁸ Transcribo la traducción de E. Caracciolo-Trejo en John Donne, *Poesía completa-edición bilingüe*, pp. 123-25.

¹⁹ Johnson, *op. cit.*, p. 28.

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

²¹ Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, pp. 146-147. La autora da también noticia de una joya de oro esmaltada que la Reina Isabel I recibió como regalo de año nuevo. En ella vemos a una mujer llamada *Virtute*, de pie sobre un arcoiris (paz), sosteniendo unos compases (constancia) en una mano y una guirnalda verde en la otra (victoria). Con ello se alude de manera ostensible a las virtudes propias de la soberana, p. 49.

Donne alude a un tipo de conocimiento gnómico, pero lo reactualiza al sembrar semas de orden erótico, sugiriendo una semejanza que, desbordando la proverbial analogía entre la fidelidad inflexible y constante de los enamorados, introduce otra correlación entre la dureza y firmeza del compás con el miembro viril en erección y la fusión implícita de ambas partes, en lo que podemos imaginar será el coito subsecuente. Sin embargo, el poema comienza enfatizando la naturaleza poco común, casi etérea, del amor de estas dos personas que tienen que separarse, quienes son diferentes de otros amantes que se identifican con los cuerpos de sus parejas:

Dull sublunary lovers' love
 (Whose soul is sense) cannot admit
 Absence, because it doth remove
 Those things which elemented it.
 But we by a love, so much refined,
 That our selves know not what it is,
 Inter-assured of the mind,
 Care less, eyes, lips, and hands to miss. (vv. 13-19)

(El amor de opacos amantes sublunares
 (cuya alma es toda sensación) no puede admitir
 la ausencia, pues ella quita aquello
 que le diera presencia.
 Pero nosotros, por un amor tan refinado
 que aún nosotros mismos no sabemos lo que es,
 mutuamente seguros en la mente, importa menos
 perder ojos, labios, manos.)

Y un par de estrofas antes, Donne invierte el lugar común petrarquista que hiperboliza el llanto del enamorado (como encontramos en el soneto 189 del *Cancionero*) al conferirle proporciones de fenómeno natural:

So let us melt, and make no noise,
 No tear-floods, nor sigh-tempests move,
 'Twere profanation of our joys
 To tell the laity our love.

(Así apartémonos, no hagamos ruido alguno,
 ni inundación de lágrimas, ni tempestad de suspiros,
 sería una profanación de nuestras alegrías
 decirles a los legos de nuestro amor.)²²

Este movimiento de lo suprasensible a lo corpóreo (vehiculado en este poema por alusiones a la estructura del alma racional o al temblor insensible de las esferas celestes) es un rasgo recurrente de los textos de Donne, e incluso lo encontramos en los poemas religiosos. Por ejemplo, “Good Friday, 1613, Riding Westward” es una

²² John Donne, *Poesía completa-edición bilingüe*, Tomo 1, p. 123.

meditación sostenida, semejante a las que encontramos en los *Ejercicios Spirituales* de san Ignacio de Loyola. El poeta comienza por asumir un planteamiento silogístico: si el alma humana es una esfera celeste, la inteligencia que la guía debiera ser su devoción. Sin embargo, en el día de la pasión de Cristo este hombre cabalga hacia el poniente, dándole la espalda a los santos lugares, movido por fuerzas ajenas a lo que debiera ser su inclinación natural.²³ Uno de los motivos tematizados en este poema es el de voltearse y ver de frente a Dios o al Cristo crucificado. Pero la visión palpable no es estrictamente necesaria ya que el feligrés los puede visualizar mentalmente, como se hace en los retiros a través de ejercicios espirituales. Éstos se han asociado con el método que cultiva la oración mental, en que se combinan dos procedimientos básicos: una fase de visualización mental (las meditaciones) y un diálogo interior (los coloquios). Así en el primer preámbulo (“composición viendo el lugar”) se le pide al participante que haga lo siguiente:

Aquí es de notar que en la contemplación o meditación vi-sible, así como contemplar a Christo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar.²⁴

Esta meditación va seguida de un segundo preámbulo, donde se le demanda a Dios lo que se quiere y desea; y después de otros ejercicios de visualización llamados “puntos”, viene el coloquio “que se hace propiamente hablando así como un amigo habla a otro o un siervo a su señor”.²⁵ Este carácter dialógico no parece estar ausente en el texto de Donne, cuya reflexión final nos presenta esta serie de imágenes:

Could I behold those hands which span the poles,
And turn all spheres at once, pierced with those holes?
Could I behold that endless height which is
Zenith to us, and to our antipodes,
Humbled below us? or that blood which is
The seat of all our souls, if not of his,
Made dirt of dust, or that flesh which was worn,
By God, for his apparel, ragged, and torn?
If on these things I durst not look, durst I
Upon his miserable mother cast mine eye,
Who was God's partner here, and furnished thus
Half of that sacrifice, which ransomed us?
Though these things, as I ride, be from mine eye,
They are present yet unto my memory,
For that looks towards them; and thou look'st towards me,
O Saviour, as thou hang'st upon the tree; (vv. 21-36)

²³ En la parte final del artículo se citan los versos iniciales.

²⁴ *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, par. 47, p. 42.

²⁵ *Ibid.*, par. 54, p. 47. Por ejemplo, en el primer coloquio de los ejercicios se pide: “Imaginando a Christo nuestro Señor delante y puesto en cruz, hacer un coloquio, cómo de Criador es venido a hacerse hombre, y de vida eterna a muerte temporal”.

Para finalmente aceptar la presencia de Cristo. Pero hay que notar que en este caso no es una relación mental, intangible o espiritual sino física y palpable, capaz de dejar huellas en el cuerpo del creyente:

I turn my back to thee, but to receive
 Corrections, till thy mercies bid thee leave.
 O think me worth thy anger, punish me,
 Burn off my rusts, and my deformity,
 Restore thine image, so much, by thy grace,
 That thou mayst know me, and I'll turn my face.

Trayecto semejante lo podemos observar en uno de los sonetos religiosos, el número XIV, que empieza de esta manera:

Batter my heart three-personed God; for, you
 As yet but knock, breathe, shine, and seek to mend;
 That I may rise, and stand, o'ertrow me, and bend
 Your force, to break, blow, burn, and make me new.
 I, like an usurped town, to another due,
 Labour to admit you, but oh, to no end,
 Reason your viceroy in me, me should defend,
 But is captived, and proves weak or untrue,
 Yet dearly I love you, and would be loved fain,
 But am betrothed unto your enemy,
 Divorce me, untie, or break that knot again,
 Take me to you, imprison me, for I
 Except you enthrall me, never shall be free,
 Nor ever chaste, except you ravish me.²⁶

Aquí el grado de fisicalidad entre Dios y el creyente asume una relación como la que encontramos en la poesía mística, rayana en la carnalidad más inmediata, ya que sólo a través del avasallamiento se puede llegar a la libertad y por medio de la violación se puede alcanzar la castidad. El texto exhibe una dosis elevada de imágenes de choque, traición y violencia. El virtuosismo formal de Donne lo lleva, a través de la iconicidad verbal, a crear un especie de simbolismo fonológico que –por medio de la capacidad imitativa de la lengua– sugiere el jadeo respiratorio en el acto sexual. Esto se puede percibir en las frases iniciales: “Batter my heart three-personed God; for, you / As yet but knock” en las cuales podemos observar un movimiento de sonidos frontales oclusivos y vocales breves (*batter*) a vocales abiertas (*my heart*). Esa fluctuación entre los extremos del órgano fonador se refleja en las palabras que sirven de parada para marcar las pausas versales: a) *heart*; b) *God*; c) *knock*. En los tres casos la oscilación sonora se mueve de una unidad fónica articulada en la parte posterior de la boca –una fricativa glotal *h* y una oclusiva velar *g*– hacia oclusivas alveolares: *t* y *d*, en los dos primeros casos. Mientras que el tercer ejemplo invierte esa

²⁶ J. Donne, *The Complete English Poems*, pp. 314-315.

pauta, pasando de una nasal alveolar *n* a una oclusiva velar sorda *k*. Esa sensación se acrecienta con el ritmo en *staccato* creado por la enumeración: “knock, breathe, shine, and seek to mend”. La cual halla su contraparte al final del primer cuarteto con el efecto aliterativo de: “to break, blow, burn, and make me new”. La pareja de términos *rise* y/o *stand*, por lo general, tienen ecos eróticos, como sucede al inicio de “To his Mistress Going to Bed”:

Come, Madam, come, all rest my powers defy,
 Until I labour, I in labour lie.
 The foe oft-times having the foe in sight,
 Is tired with standing though they never fight.²⁷

En el soneto XIV, también encontramos el lexema *labour*. Y no sería exagerado decir que conlleva un *intuendo* de orden sexual. John Carey, al igual que otros comentaristas, ha señalado que Donne puede, con mucha facilidad, usar el mismo vocabulario en un poema profano, en uno religioso o en un sermón. Y frases codificadas en la poesía amorosa (como la “Elegía XIX” que acabamos de citar), tales como:

How blessed am I in discovering thee!
 To enter in these bonds is to be free; (vv. 30-31)

pueden migrar sin mayor esfuerzo a un contexto religioso, como ostentan los versos finales del soneto que acabamos de examinar.

Se ha hablado de la musicalidad apacible y simétrica de Petrarca, pero como acabamos de ver, Donne tiene la suya propia. Y el mismo tipo de simbolismo fónico que descubrimos en el soneto XIV, también se puede encontrar en un ámbito estrictamente religioso, como es el inicio de “Good Friday, 1613, Riding Westward”:

Let man's soul be a sphere, and then, in this,
 The intelligence that moves, devotion is,
 And as the other spheres, by being grown
 Subject to foreign motions, lose their own,
 And being by others hurried every day,
 Scarce in a year their natural form obey:
 Pleasure or business, so, our souls admit
 For their first mover, and are whirled by it.
 Hence is't, that I am carried towards the west
 This day, when my soul's form bends toward the east.

Si este pasaje se lee con una voz apenas audible, a la vez que se destacan los sonidos que se han enfatizado con cursivas, se notará inmediatamente que pareciera como si estuviéramos oyendo a un fraile o a un monje rezar en voz baja. El efecto no lo producen solamente los sonidos sibilantes y otros semejantes que, por proximidad articulatoria, se reiteran a lo largo de este extracto, sino también entran en juego la

²⁷ *Ibid.*, p. 124.

forma en que se atenúan y se opacan las rimas (por la función gramatical de sus lexemas) o el flujo de los encabalgamientos. Este poema está escrito en pareados heroicos (*heroic couplets* en la terminología inglesa), la modalidad privilegiada en el siglo XVIII por Pope y sus seguidores, (un siglo como vimos antes no muy propenso a gustar de Donne), pero qué diferentes son los efectos poéticos obtenidos.

Tal vez las muestras que se han analizado tan sólo hacen patente lo dicho, en las primeras décadas del siglo XX, por un admirador de John Donne. Me refiero a lo expuesto por T. S. Eliot en su famoso ensayo “Los poetas metafísicos”. Allí plantea, entre muchas cosas, que a fines del siglo XVII tuvo lugar una crisis en la manera de percibir el mundo y surgió el fenómeno cultural, bautizado por él como la “disociación de la sensibilidad”. Retomemos parte de su argumento y su concatenación de ideas. Todo poeta es capaz de pensar. Tal es lo que sucede con dos poetas del periodo victoriano, como Tennyson y Browning. Ambos son poetas y piensan, son poetas reflexivos, pero no sienten la inmediatez de su pensamiento como se siente el aroma de una rosa. Para Donne, un pensamiento es una experiencia en sí misma. Por eso para las generaciones subsecuentes a la de Donne y otros poetas metafísicos –de Milton y Dryden en adelante– un pensamiento dejó de ser una experiencia inmediata, capaz de modificar la sensibilidad del escritor, al amalgamar experiencias de índole diversa. Cuando el poeta está mentalmente equipado para realizar su tarea forma constantemente nuevos conjuntos. Así en su mente anidan cosas tan divergentes como enamorarse o leer a Spinoza o percibir subliminalmente el ruido de una máquina de escribir o el olor de la cocción en la cocina.²⁸ Esto es exactamente lo que hemos hallado en “Good Friday”: la mezcla de percepciones que convergen en la mente que medita y visualiza, a la vez que obedece a los ritmos sensoriales que deja la práctica de la oración subvocal. Ahora preguntémosnos por qué un escritor a principios del siglo XX puede entender lo que varias generaciones anteriores no podían percibir ni formular adecuadamente.²⁹ Tal vez la respuesta se pueda hallar en lo que Jauss denomina la distancia variable entre la importancia actual y virtual de una obra, cuando habla de la manera en que las vanguardias poéticas revaloran a sus antecesores. De este modo, la oscura lírica de Mallarmé y de su escuela fue la que preparó el terreno para la vuelta a la poesía barroca, desde hacía mucho tiempo ya no apreciada, y por consiguiente, olvidada, y en especial para la reinterpretación filológica y el “renacimiento” de Góngora.³⁰

Si a partir del siglo XVIII, la poética del barroco entra en un largo declive, y su descrédito dura un par de siglos, habrá que esperar hasta que los renovadores de

²⁸ T. S. Eliot, “The Metaphysical Poets”, p. 247.

²⁹ Eliot no está solo en esto. Un coetáneo, como W. B. Yeats, hizo planteamientos semejantes que llamó “Unity of Being”. En sus *Autobiographies*, p. 292, habla del cuadro de un caballero renacentista, pintado por Bernardo Strozzi, que vio en la Galería Nacional de Dublín. Dice al respecto: “Whatever thought broods in the dark eyes of that Venetian gentleman has drawn its life from his whole body; it feeds upon it as the flame feed upon the candle –and should that that thought be changed, his pose would change, his very cloak would rustle, for his whole body thinks”. Esta última frase parece un eco directo de Donne, de los *Anniversaries* compuestos en memoria de Elizabeth Drury.

³⁰ Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 193.

la poesía moderna –ya sean un Eliot, la Generación del '27, los Contemporáneos, Dylan Thomas o Lezama Lima– aviven los rescoldos de la estética del hermetismo referencial y la dificultad formal.

Bibliografía

- BLOOM, Harold, *The Western Canon*. New York, Harcourt Brace, 1994.
- CAREY, John, *John Donne: Life, Mind and Art*. London, Faber, 1981.
- DONNE, John, *The Complete English Poems*, Ed. de A. J. Smith. Harmondsworth, Penguin, 1976.
- DONNE, John, *Poesía completa-edición bilingüe*, trad. E. Caracciolo-Trejo, Tomo 1. Barcelona, Ediciones 29, 1986.
- DRYDEN, John, “A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire”, *Of Dramatic Poesy and Other critical Essays*, vol. 2. London, Dent, 1962, pp. 71-155.
- ELIOT, T. S., “The Metaphysical Poets”, *Selected Essays*. New York, Harcourt/ Brace & World, 1950, pp. 241-250.
- FREEMAN, Rosemary, *English Emblem Books*. London, Chatto & Windus, 1948.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 1. Madrid, Castalia, 1969.
- GRIERSON, Herbert, “Introduction” to *The Poems of John Donne*, en Julian Lovelock, ed., *Donne Songs and Sonets: A Casebook*. London, Macmillan, pp. 81-98.
- JAUSS, Hans Robert, *La literatura como provocación*. Barcelona, Península, 1976.
- JOHNSON, Samuel, *Lives of the English Poets*, Vol. 1. London, Oxford University Press, 1952.
- KORKOWSKI, Eugene, “Donne’s *Ignatius* and Menippean Satire”, *Studies in Philology*, Vol. 72, 1975, pp. 419-438.
- LARSON, Deborah Aldrich, *John Donne and Twentieth-Century Criticism*. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1989.
- LOYOLA, San Ignacio de, *Exercicios espirituales*. México, Editorial Tradición, 1977.
- NICOLSON, Marjorie Hope, *The Breaking of the Circle*. New York, Columbia University Press, 1960.
- PRAZ, Mario, “Petrarch in England”, *The Flaming Heart*. New York, Anchor, 1958, pp. 264-286.
- PRAZ, Mario, “Donne’s Relation to the Poetry of His Time”, *The Flaming Heart*. New York, Anchor, 1958, pp. 186-203.
- RAMSEY, Mary Paton, *Les Doctrines médiévales chez Donne*. London, Oxford University Press, 1917.
- RUFFO-FIORE, Silvia, “The Unwanted Heart in Petrarch and Donne”, *Comparative Literature*, vol. 2, 1972, pp. 319-327.
- SPILLER, Michael R. G., *The Development of the Sonnet*. London, Routledge, 1992.
- YEATS, W. B., *Autobiographies*. London, Macmillan, 1980.

Traduzione o riscrittura: i classici italiani nell'epoca contemporanea. Per una rilettura di Petrarca

ASSUMPTA CAMPS
Universitat de Barcelona

È ben noto che la traduzione letteraria è un elemento fondamentale in qualsiasi processo di ricezione di una letteratura straniera nel sistema “meta”. In tale processo intervengono fattori diversi che comprendono dall'intervento personale del traduttore fino ad altri aspetti sociologici forse non tanto evidenti, ma ugualmente importanti, i quali dipendono dall'istituzione letteraria.

Nel presente studio analizzeremo i problemi che si pongono nella revisione contemporanea degli autori italiani ritenuti come classici universali. Studieremo la loro utilizzazione come punto di riferimento di obbligo nella tradizione culturale occidentale, così come i problemi che presenta la revisione del mondo medievale realizzata in epoca contemporanea attraverso la traduzione delle opere dei classici italiani medievali. In questa sede, ci occuperemo in modo particolare di Francesco Petrarca, in occasione del VII centenario della sua nascita.

Tradurre i classici oggi

La ricezione dei classici, antichi o moderni, oggidi, e in concreto, la ricezione di Petrarca, non risponde sempre ad un fenomeno di petrarchismo. Da una parte, può rinviare ad un'operazione di tipo ermeneutico dove lo scopo è l'attualizzazione del dialogo costante con la tradizione letteraria. In questo senso, essa sorge da una concezione della letteratura come progettualità incessante, revisione tematica e linguistica, che si traduce, sul piano delle realizzazioni, nella prevalenza della variazione formale, dell'intertestualità, dell'artificio letterario. Dall'altra, risponde ad un'operazione di riattualizzazione di un classico del repertorio universale, proposto ancora una volta da prospettive di lettura diverse, e trasferito ad un contesto storico nuovo.

Nell'analizzare la ricezione di un autore classico occorre prendere in considerazione una serie di aspetti che, commenterò solo come invito alla riflessione, da una parte, e, dall'altra, come un breve esempio di altre ricerche da me svolte negli ultimi anni e tuttora in corso.

In primo luogo, ci interesserà studiare l'opportunità del motivo che ha dato luogo ad una nuova traduzione di un autore (o di un'opera) che presenta una lunga tradizione traduttiva nella letteratura “meta”. In modo particolare, bisognerà vedere in profondità se la traduzione contemporanea di Petrarca comprende la totalità della sua opera, o solo una parte di essa (e quale parte, di preciso). Se tale traduzione

suscita un *revival* di Petrarca, e in che senso si collega al petrarchismo dei secoli precedenti.

In secondo luogo, vogliamo attirare l'attenzione su un aspetto fondamentale nello studio dei classici qual è l'analisi dei criteri di traduzione adoperati. A questo scopo serve, in modo particolare, l'analisi formale dell'operazione traduttiva intrapresa, la quale evidenzia aspetti rilevanti della traduzione (ad esempio, se questa traduzione di un componimento lirico è in verso o in prosa; quali sono i processi di semplificazione, riduzione o addirittura di eliminazione, da una parte, e dall'altra, i processi di spiegazione o ampliamento, come sono trattati gli elementi retorici, ecc.). Lo studio concreto di questi elementi ci permette di mostrare il rapporto stabilito fra la traduzione che ci occupa e la storia della traduzione di quell'opera che la precede, situandola storicamente. D'altra parte, ci permette di stabilire se ci troviamo dinanzi ad una traduzione focalizzata sul contenuto, ma lontana dagli interessi più specificamente formali (traduzione *ad verbum*), oppure, dinanzi ad una traduzione intesa come riscrittura (traduzione *ad sensum*). Ci mostrerà, in fine, se si tratta di una traduzione concepita come riassunto dell'originale (per esempio, quando si traduce per un pubblico infantile), oppure se siamo davanti ad una traduzione intesa come parafrasi, parodia, ecc.

In terzo luogo, occorre interrogarsi non solo sul motivo, ma anche sul collocamento della traduzione nel sistema letterario di accoglienza, e contrastare questo dato con il collocamento di altre traduzioni precedenti della stessa opera, avvenute in altre epoche o momenti storici. Tale aspetto riguarda considerazioni della sociologia della letteratura, così come degli studi polisistemici. L'analisi, in questo caso, rileva caratteristiche importanti della nuova traduzione, che riguardano, per esempio, la sua presentazione, il destinatario al quale si offre, e, più importante ancora, il rapporto fra traduzione e produzione letteraria del sistema di accoglienza, attraverso l'analisi delle capacità generative dell'operazione traduttiva intrapresa, nella pratica, e della sua rilevanza nel repertorio letterario del sistema "meta". Tali capacità generative sono molto importanti per dilucidare fino a che punto la traduzione avvenuta dà luogo ad innovazioni formali o tematiche, oppure all'apparizione di nuovi generi letterari, o di novità stilistiche/tematiche nella letteratura di accoglienza. Certamente, la traduzione è un elemento fondamentale nello studio della ricezione di un autore classico (antico o moderno), ma occorre non dimenticare che in tale processo conta, non in minor misura, l'adattamento, la parafrasi e persino la parodia. Seguendo questa linea di discorso, ci interesserà analizzare in che modo il processo di traduzione di un classico mantiene/altera l'opera originale: che aspetti si attualizzano (semanticamente, formalmente, ideologicamente, ecc.) del testo originale, e quali, invece, sono negletti o addirittura trasformati, e a quale scopo.

Un elemento particolarmente interessante, in questo senso, che rinvia alle posizioni critiche del poststrutturalismo, ci propone una revisione del rapporto originale/traduzione, nel senso di un cambio statutario della traduzione nei confronti dell'originale, superando, per questa via, la sua tradizionale condizione subalterna e secondaria. Tali considerazioni sono di prim'ordine nello studio della traduzione dei classici oggi, dal momento che teorizzano sul rapporto con la tradizione letteraria,

illuminando l'operazione traduttiva contemporanea sui classici da un angolo nuovo. In questo senso, sarebbe opportuno chiedersi in che modo hanno letto (e leggono ancora) Petrarca i contemporanei? Si deve parlare di traduzione, propriamente detta, oppure di riscrittura, o addirittura di commento?

Un traduttore catalano di Petrarca

Il critico letterario e scrittore catalano, Jeroni Zanné (Barcellona 1873-Buenos Aires 1934) è uno dei pochi esempi dell'influsso del Parnassianesimo in terre iberiche, e più concretamente, nelle lettere catalane.¹ Importante già alla fine dell'Ottocento, la sua opera raggiunge il suo culmine, ciò nonostante, agli inizi del Novecento, e si prolunga fino al suo autoesilio in America, avvenuto in 1913, per motivi fondamentalmente ideologici.

Questa prima tappa dell'opera di Zanné corrisponde al momento in cui furono pubblicate a Barcellona le sue varie raccolte d'opera poetica e saggistica di critica letteraria.² Zanné fu, all'epoca, un importante introduttore di nuovi modelli letterari, e dell'opera d'autori stranieri poco noti fra di noi in quegli anni. Così si avverte nelle sue abbondantissime rassegne e recensioni letterarie pubblicate nella rivista *Joven-tut*, sotto l'umile rubrica "Notes bibliografiques", che si completano con alcuni saggi critici d'indubbia rilevanza per lo studio della ricezione di molti autori, contemporanei e non, compresi anche gli italiani. La sua opera si iscrive complessivamente all'interno di una corrente che si chiamò all'epoca "culturalista", la quale imperava nelle nostre terre fra i due secoli, Ottocento e Novecento, e veniva caratterizzata non solo dall'importanza assegnata al recupero delle tradizioni letterarie in particolare, e culturali in genere, ma anche dal tentativo di conciliazione fra gli influssi culturali nordici e meridionali.³

Tali posizioni "culturaliste" dovevano portare Zanné, da un lato, a sostenere in quei primi anni del Novecento un'aperta polemica contro la tendenza contraria che si apriva strada nel contesto letterario catalano, e cioè, contro la preferenza per lo spontaneismo letterario, presentato come uno sforzo di modernizzazione che non integrava programmaticamente la tradizione.⁴ D'altra parte, esse lo portarono a di-

¹ Vedi Manuel de Montoliu, "Un poeta culte", *El Poble Català*, 2-vii-1906, fra tanti esempi possibili di questa tendenza.

² Su questo tema, più volte da me trattato anteriormente, vedi soprattutto il capitolo iv di *La recepció de G. D'Annunzio a Catalunya*, così come *La recepció de G. D'Annunzio a Catalunya. Traduccions i textos inèdits*; e anche "La poètica de Jeroni Zanné (Dels conceptes de tradició i modernitat en el Modernisme català)". *Rassegna Iberistica*, 50, pp. 37 e ss.

³ Vedi, in questo senso, in modo particolare la discussione con M. de Montoliu, in *El Poble Català* 22-vi, 15-vii, 19-vii, 1906.

⁴ In effetti, nel suo prologo al volume *Imatges i melodies* (1906), che aveva per titolo "Del llenguatge poètic", Zanné scrive: "Després dels *Poèmes barbares* i dels *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle; després dels *Giambi ed epodi*, de les *Rime nuove*, de les *Odi barbare* de Carducci, després de *L'Isottoe*, de *La Chimera*, de *L'Intermezzo*, de *Le città del silenzio* de D'Annunzio; després de *Les tro-*

fendere il recupero di forme poetiche tradizionali, e in modo particolare, del sonetto, che fu ritenuto all'epoca come un vero simbolo di cultura e d'indubbio apprezzamento per la tradizione letteraria a livello universale. La fortuna che il Parnassianesimo ebbe fra di noi in quegli anni corrisponde perfettamente ai propositi che l'autore manifestò più volte nei suoi scritti critici, e che egli stesso portò alla pratica nella sua opera, comprese le traduzioni.

Ma al di là dell'introduzione del Parnassianesimo nelle nostre lettere, e della difesa della tradizione letteraria, si evidenziava il fatto che la corrente "culturalista" si presentava come una tendenza di modernizzazione e aggiornamento culturale, uno dei cui scopi principali era il tentativo di riempire le importanti lacune esistenti nel repertorio letterario proprio, originate dall'evoluzione politica e culturale della Catalogna contemporanea, all'interno del sistema iberico in generale. Forse per questo motivo si insisteva —e Zanné è solo un esempio di tale tendenza, anche se è vero che è molto paradigmatico di essa— nella sintesi tra modernità e tradizione, più volte difesa negli scritti critici dell'epoca⁵ e confermata dalla propria *praxis* poetica zanniana.⁶ Il recupero del sonetto come forma poetica, che originò fra di noi una *querelle* letteraria importante in quegli anni —la ben nota "battaglia del sonetto"—, si presentava, quindi, con una rilevanza che andava molto al di là dal semplice recupero di una forma poetica tradizionale. In effetti, era la base per portare alla pratica un intero programma di depurazione formale della lingua letteraria, in un contesto dove troppe volte l'uso della lingua catalana, e la sua difesa nei confronti dello spagnolo, bastava, con indipendenza della qualità letteraria o meno dell'opera, e della modernità o meno della proposta estetica che essa rappresentava.

Come introduttore del Parnassianesimo e degli autori più rilevanti del Simbolismo-Decadentismo internazionale nelle nostre terre, Zanné acquista una posizione di prim'ordine nel contesto letterario dell'Otto-Novecento. Un capitolo particolarmente interessante, in questo senso, è costituito dalle varie traduzioni realizzate da Zanné in quegli anni, fra le quali si contano alcune versioni di componimenti lirici italiani, di autori come D'Annunzio, Carducci, Camerana, Arturo Graf, Francesco Pastonchi e Adolfo Tossani.

Nella sua raccolta *Poesies (Odes i Elegies. Sonets. Traduccions)*, del 1908, Zanné raccolse circa cinquanta traduzioni da lui realizzate negli anni immediatamente precedenti. In essa si possono osservare con più chiarezza le preferenze letterarie dell'autore, e in modo particolare la sua attenzione prioritaria per i sonetti —di

phées de l'Hérédia, ja no és permès a cap poeta deixar córrer eixelabradament la inspiració. [...] D'aitals errors és eixida l'actual anarquia poètica" (Dopo i *Poèmes barbares* e i *Poèmes antiques* di Leconte de Lisle; dopo i *Giambi ed epodi*, le *Rime nuove* e le *Odi barbare* di Carducci; dopo l'*Isottèa*, *La Chimera*, l'*Intermezzo*, *Le città del silenzio* di D'Annunzio; dopo *Les trophées* di Hérédia, non è più permesso che nessun poeta si abbandoni follemente all'ispirazione. [...] Da tali errori nasce l'attuale anarchia poetica. La traduzione è nostra).

⁵ Vedi J. Zanné, "Parlem de versos", *Joventut*, 25-1-1906.

⁶ Così si avverte in J. Zanné, *Imatges i melodies (Poesies)*, 1906; *Assaigs estètics (Poesies)*, 1905, o *Ritmes*, 1909. Vedi anche la sua traduzione dei *XVII sonets de Johann Wolfgang von Goethe*, raccolta in *Poesies (Odes i Elegies. Sonets. Traduccions)*, 1908.

Goethe, in primo luogo, che tradusse in numero di 17– e per gli scrittori italiani, soprattutto gli autori della fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Spiccano altri nomi, indubbiamente rilevanti, quali José María de Hérédia, Pierre Louys, Henri de Régnier, August von Platen, Pierre de Ronsard, oppure Anacreonte. A questi componimenti si aggiunge un sonetto di Petrarca, che Zanné presentò come il sonetto LXXXVII del suo *Canzoniere*.

Nell'insieme delle traduzioni pubblicate da Zanné prevalgono, come si può ben vedere, i sonetti –in numero di 90–, in un modo tale che possiamo affermare che uno degli interessi prioritari del traduttore è stato appunto non altro che la pratica del sonetto come forma poetica tradizionale, sulla stessa linea che caratterizza l'opera in versi dello stesso Zanné e le sue opinioni critiche sull'opportunità di recuperare tale forma in epoca contemporanea. Zanné-traduttore è soprattutto un sonettista, come lo è anche lo Zanné-poeta. La varietà di temi e la pluralità di provenienza dei testi originali confermano ulteriormente che il proposito era prioritariamente d'ordine formale e di carattere poetico, motivato dall'interesse evidenziato dall'autore per iscriversi all'interno di una ricca e lunga tradizione poetica universale.

Petrarca tradotto da J. Zanné

In questo contesto, poetico e traduttivo, dobbiamo iscrivere l'attenzione puntuale che ricevette l'opera di Petrarca nel caso di Zanné, uno dei pochi scrittori nostri che si interessò per l'autore del *Canzoniere* in epoca contemporanea. Da quanto abbiamo detto sopra s'inferisce che tale attenzione non era motivata da un interesse per Petrarca stesso, né per la sua opera, ma piuttosto dal fatto che l'autore italiano fu soprattutto un gran sonettista. Non si tratta, quindi, di una mostra di petrarchismo in epoca contemporanea, ma piuttosto della volontà di recupero e di aggiornamento di una forma poetica tradizionale prendendo la traduzione come pretesto per un esercizio di pratica poetica.

Zanné presentò nel suo volume *Poesies* (1908) questa versione come il “Sonetto LXXXVII di Petrarca”.⁷ Ciò nonostante, si tratta, come abbiamo detto, del sonetto più conosciuto come CCCLII del *Canzoniere* petrarchesco, che inizia in questo modo: “Spirto felice che si dolcemente...”.⁸ In linee generali, la traduzione di Zanné non solo presenta un alto grado di fedeltà al testo originale, sul piano lessicale, sintattico e metrico, ma spicca anche perché raggiunge un'indubbia qualità letteraria –un aspetto importante e sfortunatamente molto negletto da tanti traduttori poetici che non sono, né saranno mai, poeti–.

In questa versione catalana dell'originale petrarchesco, Zanné rispetta nelle sue linee basilari la struttura metrica e ritmica, nell'adoperare l'endecasillabo, no-

⁷ Zanné. J. *Poesies* p. 240. Vedi l'appendice, dove si raccolgono sia il testo originale, sia la traduzione.

⁸ L'edizione utilizzata in questo saggio (in appendice) è a cura di Ugo Dotti, e il sonetto in questione è a p. 307. Zanné non cita mai la sua fonte, che potrebbe persino trattarsi di un'antologia poetica.

nostante la presenza di alcune alterazioni nel ritmo e la distribuzione degli accenti ed emistichi del verso. La versione non presenta nemmeno aspetti rilevanti quanto alla rima, poiché rispetta la lieve variazione dei terzetti del sonetto originale (la cui struttura di rima è la seguente: ABBA, ABBA, CDC, CDC), motivata dall'alternanza fra vocale aperta e chiusa.

D'altra parte, la struttura temporale del poema si mantiene inalterata, eccezione fatta della fortunata sostituzione di *mover* (v. 5) dalla forma progressiva catalana *fent moure*. Così si conserva un tratto importante dell'originale: e cioè, il passaggio dai tempi verbali al passato, al presente indicativo nei due quartetti, così come l'uso del passato remoto –altamente funzionale nel sonetto di Petrarca, come si vedrà, poiché cancella ogni riferimento al momento presente, lasciando il soggetto poetico ancorato in una situazione temporale definitivamente passata, senza possibilità d'evoluzione–. L'uso di tali forme verbali, e in modo particolare la prima persona del passato remoto (“*vegi*” = “*vidi*”, v. 5), poco usuale in catalano, incrementa un aspetto comune a tutte le traduzioni di Zanné, rintracciabile anche nella sua opera in versi e in altri autori della stessa corrente conosciuta come “culturalista” all'epoca. Facciamo riferimento alla preferenza per una lingua letteraria colta, dove abbondano gli arcaismi e il lessico di specializzazione: una lingua, in fin dei conti, che si mostra poco preoccupata per la comunicabilità del testo, e molto di più per raggiungere un alto grado di preziosismo letterario –nonostante alcuni tratti, ancora persistenti, come si può vedere nella traduzione, di fluttuazione grammaticale e ortografica della lingua catalana letteraria del momento–.

Lo stesso fenomeno si avverte, sul piano lessicale, in alcune equivalenze fra il testo italiano e la traduzione, quali: “*beat*” (v. 1) = “felice”, un termine nettamente italianizzante nell'uso che presenta in questo poema; “*encar*” (v. 4) = “anchor”; “*après*” (v. 9) = “poi”. Oppure lo si può vedere persino nell'uso di una grafia arcaica, persistente in alcuni casi, come avviene in “*ab*” con valore di “*amb*” (v. 12), “*dona*” per “*dona*” (v. 7) oppure “*ensemps*” per “*ensem*” (v. 13). D'altra parte, l'analisi dell'aspetto lessicale della traduzione evidenzia che Zanné lascia inalterati certi termini dell'originale, quali “*spirto*” (v. 1) = “*esperit*”, “occhi” (v. 2) = “*ulls*”, “angel” (v. 7) = “*angel*” (cioè, “*àngel*”), e “*donna*” (v. 7) = “*dona*”. Mantiene persino “*fattore*”, anche se è vero che l'uso della maiuscola sta ad indicare nel traduttore un'interpretazione più nettamente *a divinis* dell'originale. Questo tratto si ripete in altri momenti della traduzione, come avviene con “*Sol*” (v. 2) e “*Mort*” (v. 14), i quali acquistano una singolarità, nella traduzione, insieme a “*Amor*” (v. 12) e “*Cortesia*” (v. 13). Tutti quanti erano già presenti nel sonetto di Petrarca, anche se senza l'articolo e con un alto valore allegorico che si perde nella traduzione.

Quanto alla punteggiatura, bisogna porre l'accento su un tratto ricorrente della traduzione, vale a dire la tendenza a separare le strofe. Così si avverte nelle sostituzioni seguenti: nel v. 4 i due punti vengono sostituiti in posizione finale dal punto e virgola, e (nel v. 8 il punto e virgola è sostituito dal punto. Per questo motivo, i due quartetti si presentano non solo staccati l'uno dall'altro, ma mostrano un'unità nei confronti delle terzine che li seguono, senza una soluzione di continuità vera e propria.

D'altra parte, alcune introduzioni e spostamenti di virgole realizzati dal traduttore contribuiscono ad alterare la distribuzione metrica interna dell'endecasillabo (vedi vv. 2, 3 e 10), persino con una variazione nella cesura interna, oppure sottolineando alcune introduzioni (in modo particolare, nel v. 6). Ciò nonostante, il cambiamento più importante avviene nell'ultima terzina, con lo spostamento della virgola alla fine del verso, e soprattutto con la disgregazione del v. 14, staccato dal resto del componimento. La punteggiatura non farà altro che accentuare certi aspetti dell'operazione traduttiva, i quali sono, del resto, molto evidenti. Così si avverte, per esempio, nella soppressione dell'anafora ("et") esistente fra i vv. 13-14 dell'originale —che presentava, in più, un eco all'interno del v. 13 ("e 'l")—, di grande efficacia poetica nel sonetto petrarchesco, accentuata dall'uso dell'*enjambement* fra i vv. 12-13 e dal ritmo particolarmente monotono degli endecasillabi petrarcheschi, i quali raggiungono nell'uso della forma verbale progressiva "incominciò [a] farsi" (v. 14) un momento culminante di tutto il componimento. Ci troviamo davanti al vero climax del sonetto. Il ritmo, la struttura temporale, l'uso di figure retoriche (anafora, *enjambement*), ecc., tutto converge in questo punto allo scopo di accentuare il tema del sonetto, nel quale non conta tanto la condizione *in absentia* dell'amata (come, invece, la traduzione indica all'inizio del sonetto), quanto la sua perdita, con effetti assolutamente catastrofici, non solo per il soggetto poetico, ma anche per l'intero universo (vv. 12-13: "partí del [dal] mondo Amore et Cortesia", "e 'l sol cadde del [dal] cielo"). Ciò nonostante, le variazioni introdotte da Zanné nella sua versione tendono ad eliminare il forte effetto drammatico che tale perdita presenta nell'originale italiano. In effetti, si osserva che non solo è cancellato l'*enjambement* dei vv. 12-13, ma anche soppressa l'anafora ("et"), disgregato il v. 14 dall'unità strofica del secondo terzetto.

E, per ultimo, Zanné cancella anche il molto riuscito effetto progressivo del sonetto ("incominciò a farsi") con l'uso di una forma verbale al passato remoto (v. 14: "*esdevingué*" = "avvenne"), che neanche la scelta dell'aggettivo (v. 14) "*suau*" (e cioè "soave", in sostituzione dell'aggettivo "dolce" dell'originale: uno dei sinonimi italiani possibili, certamente, anche se forse non l'opzione più felice) riesce ad attenuare in modo effettivo, imponendo, d'altra parte, la soppressione dell'aggettivo "soave" del v. 10 allo scopo di evitare la reiterazione. Altri cambiamenti (soppressioni, introduzioni, alterazioni...), pur essendo interessanti, sono meno rilevanti nei confronti della struttura semantica del poema. Per esempio, l'introduzione di "*Així*" (v. 14) o dell'interessante aggettivo "*purs*" (v. 3), oppure quella del sintagma "*pel meu consol*" (v. 3), e persino dell'esclamativo che enfatizza il vocativo iniziale "*Oh*" (v. 1). Per non parlare di altre trasformazioni certamente curiose, fra le quali l'interpretazione del v. 5, con l'attribuzione di ambedue aggettivi a "fuoco" (per la contaminazione fra "fuoco" e "ardente").⁹ E ancora altre di carattere piuttosto aneddotico (v. 5: "fra l'erbe et le viole", sostituito da "*per florit erol*"), oppure, con un indubbiamente

⁹ Eppure in questa lettura di Zanné si perde una caratteristica importante dello spirito di Laura immaginato dal poeta, non più donna, ma angelo "ardente".

maggior grado di successo ed effettività poetica (v. 11): “per alto destin... in sorte”, ridotto a “*sobirana sort*”; e (v. 5): “mover i pie”, che diventa “*el peu fent moure*” (al singolare), del quale abbiamo già parlato sopra. Altre, invece, tendono a ribassare la forte carica emotiva che il tema principale della perdita dell’amata porta con sé nell’originale (v. 8): “ch’or m’è piú che mai presente” diventa, per esempio, “*que ara y sempre tinc present*”. Senza dimenticare la cancellazione della forma avverbiale “*si*” (v. 1), così come i “sospiri” (v. 3), termine senz’altro interessante come complemento di quel breve “*mots*” che presenta la traduzione.

Con tutto ciò, nessuno di questi cambiamenti è di gran rilievo nell’insieme della versione catalana del sonetto. Nessuno di essi raggiunge un valore semantico significativo, indicativo di una differenza sostanziale nell’interpretazione del testo e, piú importante ancora, di una volontà di riscrittura di esso, quanto la soppressione dell’anafora del v. 13 e della forma verbale “farsi” (v. 14) e, specialmente, la sostituzione di quel terribile sintagma del v. 13 dell’originale: “e ’l sol cadde del [dal] cielo”, da un troppo debole ma soprattutto rovesciato “*cap al cel*”. Poiché, in effetti, Zanné non solo cancella radicalmente tutta la carica di patetismo presente nell’originale in questo punto, ma soprattutto, rovescia completamente il movimento al quale Petrarca fa riferimento, nel passare significativamente dal crollo –esiste forse un crollo maggiore di questo?– all’ascensione.

Appendice

Sonetto CCCLII

del “Canzoniere” di Petrarca

Spirto felice che sí dolcemente
volgevi li occhi, piú chiari che ’l sole,
et formavi i sospiri et le parole,
vive ch’anchor mi sonan ne la mente:
già ti vid’io, d’onesto foco ardente,
mover i pie’ fra l’erbe et le viole,
non come donna; ma com’angel sòle,
di quella ch’or m’è piú che mai presente;
la qual tu poi, tornando al tuo fattore,
lasciasti in terra, et quel soave velo
che per alto destin ti venne in sorte.
Nel tuo partir, partí del mondo Amore
et Cortesia, e’l sol cadde del cielo,
et dolce incominciò a farsi la morte.

Sonet LXXXVII de Petrarca

En la mort de Madona Laura

Oh beat esperit qui dolçament
donaves vida als ulls més clars que ’l Sol,
y mots formaves purs, pel meu consol,
que retinc vius encar a dins la ment;
jo’t vegí pres de foc honest y ardent,
el peu fent moure, per florit erol,
no com dòna, més sí com angel sol,
d’aquella que ara y sempre tinc present.
La qual après, tornant al teu Factor,
tu en terra abandonares, aquell vel
que ’t concedí la sobirana sort.
Ab ton comiat del món fugí l’Amor
y ensemps la Cortesia, cap al cel.
Així suau esdevingué la Mort.

Bibliografia

CAMPS, Assumpta “La poètica de Jeroni Zanné (Dels conceptes de tradició i modernitat en el Modernisme català)”, *Rassegna Iberistica*, Venezia, n. 50, 1994, pp. 37-50.

- CAMPS, Assumpta, *La recepció de G. D'Annunzio a Catalunya*. Barcelona, PAM, 1996.
- CAMPS, Assumpta, *La recepció de G. D'Annunzio a Catalunya. Traduccions i textos inèdits*. Barcelona, PAM, 1999.
- MONTOLIU, Manuel de, "Un poeta culte", *El Poble Català*, Barcelona, 2, VII, 1906.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Ugo Dotti. Milano, Feltrinelli, 1979.
- ZANNÉ, Jeroni, *Assaigs estètics, (Poesies)*. Barcelona: Biblioteca Popular de "L'Avenç", 1905.
- ZANNÉ, Jeroni, *Imatges i melodies*. Barcelona, Biblioteca Popular de "L'Avenç", 1906.
- ZANNÉ, Jeroni, "Parlem de versos", *Joventut*, Barcelona, 25, I, 1906.
- ZANNÉ, Jeroni *Poesies. (Odes i Elegies. Sonets. Traduccions)*. Barcelona, Fidel Giró, 1908.
- ZANNÉ, Jeroni "XVII sonets de Johann Wolfgang von Goethe", *Poesies. (Odes i Elegies. Sonets. Traduccions)*. Barcelona, Fidel Giró, 1908.
- ZANNÉ, Jeroni *Ritmes*. Barcelona, s. e., 1909.

La pervivencia de un *modo* musical: de Petrarca a Enrique Banchs

MARÍA CRISTINA SALATINO DE ZUBIRÍA
Universidad Nacional de Cuyo

Cuando en 1941, la Academia Argentina de Letras recibía como miembro de número al escritor Enrique Banchs, no hacía sino premiar la labor de una de las voces líricas más puras de la poesía nacional del siglo xx. Nacido en Buenos Aires el 8 de febrero de 1888 y dotado de un talento poético singularísimo, publicó lo medular y más brillante de su obra en sólo cinco años: a los diecinueve, *Las barcas* (1907); a los veinte, *El libro de los elogios* (1908); a los veintiuno, *El cascabel del halcón* (1909) y a los veintitrés *La urna* (1911). A tan temprana edad dejó de publicar sus escritos en libro, y sus poemas, cada vez más espaciados, fueron viendo la luz sólo aquí y allá en diarios y revistas. No obstante, lo hecho resultó suficiente. En estos cuatro libros nace, se elabora a sí misma y se rinde a una clarísima plenitud una obra de la que, como pocas, puede decirse que descansa en el centro cordial de su propia totalidad.

Hombre de sólidos saberes, Banchs, no obstante, dijo de sí mismo: “no realicé estudios regulares y todavía estoy procurando ser autodidacta”.¹ ¿De dónde surge entonces la pulcritud de su profuso conocimiento de la antigüedad grecorromana y de los clásicos europeos, medievales y modernos? Es en su condición de lector incansable y selectivo donde debe buscarse la fuente de donde fluye la varia corriente de sus intereses artísticos y en la que se cimenta el sentido último de su escritura. La crítica ha destacado ya su convicción de que la dignidad de la poesía descansa en “la capacidad para ensanchar la relación armoniosa del hombre con los demás y con la naturaleza o mundo circundante”.²

Como todo escritor genuino, Banchs instaló su taller interior en un diálogo continuo con los mayores cofrades del pasado. Cuando llega a las tareas iniciales del oficio, lúcida en su memoria la palabra de Esquilo, Virgilio o Cicerón, y dominan en el espacio las voces modernistas de Rubén Darío y de algún romántico tardío. Su presencia se hace tangible en *Las barcas* y en el *Libro de los elogios*.

Apenas dos años después, *El cascabel del halcón* se ofrece como un rico fresco de remozados temas y formas poéticas de la tradición española y provenzal. Síntesis de sus intensas lecturas, el poema “Libro”, con que se cierra la mentada colección, celebra en sonoros alejandrinos el diálogo, más allá de la muerte, entre escritor y lector-poeta:

¹ Citado por Beatriz Sarlo, “La poesía postmodernista”, *Historia de la literatura argentina. Las primeras décadas del siglo*, p. 114.

² Leónidas de Vedia, *Enrique Banchs*, p. 17.

Libro que ha abierto ahora mi mano temblorosa,
 ¿dónde estará la otra que te escribí [...]
 [...]
 Hombre del libro, allá en los cielos
 estarás, en la música, limpio de nuestros duelos,
 [...]
 Y también hago el libro con mano temblorosa;
 Alguien tendrá algún día ese libro en su mano,
 [...]
 entonces puede ser que reviva
 todo mi ser y cante como una lira viva.³

Después del cultivo minucioso del acervo poético medieval en el cuarto de sus libros –romances, baladas, trovas, *jocz partitz*, canciones y coplas que recrean las maneras líricas de juglares o de trovadores famosos como Rambaud de Vaqueiras–, los múltiples interlocutores del pasado ceden el paso a una voz dominante, la de Francisco Petrarca.

Hace ya treinta años, cuando en 1974 se conmemoró el sexto centenario de la muerte del poeta aretino, Alma Novella Marani, reconocida italianista argentina, cerraba el volumen de homenaje publicado por la Universidad de La Plata con un magnífico estudio sobre los ecos de la obra petrarquesca en la poesía de Banchs. Poema a poema, Marani demostró de qué manera el argentino trabajó intertextos temáticos petrarquistas tales como el amor imposible, la amable soledad de los sitios agrestes, el tiempo a partir del primer encuentro amoroso, la actitud aristocrática ante lo vulgar, la vista desde lo alto del lugar donde reside la amada, su evocación que, gentil, vuelve en el recuerdo como consuelo del amante, o el amor más allá de la muerte y la inmortalidad de la amada en el verso que la nombra.⁴

Sin embargo, al observar la curva evolutiva de los procedimientos artísticos en los cuatro libros de Banchs, se advierte que el intertexto petrarquesco opera en un plano más profundo que el temático o el formal. Tal es el de una *poiesis* indisolublemente unida a un fin ético: la dignidad del individuo por medio de la palabra.

La función directriz de estos principios fue expresada por el propio Banchs en el discurso que ante los pares pronunció en ocasión de su ingreso a la Academia Argentina de Letras. En plena madurez, a treinta años de *La urna*, describe y toma posición ante lo que considera el deber del hombre de cultura ante la postración histórica contemporánea y reconoce como vivo el ejemplo de los clásicos que reunieron conciencia cívica e ideales claros en la gracia de la forma. En ese entonces terminaba sus palabras así:

Porque es de áspero trato la virtud, desgrefñado el saber, tropezadora la conducta y faltos los tres de sentido de convivencia si no los temple y afina una familiaridad no excesiva, con las Musas. Ellas les insinuarán discreta proporción, según el grave modo dorio o el modo lidio ligero. Dejarán adivinar en la solidez del peñasco

³ Enrique Banchs, *El cascabel del halcón*, pp. 108-110.

⁴ Alma N. Marani, “Ecos de Petrarca en Enrique Banchs”, pp. 143-161.

la posibilidad alada de la estatua, despojarán de altanería la austeridad, darán a lo digno de ser amado la gracia de lo amable, coronarán con el laurel de la gratitud y la memoria las obras nobles y los sacrificios [...].⁵

Tal búsqueda de armonía entre *éthos* y canto es la razón poética que gobierna las tres etapas de lo que comprendemos como su evolución poética: el período de ritmos modernistas, el de experimentación medieval y provenzal y el de musicalidad petrarquesca.

Banchs es el único escritor argentino que ha definido el sentido último de su poética mediante las expresiones “modo dórico”, “modo lidio ligero”. La denominación de ‘modo’ en lugar de ‘ritmo’ retrotrae inmediatamente al mundo musical grecorromano y medieval. Durante siglos, las variantes en la disposición de tonos y semitonos de una determinada escala musical se conocieron como variaciones modales y constituyeron un sistema armónico de alta complejidad usado para la ejecución instrumental y, sobre todo, para la poesía cantada, es decir, la poesía lírica. Cada modo musical era vehículo expresivo de un *éthos* específico, hasta el punto de que si una melodía compuesta en uno de ellos se vertía en otro, cambiaba su naturaleza profunda. Por esta razón, su tipología preocupó a Platón y a Aristóteles cuando reflexionaron sobre la función paidéutica de la música en la vida social. Este último, destacando ambos tipos como los únicos más aptos para la formación de un buen ciudadano, afirma que el modo ‘mixolidio’ promueve reacciones tristes y meditativas, y el dorio, un ánimo intermedio y recogido. Y con respecto a éste, añade:

es la armonía más firme y presenta un carácter más varonil [...] elogiamos el término medio entre los extremos [...] y la armonía doria tiene este lugar natural frente a los demás, por lo que [es más] conveniente para la educación de los jóvenes [...].⁶

Cuando Banchs refiere como ‘dorio’ el efecto armónico del canto ideal, logro estético que alcanza sólo en *La urna*, está denominando un grado de perfección máximo, a que tendió desde los poemas ianugurales de *Las barcas*, y que estuvo a la base del intenso laboreo sobre la varia paleta de estructuras métricas y estróficas que cultivó. Y si bajo el encantamiento rítmico de Darío, se entrena en alejandrinos o armonías pares como ésta:

No he quemado mis barcas con proas al ensueño,
puede mi desaliento ser nada más que un sueño.
Los ocasos presienten la luz de las auroras
y hay rosales que viven porque esperan las floras⁷

en *El cascabel del halcón*, especialmente, suenan el octosílabo del romancero castellano y el que trae aires de morerías, endecasílabos que evocan juglares y trovas de

⁵ “Discurso de don Enrique Banchs”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, pp. 299-302.

⁶ Aristóteles, *Política*, 1341 b-1342 b, pp. 299-302.

⁷ E. Banchs, *Obra poética (1907-1955)*, p. 52. El poema lleva como título “Desaliento” y se cita de él la última estrofa.

la Provenza o narran cadenciosas historias medievales, junto a eneasílabos pensados para entonar la ágil cancioncilla popular:

Era la abuela tan vieja, tan vieja,
que entre sus manos flacuchas y finas
ya no podía ni alzar la madeja:
tanto era vieja la abuela del cuento.⁸

El pino dice agorerías
en el silencio vespéral.
—Pino albar, ¿cuántos son mis días?;
la cuenta siempre fina mal...⁹

Banchs tuvo el raro talento de rehacer, en este ejercicio de taller, los pasos que siguió la historia de la poesía lírica en el momento crucial del divorcio entre música y palabra, que cristaliza en el tránsito de la última trovadoresca al *dolce stil novo*. Su instinto musical recorrió y comprendió punto por punto la metamorfosis de los procedimientos armónicos con que el *lógos* fue canalizando en una rítmica interior los *modi* de antaño. Así es como nuestro autor, tras arduo esfuerzo, echa el ancla definitiva en la copa dorada del soneto de Petrarca.

Además, por esos años, un amor sin respuesta, profundo, una mujer inasible, cruza, fugaz, por su biografía. Sólo el soneto del maestro de Arezzo pudo contener de manera cabal tanto el dolor individual y su exigencia de una distinta armonía, como el habitual rigor ético. La madurez poética se alcanza bajo la especie del dolor de amor. Sólo entonces es momento para los poemas de *La urna*.

Cuando Mario Fubini estudia las transformaciones que sufren la canción, la balada y el soneto desde las fórmulas del *stil novo* a Dante y Petrarca, afirma, con respecto al soneto de este último:

Petrarca ha encontrado en el soneto su forma, haciendo de él un cuadro más complejo, dándole una mayor duración [...] sin cambios violentos, con ligeros desplazamientos de acentos [...] con la alternancia de endecasílabos *a maiore* y *a minore*, crea un movimiento, y al final de la composición, deja una sensación de supremo equilibrio.¹⁰

El equilibrio de la forma resulta así la resolución de superficie de una intensa experiencia emocional que sólo encuentra cauce inteligible cuando cuaja en el ritmo interior del metro y se consolida en la arquitectura amplificadora de la complejidad antitética, de manera tal que la tensión entre antítesis de los sentimientos y flujo moderado de la cadencia logra el equilibrio racional del individuo. Se debe a Petrarca la configuración de un lirismo que, según afirma Natalino Sapegno “rompe uno a uno todos los esquemas de una psicología convencional; [y] disuelve el frágil equilibrio

⁸ *Ibid.*, “Balada”, pp. 238-242. Se cita la primera estrofa.

⁹ *Ibid.*, “Cancioncilla”, pp. 284-285. Se cita la primera estrofa.

¹⁰ Mario Fubini, *Métrica y poesía*, p. 288.

de una poética rígidamente estilizada¹¹ al tiempo que, añadimos nosotros, la historia, lo autobiográfico, queda superado, transustanciado en una forma que, dominándolo todo, lo vuelve comprensible al propio sujeto.

Ésta es la función de viril recogimiento, de contención que Enrique Banchs busca en el antiguo modo dorio y que encuentra cantado por primera vez en la modernidad del individuo del *Canzoniere*. Sapegno supo sintetizar de manera inmejorable aquello que alcanza la lírica de Petrarca y que no es sino a lo que aspira, y en parte logra, el ideal poético de Banchs:

Perché questo è il dono del Petrarca: l'intelligenza superstite nel naufragio delle passioni e delle speranze, la volontà pertinace e strenua di conoscersi e scrutare dentro di sé fino in fondo [...] In questa attenzione ferma, e nuda di ogni compiacimento, senza illusioni, ma anche senza cinismo, anzitutto venata di rimorsi e accettata col rigore di una disciplina, è, agli inizi dell'Umanesimo, quella che abbiamo chiamato la scoperta moderna, profondamente umana, della liricità.¹²

Atento a estas enseñanzas, Banchs esfuma, con sutilísimo pincel, los contornos de lo real, esboza de modo abstracto su pasión y busca la imagen espiritualizada y deliberadamente ligera que no enuncia, sino evoca apenas un dolor sosegado:

Sé de una fuente mansa y silenciosa
que sobre antiguo mármol se derrama
lenta y constante. El agua que rebosa
jamás refleja un rostro ni una rama.

Vierta la noche azul la luna en ella,
o abra su golfo de oro la mañana
donde naufraga la postrer estrella,
la solitaria fuente siempre mana.

¡Generoso dolor que siempre llora,
fuente que el agua da calladamente
como el Tiempo su hora!...

Conozco una pasión que nadie mira,
que nadie escucha y sin cesar suspira,
perdiéndose como agua de la fuente.¹³

La poética de Banchs, aprendida en el dulce rigor del 'modo' petrarquesco, arduo trabajo interior del ritmo acanalado no sólo por acentos y rimas, sino, como el maestro mismo, por la distribución arquitectónica de las partes y por la sonoridad que el sentido adquiere en la sintaxis y en la radiación semántica de cada palabra, se manifiesta cabal en el siguiente soneto metapoético de *La urna*:

La longeva y oculta madreperla
cuando se hiere el blanco seno, vuelve

¹¹ Emilio Cecchi y Natalino Sapegno, dir., *Storia della letteratura italiana. II. Il Trecento*, p. 268. La traducción es nuestra.

¹² *Ibid.*, pp. 303-304.

¹³ E. Banchs, *op. cit.*, p. 341.

del sueño estéril y la herida envuelve
 con su irisada lágrima, la perla.
 Hay quien de su dolor se hace una joya:
 y lo sé, porque canto lo que pierdo.
 Sobre la misma herida del recuerdo
 la mano del artífice se apoya.
 La madreperla, solitaria afina
 el oriente del nácar escondido,
 como el amor en soledad sentido
 de más clara pureza se ilumina
 y el silencioso tiempo lo engrandece,
 como a la perla que en los años crece.¹⁴

La forma se consolida en el juego translúcido del armonioso equilibrio musical. Es ésta y no otra la pervivencia del modo dorio o del lidio ligero que le aseguran al poeta argentino el dominio sobre sí mismo; único medio de allegarse, palabra mediante, aquella completa dignidad, de melancólica quietud quizás, pero plena de humana entereza en el esfuerzo de señorear sobre sí.

Esto se vuelve evidente en la elegante, dórica transparencia del poema con que su gratitud sabe saludar la lección de sobriedad aprendida en el más ilustre de los líricos del pasado:

Espíritu gentil que de Valclusa
 las selvas de laurel paseaste tanto,
 razonando de amores con la musa
 que alargaba el honor de tu quebranto:
 como a ti me ha dejado una confusa
 esperanza materia para el llanto,
 mas no me dio el ingenio asaz excusa
 para hacerla materia de mi canto.
 Maestro soy en el amar doliente,
 aunque no en la elegancia del estilo
 ni en la ilustre nobleza del dictado;
 pero viendo el laurel que honra tu frente,
 pienso, grave y tranquilo,
 que un sentimiento igual nos ha acercado.¹⁵

Quede para otra ocasión el análisis estilístico de las estructuras que conducen las redes discursivas e isotópicas en la secuencia regular de estos endecasílabos que intertextualizan una suma de rasgos para escorzar la imagen por antonomasia de Petrarca: “espíritu gentil”, “Valclusa”, “selvas de laurel”, “razón de amor”, “confusa esperanza”, “quebranto”, “ingenio”, “canto”, “maestro”, “elegancia del estilo”, “nobleza ilustre del dictado”. Sólo detengámonos un momento en el ritmo restringido del penúltimo verso, un heptasílabo aislado que aporta la alternancia, tan humanística, de la cadencia impar. Un verso solo que interrumpe la fluencia

¹⁴ *Ibid.*, pp. 356-357.

¹⁵ *Id.*

paralela y contrapuesta del sujeto lírico y su modelo para reunirlos por única vez en la simbiosis *éthos-modus*. La función universalizadora del terceto final cristaliza en este verso medio donde la forma alcanza –en la casi imperceptible armonía musical que aportan las siete sílabas –la razón (“pienso”) y el dórico equilibrio espiritual del hombre (“grave y tranquilo”).

Las exigencias de la vida, “trabajo de galeote que obliga [...] la necesidad de procurar el bienestar de los míos”, tal como el propio poeta confiesa a Leónidas de Vedia,¹⁶ determinaron –como sucede a un personaje de Henry James¹⁷– su silencio poético. Silencio apenas roto por algunos textos admirables dispersos en el tiempo con que se cierra la vida artística del escritor argentino.

A diferencia de Petrarca, Banchs no gozó del favor permanente de la fama, ni de la solicitud de los poderosos. Si supo del reconocimiento de los pares en su tiempo y más allá de su tiempo. Jorge Luis Borges, que elogió la factura limpia y trémula de sus poemas, lo definió para siempre en un bello soneto de *Los conjurados*:

ENRIQUE BANCHS

Un hombre gris. La equívoca fortuna
hizo que una mujer no lo quisiera;
esa historia es la historia de cualquiera
pero de cuantas hay bajo la luna
es la que duele más. Habrá pensado
en quitarse la vida. No sabía
que esa espada, esa hiel, esa agonía,
eran el talismán que le fue dado
para alcanzar la página que vive
más allá de la mano que la escribe
y del alto cristal de catedrales.
Cumplida su labor, fue oscuramente
un hombre que se pierde entre la gente;
nos ha dejado cosas inmortales.¹⁸

Desde un modo musical de andadura totalmente distinta, la grave voz del poema dice nuevamente la verdad. El esplendor áureo que rodeó la vida del maestro no se repitió en la agrisada monotonía cotidiana de su lector-discípulo; sin embargo, algo hay que hermana a los, ahora, tres poetas, aquella *ægritudo amoris*, que por arte de armonía se transforma en cadencia verbal que ya no muere.

Bibliografía

ARISTÓTELES, *Política*, trad., pról., notas, Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez. Madrid, Alianza, 1994.

¹⁶ E. Banchs, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ Cf. Henry James, *La lección del maestro y otros cuentos*, Buenos Aires, Emecé, 1949.

¹⁸ Jorge Luis Borges, *Obra poética. 1923-1985*, p. 678.

- BANCHS, Enrique, *El cascabel del halcón*, ed. revisada y corregida por el autor. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- BANCHS, Enrique, *Obra poética (1907-1955)*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1981.
- Boletín de la Academia Argentina de Letras*, núm. 35, 1941.
- CECCHI, Emilio e Natalino SAPEGNO, dir., *Storia della letteratura italiana, II, Il Trecento*. Milano, Garzanti, 1965.
- DE VEDIA, Leónidas, *Enrique Banchs*, antología y apéndice por Osvaldo H. Dondo. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1964.
- Dolce stil novo*, selección, trad., pról. y notas, Juan Ramón Masoliver. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- FUBINI, Mario, *Métrica y poesía*, trad. M. Arizmendi y M. Hernández Esteban. Barcelona, Planeta, 1969.
- MARANI, Alma Novella, “Ecos de Petrarca en Enrique Banchs”, en *Francesco Petrarca. Estudios en el sexto centenario de su muerte (1374-1974)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1975.
- Poesía medieval italiana. Antología bilingüe*, selec., trad. y notas, Oreste Frattoni. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978.
- SARLO, Beatriz, “La poesía postmodernista”, en *Historia de la literatura argentina. Las primeras décadas del siglo*, t. 3. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

Il petrarchismo in Giuseppe Nicolosi Scandurra, poeta siciliano del Novecento. *Il Canzoniere di Rusidda*

ALFIO PATTI
La Tecnica della Scuola. Catania

Il petrarchismo in Sicilia si sviluppa in modo eclatante nel 1500 e nel 1600 con i poeti che scrivono in dialetto siciliano, e giunge fino alla metà del secolo scorso.

La sconfitta di Manfredi a Santa Maria della Gradella, nei pressi di Benevento, nel 1266 per mano degli angioini, segna non solo la caduta del regno di Sicilia e la fine del *regale solium* fondato da Federico II di Svevia, ma pone fine anche alla poesia siciliana che nella Corte dello *stupor mundi* era nata e della quale lo stesso Dante sottolinea l'importanza nel suo *De vulgari eloquentia* (I, XII, 2-4): "tutto ciò che gli italiani poeticamente compongono si chiama siciliano".

Del petrarchismo in Sicilia, nei secoli XVI e XVII, hanno già tracciato le coordinate Pietro Mazzamuto, Michela Sacco Messineo, Raffaele Girardi, Sebastiano Grasso, Sara Gulino.¹ In questi due secoli la poesia siciliana rinasce dopo il lungo silenzio successivo alla conclusione della grande stagione federiciana. Rinascendo, la poesia siciliana assume caratteristiche ben riconoscibili in quanto i poeti scelgono lo stile petrarchesco soprattutto nei temi amorosi e pastorali. Secondo il Mazzamuto, scrive Sara Gulino,

L'approccio del siciliano al *Canzoniere* trecentesco avviene essenzialmente su due livelli, quello dell'imitazione e quello della deroga e della trasgressione. Il primo modo di fruizione riguarda, naturalmente, la ripresa e la rimanipolazione del materiale-modello; il secondo consiste in una deroga metrica, che vede l'ottava sostituirsi al sonetto e in una deroga linguistica, per la quale il toscano viene sostituito da un dialetto ricco di intarsi popolareschi, ma estremamente sorvegliato e modellato sulla lingua letteraria.²

Questo stile trova una svolta con la poesia di Giovanni Meli e di Domenico Tempio, ma fino alla metà del XX secolo riaffiora in diversi poeti che scrivono in dialetto e parlano d'amore e della natura. Tra questi ricordiamo Giuseppe Nicolosi Scandurra, uno dei più grandi poeti siciliani del secolo scorso, che cantò l'amore e la natura e lo fece componendo, per la maggior parte, in sonetti, anziché con ottave

¹ Pietro Mazzamuto, "Lirica ed epica nel secolo XVI", in *Storia della Sicilia*, vol. IV, pp. 289-357; Michela Sacco Messineo, "Poesia e cultura nell'età barocca", *ibid.*, pp. 427-476; Raffaele Girardi, "Letteratura e apparati 'festivi': l'accademia cinquecentesca degli Accesi di Palermo", *Lavoro critico*, pp. 133-158; Sebastiano Grasso, a cura di, *Le Muse siciliane*; Sara Gulino, "Il petrarchismo siciliano: caratteri originali", in *Ottave siciliane*.

² S. Gulino, *op. cit.*, pp. 16-17.

come la tradizione siciliana, colta, semicolta e popolare aveva fatto fino ad allora. Poeta e contadino, fu definito da Mario Rapisardi “Teocrito redivivo”.

Giuseppe Nicolosi Scandurra, noto come “il poeta contadino” (Catania, 28 febbraio 1877- 6 aprile 1966), cominciò a pubblicare le sue prime poesie nel 1903, quando inviò sei ottave alla redazione del *D'Artagnan*, diretto da Nino Martoglio a Catania. In quel periodo cominciò a frequentare i poeti; imparò a leggere e a scrivere, a comperare libri dei poeti che più lo interessarono e di cui si trova traccia nelle sue opere future; sono: Giovanni Meli, Carlo Amore, Vanni Pucci, Vito Mercadante e, fra gli italiani, soprattutto Petrarca, ma anche Tasso, Ariosto, Dante e Leopardi, dei quali imparò a memoria lunghi brani.

Nel 1907 conobbe a Catania il poeta Giuseppe Villaroel che rimase entusiasta delle sue poesie e favorì la stampa di *Natura e sentimento* che fu pubblicato molto tempo dopo, nel 1914. Nella sua prefazione Villaroel mette in risalto le qualità delle poesie dello Scandurra, ma esagera l'analfabetismo del poeta. Tale esagerazione è chiarità e sfumata nella prefazione della terza edizione.

L'opera ebbe molto successo tanto da essere ristampata. Dopo la prima edizione di 308 pagine, se ne ha una seconda nel 1922 di 414 pagine, e una terza nel 1951, di 543. Nonostante vi siano state, dopo la prima opera, altre venti pubblicazioni, la forza espressiva del poeta va cercata nella prima opera, anche se nelle altre la sua voce trova momenti di vigorosa espressività.

In tutte e tre le edizioni di *Natura e sentimento* vi è una sezione chiamata “Puisii amurusi”, un vero e proprio canzoniere di 168 liriche, in cui Scandurra narra la storia dell'amore travagliato con la figlia del suo padrone: Rusidda (Rosetta).

L'ispirazione è autentica e genuina, ma c'è un modello, quello del Petrarca, che riscontriamo nella vicenda di Rusidda, la quale, come Laura, muore. Ognuno dei due poeti ama la stessa donna per tutta la vita, anche dopo la morte di lei. Entrambi non ebbero contatti passionali con le loro muse, il loro fu un amore sentimentale e idealizzato.

Ho diviso il Canzoniere di Scandurra in due parti: in vita e in morte di Rusidda, così come quello del Petrarca è diviso in vita e in morte di Laura. Ne consegue che Valchiusa (Vaucluse, in Provenza, nel basso Rodano a 15 miglia da Avignone) diventa la Piana di Catania (Masseria San Demetrio), e il Sorga, piccolo affluente del Rodano, viene sostituito con il fiumiciattolo denominato Lentini.

Quando Petrarca conobbe Laura aveva 23 anni (era il 6 aprile 1327); Nicolosi Scandurra conobbe Rusidda che era adolescente, aveva 13 anni (era il 1890).

Le poesie amorose, in realtà, sono state sopraffatte dalla fama di altre opere dello Scandurra, di contenuto bucolico e georgico, ma a leggerlo bene, il *Canzoniere di Rusidda* –la denominazione è mia– non è meno interessante.

Mentre in Petrarca il *Canzoniere* nasce per volere dell'autore con la divisione in due parti collegato alla morte di Laura, in Scandurra nasce spontaneamente e non segue un ordine prestabilito. Ecco perché si è reso necessario mettere ordine all'interno di questa sezione. La morte di Rosa, che avviene quando il poeta era già sposato, è indubbiamente il principale motivo per questa suddivisione che non va intesa in senso rigidamente cronologico, ma piuttosto come distinzione tra due

nuclei poetici: quello della riflessione sulla morte e quello relativo al ripensamento del proprio itinerario spirituale ed esistenziale.

Il *Canzoniere di Rusidda* inizia con un sonetto dal titolo “Impegnu”. Da questo sonetto apprendiamo che Giuseppe Nicolosi Scandurra si impiegò presso il padre di Rusidda come bracciante per quattro *unzi*³ l’anno oltre al vitto e all’alloggio. Nei primi sonetti della raccolta egli si rivolge a Rusidda promettendole protezione, ribadendo che “sugnu carusu ma mi sentu n’omu”: sono un ragazzo ma mi sento un uomo. Cerca di proteggerla dai tranelli della vita, educandola ad amare la natura e la campagna, gli animali, le stagioni. Si rivolge a lei come se fosse fragile e quindi si erge a custode e difensore.

Giuseppe Nicolosi Scandurra ha un contatto diretto con la sua musa ispiratrice, si frequentano, trascorrono parte della giornata insieme. Non vi è momento del giorno, delle stagioni, dell’anno in cui non fu presente fisicamente o spiritualmente Rusidda. È come se ogni cosa della natura fosse legata ad un atto d’amore e che tutta la ciclicità della vita fosse contornata da una sublimata sensualità.

La presenza della donna, di Rusidda, in ogni descrizione della natura è essenziale, completa, esalta le descrizioni. Rusidda, così come Laura, è la poesia. La loro immagine è collocata in un ridente sfondo di prati e valli. La loro leggiadria e la loro grazia (così come apparvero sin dai primi tempi dell’innamoramento) sono sottolineate dagli sguardi in lontananza dell’innamorato.

Sono gli anni della gioventù quando la primavera simboleggia i sogni, le illusioni, le speranze:

OGNI MATINA

Ogni matina pri sti munti e vaddi
veni Rusidda ccu l’ucchiuzzi beddi,
ccu li capiddi supra di li spaddi
pascalannu va li soi viteddi.

Ccu li labbruzzi comu li curaddi,
surriddi e va cantannu canzuneddi,
'ntra l'aria, 'ntra li rami e ciuri 'e taddi,
pari ca pr'idda cantanu l'aceddi.

Iu luntaneddu, ripetu sospiri,
pri avilla, la me vita spinna e mori,
com'era prima la vurrissi aviri.

Ccu lu ventu ci mannu sti palori:
Rusidda non mi fari cchiù soffriri...
chi addivintasti surda e senza cori?⁴

(OGNI MATTINA

Ogni mattina tra questi monti e valli
viene Rosetta con gli occhietti belli
con i capelli sopra le spalle
pascolando va i suoi vitelli.

Con le labbra come coralli
sorridente e va cantando canzoncelle
nell'aria, tra i rami e fiori di zucca
sembra che per lei cantino gli uccelli.

Io lontano, ripeto sospiri,
per averla la mia vita se ne muore
com'era prima la vorrei avere.

Col vento le invio queste parole
Rosetta non mi fare più soffrire...
sei diventata sorda e senza cuore?)

E si confronti Petrarca:

Nova angeletta sovra l'ale accorta
Scese dal ciel in su la fresca riva
Là 'nd'io passava sol per mio destino:

³ Onze: una unità monetaria dell'epoca.

⁴ Da *Natura e sentimento*, Catania, 1951. Le traduzioni di Scandurra sono mie.

Poi che senza compagna e senza scorta
 Mi vide, un laccio che di seta ordiva
 Tese fra l'erba ond'è verde il camino:
 Allor fui preso; e non mi spiacque poi,
 Sì dolce lume uscía degli occhi suoi. (*Rvf*CVI, vv. 1-8)⁵

Appena Rosa viene interiorizzata dal poeta, finisce di essere nominata, ma di lei si nominano le parti del corpo. In genere, quando parla dei particolari della sua amata, lo Scandurra non la nomina, forse per un senso di pudore. Gli occhi, i piedi, la bocca, i capelli e il petto hanno particolari capacità seduttrici e sia Scandurra che Petrarca ne esaltano le virtù. Vediamo per esempio i capelli:

Petrarca:

Vidivi di pietate ornare il volto;
 ma poi ch'Amor di me vi fece accorta,
 fuori i **biondi** capelli allor velati
 e l'amoroso sguardo in sé raccolto. (*Rvf*XI- 7,10)

Scandurra:

LI TOI CAPIDDI
 Quantu su priziusi `sti capiddi
 Biunni, gintili e tutti aneddi aneddi
 Quannu attruzzunu appena a l'arvuliddi
 Li frutti si matutanu chiù beddi.

(I TUOI CAPELLI
 Come son preziosi questi capelli
Biondi gentili e tutti inanellati
 Quando sfiorano gli alberelli
 I frutti maturano piú belli.)

L'amore adolescenziale fra i due giovani è presente nei sonetti fino ad "Amuri e ubbidienza" compreso, poi con "Invitu" si ufficializza il loro innamoramento, e mentre nel sonetto "Amuri e ubbidienza" li vediamo ancora insieme, anche nei lavori dei campi, in "Invitu" a Rusidda viene fatto divieto di andare con Peppi (il diminutivo di Giuseppe) a pascolare le bestie.

Con "Invitu", seguendo l'ordine dato alle liriche, entriamo nel vivo del canto amoroso, entriamo in un secondo tema.

L'adolescenza di entrambi finisce per fare posto all'uomo innamorato che mette Rosa in primo piano, mentre la natura fa da sottofondo e da sfondo a questo grande amore. Anche il nome cambia, dal vezzeggiativo Rusidda al piú maturo Rosa. (Anche Petrarca usava chiamare Laura, Lauretta).

E abbiamo "Aspittannu a Rosa", e "Rosa veni". Qui l'ardore del poeta per la sua Rusidda si può toccare con mano.

Dopo le descrizioni della donna amata, delle illusioni e dei sogni, il poeta si imbatte nella realtà che contrasta il loro amore: "Spiranza e timuri" e "Duci e tristi mumentì". Nel primo sonetto emerge il timore che il loro amore possa essere scoperto dai genitori di lei e il padre possa licenziarlo. Con la lontananza il poeta teme che

⁵ Le citazioni dal *Canzoniere* di Petrarca sono prese dall'edizione Fabbri 1986.

l'amore di Rusidda possa finire e la speranza di sposarla pure. Il fatto di essere un semplice "villano", povero e nullatenente, lo mette in una condizione di inferiorità e i dubbi che il loro amore possa finire lo assalgono: teme di essere licenziato:

Ora ca semu grannuzzi furmati
nni dividi, ahimia, tristi mumentì! ("Duci e tristi mumentì", vv. 1-2)

(Ora che siamo grandi, formati
ci separano, ahimè, tristi momenti!)

Il poeta si riferisce al fatto che sono cresciuti e l'innocenza va scomparendo e il padre di lei si oppone.

In "Ruvettu ca mi pungi" (Piccolo rovo che mi pungi) paragona Rusidda alle more e il padre alle spine che lo pungono nell'atto di coglierle. Il rischio paventato trova conferma nell'avvenuto licenziamento, ed ecco "Spartenza" (Separazione). Fino alla poesia "Spartenza" vi è uno stile poetico, uno stato d'animo ben rappresentato; poi ancora un cambiamento: nelle successive si nota una maggiore cultura e conoscenza.

La separazione è avvenuta proprio per il grande divario economico-sociale tra i due giovani –vedi "Li toi doti" (La tua dote), e "Li me' doti" (La mia dote)– e tutto è spiegato in "Doppu quattru misi" (Dopo quattro mesi). L'influenza del padre sulla figlia porta quest'ultima a sfuggire dal suo innamorato, così come Laura sfugge Francesco:

'NCONTRU

Pirchi ti vai ammucciannu rocchi rocchi
pirchi ti scanti quannu vidi a mia?
e pirchi guardi in terra? jsa l'occhi
e 'ntrignu 'ntrignu a l'occhi mei talia.

Tu fusti, fusti tu, 'ntra tempi e rocchi,
ca mi facevi spissu cumpagnia,
si ceu cuscenza lu cori ti tocchi,
pri lu rimorsu, assai ti martiddia...

pirchi pensi di farimi nichei
chiù di quantu cuntrariu m'è lu celu
c'assuma sempre li miserii mei!

Pri la me puvirtà sugnu scacciatu
comu un ciurriddu 'n terra senza
ca di cui passa veni scarpisatu.

(INCONTRO

Perché ti nascondi tra le rocce
perché hai paura quando mi vedi
e perché guardi a terra? alza gli occhi
e fissamente guarda gli occhi miei.

Tu fosti, fosti tu, su per quelle balze
che mi facesti spesso compagnia,
se con coscienza il cuore ti tocchi
per il rimorso assai ti martella...

perché pensi di farmi dispetti
più di quelli che mi fa il cielo
che assomma le miserie mie!

Per la mia povertà sono scacciato
come un fiore, in terra senza stelo
e da chi passa viene calpestato.)

Ed ecco Petrarca:

Sì traviato è 'l folle mi' desio
a seguitar costei che 'n fuga è volta
e de' lacci d'Amor leggiera e sciolta
vola dinnanzi al lento correr mio,
che quanto richiamando più l'envio
per la sicura strada men m'ascolta

né mi vale spronarlo, o dargli volta,
 ch' Amor per sua natura il fa restio. (*Rvf*vi, 1-8)

Arriviamo poi a “Tu sulu non haiu paci” (Io solo non ho pace). Da questo momento, ma già da “A ’na palummedda” (A una colombella), il poeta ha parole piene di dolore e di rammarico per la sua Rusidda che sembra ormai averlo dimenticato. Tutti i suoi giuramenti sono finiti nel nulla e il poeta non vuole crederci: “Non ci cridu” (Non ci credo). Il poeta si addolora, sanguina, ne muore e canta alla notte, tanto cara ai poeti innamorati, da quando la cantò Petrarca, il suo dolore. Va errando (come Petrarca solo e pensoso nei deserti campi) fra i pendii e le *rasule* (i fossati) di campagna, accompagnato dal lamento del *chiuzzo* (il gufo), della *piula* (la civetta) e lo scorrere dell’acqua del fiume Lentini.

Rusidda ha rappresentato per Scandurra, la poesia stessa, come Laura per Petrarca; ha rappresentato lo stimolo costante per il riscatto. Con Rusidda aveva mancato l’appuntamento del destino perché il padre di lei non lo riteneva degno, per condizione sociale, della figliola. Il poeta non sapeva né leggere né scrivere, ma imparò, con quella volontà e quella tenacia tipiche di chi vuole riscattarsi dalla miseria e dall’ignoranza, riuscendo ad imporsi nel panorama poetico del suo tempo, affermandosi con la grandezza della sua poesia.

Nicolosi Scandurra lesse i grandi della letteratura, Petrarca compreso, da cui, alla fine si distacca. Non eredita per niente il mondo dei cantori popolari e nemmeno quello di Petrarca raffinato e intellettuale. Egli possiede già un suo mondo; lo possiede per condizione, per convinzione, per scelta.

Scandurra nel *Canzoniere di Rusidda* narra una storia ben precisa nel suo evolversi; narra i sentimenti che fermi e coerenti reagiscono, man mano, ai fatti, e di conseguenza, vi è una chiara e forte volontà, uno scopo ben preciso. Egli narra gradualmente il suo amore, proiettato verso un futuro da condividere con la sua donna e al tempo stesso narra la storia della sua vita, della sua famiglia, del suo mondo. Narra la primavera della “loro” vita, lo scoprire insieme la natura, i sentimenti. La coerenza del *Canzoniere di Rusidda* ha come illustre antecedente la coerenza che Petrarca, primo poeta d’Europa in questa intenzione, volle per il suo.

Dopo novanta liriche della raccolta dedicate alla sua amata, Rosa muore all’improvviso, non ancora sposata, quando il poeta ha 21 anni: “Morsi” (È morta). Con la morte di Rosa muore in parte anche lui. Egli apprende della morte di Rosa nel 1898. Il dolore di questa perdita favorisce l’ispirazione delle poesie per la morte di Rusidda e marca di più la sua solitudine e la sua temporanea sconfitta. La vita gli sembra priva di senso (accade a tutti gli innamorati: è il *tedium vitae*) tanto da desiderare di morire:

MI VENI A MENTI

Mi veni a menti, quannu di matina,
 ccu lu sulì affacciatu di livanti,
 c’ancora si videva l’acquazzina
 riddutta comu sbrizzi di brillanti.
 Ju caminava, e camina camina

(MI VIENE A MENTE

Mi viene in mente, quando di mattina,
 col sole affacciato al levante,
 che ancora si vedeva la rugiada
 ridotta come gocce di brillanti.
 Io camminavo, e cammina cammina

passannu di lu ciumi ranti ranti,
l'ummira mia 'ntra l'acqua cristallina
m'era cumpagna e mi tirava avanti.

Quannu tra canni e salici arrivai,
'ummira mia si spersi frunni frunni
e senza cumpagna sulu ristai.

Dicennu: Rosa venimi e mi trovi
macari ca ti parru e non rispunni
macari ca pri l'ummira ti movi.

passando radente al fiume
l'ombra mia, dentro l'acqua cristallina
mi era compagna e mi tirava avanti.

Quando tra canne e salici arrivai,
l'ombra mia spari tra le fronde
e senza compagna, solo restai.

Dicendo: Rosa vienimi a trovare
anche se ti parlo e non rispondi
anche se per l'ombra ti muovi.)

E Petrarca:

Valle che de' lamenti miei se' piena,
Fiume che spesso del mio pianger cresci,
Fère selvestre, vaghi augelli, e pesci
Che l'una e l'altra verde riva affrena,
Aria de' miei sospir calda e serena,
Dolce sentir che sí amaro riesci,
Colle che mi piacesti, or mi rincesci,
Ov' ancor per usanza Amor mi mena,
Ben riconosco in voi l'usate forme,
Non, lasso!, in me, che da sí lieta vita
Son fatto albergo d'infinita doglia.
Quinci vedea 'l mio bene; e per queste orme
Torno a vedere ond'al ciel nuda è gita,
Lasciando in terra la sua bella spoglia. (*Rvf*ccc)

Attraverso la poesia Nicolosi Scandurra ha cantato una “Rusidda crisciuta a pampinedda a pampinedda” (con tutte le cure e delicatezze) ma che la morte ha idealizzata, facendogli dimenticare il suo amore non corrisposto. Rusidda ha avuto per il poeta, un ruolo determinante: è stata, prima, dopo e sempre presente nella mente e soprattutto nel cuore del poeta.

Appendice. Cronologia di Giuseppe Nicolosi Scandurra

1877 - Nasce a Catania il 28 febbraio, in via Curia, nel rione del Fortino.

1884 - Muore la madre del poeta, Santa Scandurra.

1890 - Scappa da Catania e attratto dalla campagna, dalla natura, va a lavorare a Primo Sole, presso il feudo del Duca di Misterbianco: aveva tredici anni. Dopo pochi anni cominciò a poetare in campagna tanto da ricevere l'appellativo di “poeta contadino”. Va a lavorare nella masseria di San Demetrio, vicino al fiumiciattolo denominato Lentini. Era oltre il fiume San Leonardo. Lì incontra Rusidda, unica ispiratrice di tutte le sue poesie d'amore, che era la figlia del suo datore di lavoro, don Giovanni.

1897 - Sposa la diciottenne Giovanna Macrí, del rione Zia Lisa. Apprende dell'avvenuta morte di Rusidda, deceduta giovanissima e nubile.

- 1898 - Muore la moglie di polmonite, dopo undici mesi di matrimonio, lasciando un bambino di un mese che morirà due mesi più tardi.
- 1900 - Giuseppe Nicolosi Scandurra si risposa con la cognata, Giuseppa Macrí, che mette al mondo due figlie. Giuseppa Macrí aveva quasi ventiquattro anni. A Catania vi erano i seguenti giornali di poesia: il *D'Artagnan*, *La Tarantola*, *Lu falchettu*, *Lu Saracinu*, *La Sunnambula*, *I Pagliacci*, *L'Isola*.
- 1903 - Impara a leggere e scrivere. Invia le sue prime poesie a Martoglio con lo pseudonimo di "Cori galanti", 6 ottave pubblicate nel suo *D'Artagnan*.
- 1906 - Muore la sua seconda moglie, Giuseppa, di tifo. Rimane per la seconda volta vedovo con la sua primogenita, Santa. L'altra figliuola era morta.
- 1907 - Conosce il poeta catanese Giuseppe Villaroel che rimane entusiasta della sua poesia e favorisce, molto più avanti, la pubblicazione di *Natura e sentimento*.
- 1907 - A trent'anni si risposa per la terza volta con una coetanea, Concetta Russo, dalla quale, alla fine dello stesso anno, ha una bambina.
- 1908/1910 - In questo periodo Villaroel gli fa conoscere Giovanni Verga e Luigi Capuana.
- 1911 - Annata favorevole per il lavoro. Affitta un terreno dove pianta settemila quattrocento viti. Nello stesso anno nasce la sua terza figlia.
- 1913 - Nasce finalmente il figlio maschio che porterà il nome del nonno, Nino.
- 1914 - Pubblica il suo primo volume di poesie dal titolo *Natura e sentimento*, con prefazione di Giuseppe Villaroel, edito da La Siciliana, Catania, di 308 pagine.
- 1916 - Parte per la guerra. Prima viene assegnato a Palermo per trentadue giorni, poi viene trasferito al fronte a Thiene.
- 1918 - Viene trasferito a Verona dove rimane sette mesi.
- 1918 - Pubblica *Canta la Natura*, con una prefazione del Prof. V. Toscano.
- 1922 - Pubblica la seconda edizione accresciuta di *Natura e sentimento*, Muglia editore, Catania, pp. 414.
- 1922 - Conosce Angelo Musco che in una serata teatrale, tenutasi al "Pacini" di Catania, gli fece vendere 300 copie di *Natura e sentimento*. Quella sera incassò 2.720 lire.
- 1924 - Stampa *L'opira di li pupi*, Tip. Zuccarello, Catania.
- 1926 - Pubblica *Campagni e Marini di Sicilia*, con la prefazione di Lorenzo Vigo Fazio, 228 pagine.
- 1928 - Viene chiamato a Milano su invito di Giuseppe Pedalino, presidente del Siculo-rum Gymnasium di Milano, grazie all'iniziativa del poeta villarosano Vincenzo De Simone: erano i primi giorni di maggio e Scandurra recita versi nel Circolo Oberdan, alla presenza dell'allora ministro Cappa. Stampa *Festa di poesia siciliana*, appena 8 pagine, a cura del gruppo Guglielmo Oberdan, Milano, 13 maggio, Tip. L. Toffoloni. Conosce Giuseppe Borgese a Milano. Stampa un opuscolo, *A lu Cardinali Dusmet*, di 16 pagine, a Catania.
- 1929 - Va a Palermo dove Peppino Denaro lo fa recitare al Tatro Massimo. In quella occasione conobbe Vito Mercadante, Cesareo, Alessio Di Giovanni, Giuseppe Gangi Battaglia, Ignazio Buttitta e Luigi Natoli.

- 1931 - Diviene bidello della scuola elementare “Caronda”, in via Zammataro a Catania. Pubblica *I canti del poeta contadino* con la casa editrice milanese Treves, con una premessa di Giuseppe Villaroel e la traduzione di Vincenzo De Simone, 186 pagine.
- 1934 - Pubblica *Acqua di marzu e Lu giru di la Sicilia*.
- 1948 - *Stragi* con prefazione di Adamo Leandri.
- 1951 - *Camminu vidu e cantu* con prefazione di Antonio Corsaro. Pubblica ancora *Natura e sintimentu* terza edizione accresciuta, Tipografia Conti, Catania, 543 pagine.
- 1957 - Pubblica *Canta la terra*, prefazione di Adamo Leandri. Il sindaco di Catania, Luigi La Ferlita, nella sala consiliare del Comune, su iniziativa del Prof. Giuseppe Monaco, organizza una festa in onore degli ottant’anni di Scandurra.
- 1959 - Scrive e stampa *La me vita*, per i tipi della tipografia Di Benedetto, Catania.
- 1960 - *E cantu ancora. Sprazi di suli*.
- 1961 - *Vuci di la Natura*.
- 1962 - *Scinari di la Natura* con prefazione di Michele D’Agata. *Innu a la Natura*, prefazione di Giuseppe Monaco.
- 1963 - *Vuliri di Diu*, prefazione Cesare Grassi Bertazzi.
- 1966 - *E cala lu sipariu*, prefazione di Giuseppe Monaco. Muore la moglie, Concetta Russo, giorno 6 aprile. Dodici ore dopo, il 6 aprile moriva pure Giuseppe Nicolosi Scandurra, a Catania. L’11 aprile ebbero luogo i funerali nella chiesa di Santa Lucia al Fortino.

Bibliografia

- GIRARDI, Raffaele, “Letteratura e apparati ‘festivi’: l’accademia cinquecentesca degli Accesi di Palermo”, *Lavoro critico*, xxxiii, 1984, pp.133-158.
- GRASSO, Sebastiano, a cura di, *Le Muse siciliane*. Catania, Giuseppe Maimone, 1996;
- GULINO, Sara, “Il petrarchismo siciliano: caratteri originali”, in *Ottave siciliane*. Caltanissetta, Lussografica, 1995.
- MAZZAMUTO, Pietro, “Lirica ed epica nel secolo xvi”, in *Storia della Sicilia*, vol. iv. Palermo, Società editoriale “Storia di Napoli, del Mezzogiorno continentale e della Sicilia”, 1980, pp. 289-357.
- NICOLOSI SCANDURRA, Giuseppe, *Natura e sintimentu*. Catania, La Siciliana, 1914.
- NICOLOSI SCANDURRA, Giuseppe, *Natura e sintimentu*. Catania, Vincenzo Muglia, 1922.
- NICOLOSI SCANDURRA, Giuseppe, *Natura e sintimentu*. Catania, Tipografia Conti, 1951.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, Milano, Fabbri, 1986.
- SACCO MESSINEO, Michela, “Poesia e cultura nell’età barocca”, in *Storia della Sicilia*, vol. iv. Palermo, Società editoriale “Storia di Napoli e della Sicilia”, 1980, pp. 427-476.

Miguel Hernández: *El rayo que no cesa* último cancionero petrarquista

MARIAPIA LAMBERTI
Universidad Nacional Autónoma de México

Me dejan indiferente los análisis de sus obras, la observación de sus presuntos excesos retóricos, porque para mí es Miguel Hernández un poeta necesario, eso que muy pocos poetas, incluso grandes poetas, logran ser.

ANTONIO BUERO VALLEJO¹

Es bien conocida la trayectoria poética de Miguel Hernández: después de un periodo experimental, en que el joven poeta de extracción campesina explora varias vertientes literarias, imitando sobre todo a los modernistas, inspirándose en las lecturas que le proporciona el sacerdote Luis Almanza de Orihuela, y en lo que su trayectoria escolar incompleta le ha permitido conocer de los clásicos, se acerca al neo-gongorismo de los poetas del '27 y produce su primera obra publicada, *Perito en lunas* (1931), una colección de 42 octavas que contienen cada una un elaborado acertijo metafórico, de una complejidad indescifrable que se pudo desentrañar únicamente gracias a sus propias revelaciones apuntadas en un ejemplar de su obra.²

Esta obra juvenil se caracteriza principalmente por una variadísima gama métrica, la más extensa de toda su obra, que cubre prácticamente todas las variantes versales y estróficas de la tradición española; singularmente, las octavas no aparecen en este abanico métrico, hasta que el joven abandona este gusto por la variación continua y compone 87 octavas, con el estilo antes indicado, entre las cuales fueron seleccionadas las 42 que configuran el poemario mencionado; además de numerosas décimas, estrofa igualmente cerrada y de una longitud semejante a la octava (88 sílabas la octava real, 80 la décima); y por lo que respecta al soneto, en un solo caso, en el corpus juvenil que conocemos, compuesto de 100 poemas, aparece un soneto endecasílabo, pues los otros sonetos pertenecientes a su primera producción se presentan en metros más elaborados y extravagantes.³

¹ Antonio Buero Vallejo, "Un poema, un recuerdo", en *En torno a Miguel Hernández*, p. 33.

² Al experimentalismo inicial de la poesía hernandiana, he dedicado la tesis doctoral *Experimentación métrica en la poesía juvenil de Miguel Hernández*. La variedad métrica conlleva temática y lenguaje: "imitación" propiamente dicha de poetas, corrientes y estilos con los que el joven entraba en contacto.

³ Nueve veces únicamente el Miguel Hernández joven usa el soneto: tres veces en endecasílabos (pero en un caso lo emplea como estrofa de una oda, por lo que el número subiría a cinco); cuatro

A la primera publicación, de la que el poeta esperaba —y no obtuvo— un glorioso ingreso en el mundo de las letras, siguió años después (1936) otro poemario, *El rayo que no cesa*, éste compuesto casi exclusivamente de sonetos, la otra forma métrica que en su aprendizaje poético casi no había explorado.

Pero en el periodo intermedio entre estas dos publicaciones, se extiende otra larga etapa experimental, más restringida en cuanto a la gama métrica y estilística, pero más abundante en cuanto a número de poemas. El joven ha entrado en amistad con Ramón Sijé (José Marín), intelectual de la clase acomodada de Orihuela, más joven que él, pero con estudios terminados y ambiciones literarias. Sijé proporciona a Hernández las lecturas de los clásicos del Siglo de Oro, y de éstos el joven y ambicioso poeta deriva los ejemplos de su nueva producción. Al lado de poemas de breves metros libres, entran las liras de varias medidas, las silvas gongorinas, los tercetos dantescos (en las que él llama “elegías”) y un número siempre mayor de sonetos. Son los metros del principal y primer petrarquista de España, Garcilaso de la Vega. Desaparecen los poemas narrativos de tema exótico modernista de su primera etapa, y asimismo las escenas pueblerinas, a menudo patéticas, o el bucolismo ingenuo, lleno de ninfas y pastores idílicos derivados de sus lecturas escolares; y la temática campestre se colorea de tintes propiamente hermandinos, intensos y viriles, si se me permite la palabra.

El poeta, nacido en 1910, ha pasado de la adolescencia a la juventud plena, y el amor entra en su vida: es pasión —o sea sufrimiento— en balance perfecto, o sea dramático, de sensualidad impulsiva y sentimiento profundo. Los biógrafos se han afanado en rastrear una posible multiplicidad de amores en la breve vida de Miguel Hernández, pero todas las conjeturas se quedan como tales, y sólo campea la figura de su “gran Josefina adorada”, desde este primer vértigo amoroso hasta las grandes odas al amor conyugal compuestas en la cárcel a orillas de la muerte.⁴

Los poemas que median entre *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*, su cancionero amoroso, en las *Obras completas* de Miguel Hernández editadas en 1992 por José Carlos Rovira, Agustín Sánchez Vdal y Carmen Alemany, se catalogan en el apartado *Poemas Suelos* II, y son 255.⁵ Si excluimos las octavas descartadas compuestas con el ciclo de *Perito en lunas*, que son 45, quedan 210 poemas; entre

veces el soneto es en versos alejandrinos, una en decasílabos, y una en doble octosílabo (ver en la tesis mencionada, p. 108).

⁴ Miguel Hernández ha inspirado en sus críticos en igual medida el apasionamiento por su obra y el interés, a menudo curioso, por su persona. Las biografías de Hernández abundan como las tesis doctorales sobre sus obras poéticas y teatrales. En *Miguel Hernández: el escritor alicantino y la crítica*, Carmen Alemany recoge la bibliografía hernandiana hasta el cincuentenario de su muerte. Basta observar los títulos de las monografías para comprobar lo dicho. Y la serie televisiva realizada en España sobre la vida del poeta merece sólo un piadoso silencio.

⁵ Las citas textuales se toman de esta edición de las *Obras completas* de Miguel Hernández, vol 1, *Poesía*. Los *Poemas Suelos* II se colocan desde la p. 273 a la 490. Los poemas del proyecto nunca concluido de *El silbo vulnerado*, tienen doble numeración (237-251 : [1]-[15], pp. 480-487); los de *Imagen de tu huella*, igualmente (252-255 : [1]-[iv], pp. 488-490). *El rayo que no cesa* ocupa de la p. 493 a la 511, con numeración de 1 a 29, más un “Soneto final” que no tiene numeración. En este texto se indicará el número de cada poema y/o en su caso el título, sin mencionar la página.

ellos, un ciclo de 32 poemas en décimas, sueltas una parte de ellas, y conjugadas en poemas estróficos otras, que se pueden considerar una variante de las octavas: misma medida, como se ha visto, y mismo estilo y contenidos. En los restantes 178 poemas, se alternan medidas estróficas diversas, desde poemas con versificación mínima (versos de dos hasta cinco sílabas), todas con visiones de la naturaleza, hasta las liras y los tercetos encadenados de diversas elegías, o cuartetos de pie quebrado, con algunos romances y romancillos. Pero el verso se va unificando paulatinamente en el endecasílabo, alternado, en las estrofas complejas, con el heptasílabo. El poema 126, “El cielo manantial”, es el primer soneto de esta serie. Le sigue otro soneto, “Rosa”, ya más claramente amoroso. Esta forma poética se va haciendo siempre más frecuente (también son sonetos las odas a la Virgen publicadas en *El Gallo Crisis*, la revista católico-progresista de Ramón Sijé), pero la preferencia del poeta, que trata temas variados, todavía construidos con base en metáforas complejas como las de la primitiva inspiración neo-gongorina, se dirige hacia otros metros. Y no está por demás recordar que para Miguel Hernández, metro y tema, forma y contenido, tienen una relación muy estrecha, se condicionan el uno al otro. Por eso, rastrear el nacimiento de la forma-soneto en su poesía equivale a rastrear el surgimiento del tema amoroso, y de la inspiración neo-petrarquista, o neo-garcilasiana.

Hernández proyecta un nuevo poemario, que se llamaría *El silbo vulnerado*, y que nunca lograría configurarse en forma definitiva. En el primer proyecto, encontramos un canto variado a múltiples aspectos de la naturaleza. En la variación métrica que todavía caracteriza este esbozo de poemario, encontramos sólo algunos sonetos; pero algo interviene en la inspiración del poeta, y a partir del poema 179 de los *PS II*, la temática amorosa prevalece netamente. Dos poemas en cuartillas, octosílabas uno y heptasílabas el otro: “Tu cartas son un vino”, con la dedicatoria “A mi gran Josefina adorada” y los célebres versos:

Aunque bajo la tierra
mi amante cuerpo esté,
escribeme paloma
que yo te escribiré. (vv. 13-16)

De allí en adelante, encontramos sólo sonetos, desde el 181 hasta el 255: 74 sonetos, entre los cuales el poeta escogerá los que irán a configurar el proyecto final de *El silbo vulnerado*, proyecto que evolucionaría en *Imagen de tu huella*, y finalmente en *El rayo que no cesa*, con modificaciones y añadidos.

Este último poemario definitivo comprende sólo 30 poemas: 27 sonetos, un poema en cuartillas octosílabas (“Un carnívoro cuchillo”) una silva trímetra (“Me llamo barro aunque Miguel me llame”) y la famosa elegía a la muerte de Ramón Sijé (“Yo quiero ser llorando el hortelano”). Buena parte de los sonetos de esta versión definitiva aparecían también en los proyectos de *El silbo vulnerado* y de *Imagen de tu huella*.

Nos encontramos así con un corpus de un centenar de sonetos donde se va precisando la temática amorosa de Miguel Hernández, con características tan suyas como sus sentimientos (“yo, el más corazonado de los hombres” dirá de sí mismo)

y tan apegadas a la larga tradición española que con profundidad había asimilado en los años escolares y las intensas lecturas guiadas por Sijé.

La búsqueda del deslumbramiento

El rayo que no cesa no es ni puede considerarse sólo la versión final. Ésta por supuesto alcanza en su brevedad una perfección de poemario asombrosa. Pero es emocionante ver cómo a través de la paciente construcción de la forma-soneto y de la temática amorosa, el poeta alcanza su estilo, y su estilo incorpora –concientemente– elementos de la más antigua tradición europea, se alinea con la descendencia petrarquista de tan alta tradición en España.

Partimos entonces del análisis de la prehistoria poética del *Rayo que no cesa*, cuando el joven poeta ensaya una mediatización entre la tradición bucólica y la recia raigambre campesina que le impide afeminar las imágenes de una realidad que demasiado bien conoce y ama en su sencilla naturalidad. El tema de la soledad es el primero que desarrolla. Soledad completa, o soledad por ausencia. “El silbo del mal de ausencia” (*PS II*, 134), en forma de silva, presenta estrofas como ésta:

Dolido voy de zaga
del aire y del ganado,
con el alicamiento de la aulaga
y con la delgadez de mi cayado. (11-14)

El poeta busca petrarquianamente la soledad de los peñascos para su pena de amor, pero su ganado es real, su lenguaje campesino:

tan flaco me he quedado
por ti, que, mis calzones,
buscando mi cintura,
cuerpo abajo se van casi vacíos. (42-45).

Desde el poema *PS II* 139 inicia el ciclo de los poemas destinados a configurar *El silbo vulnerado*. En este primer esbozo, Hernández sigue el lenguaje imaginífico del posmodernismo, y la temática es campestre: la naturaleza es fuente de continuos desafíos para encontrar elaboradas metáforas. Los sonetos del 141 al 144 no son amorosos, sino que contienen imágenes naturales elaboradas.⁶ Regresan, por última vez, las octavas (145-148, 151) las liras, las décimas (158-164). Desde el poema 181 (“ALATURA-sin par”) empieza el ciclo de los poemas pertenecientes a *El silbo vulnerado*, y son todos sonetos. El tema amoroso se hace más y más evidente, hasta llegar a se tema único.

⁶ “HOGUERA-amorosa” habla propiamente de la madera que se deshace en cenizas; “ROSA-malograda”, “NIEBLA-Dios y poema”; “NUBES-y arcángeles” contienen todavía elementos religiosos.

Los temas amorosos son los de la tradición occidental: el servicio amoroso (187: “y al servicio otras veces de mi bella”, v. 11), el tormento del deseo (188: “vi- viendo a secas y queriendo a solas”, v. 4), la naturaleza animada por la presencia de la mujer (189 “No tiene explicación la primavera / sin tu florido pómulo de grana”, vv. 5-6); el poeta busca la soledad en los montes (190, “SOLEDAD-montés”: “¡Qué desolada inmensidad de vistas!”, v. 5; 187: “tener la soledad por ejercicio [...] / por compañía la nieve, y por asiento / una altura que cerca un precipicio”, vv. 5-8). Pero si el sentimiento amoroso es todavía inmaduro, y se expresa casi siempre con una rebuscada retórica, de todos modos asistimos, en estos poemas preparatorios, a una importante mutación: de la búsqueda de la analogía sorpresiva y original se pasa gradualmente a la descripción y la comparación. Como único ejemplo recordaremos el celeberrimo soneto del *Rayo que no cesa*, “Como el toro he nacido para el luto”.

El adverbio ‘gradualmente’ puede llevar a una confusión. Los sonetos metafó- ricos se alternan en esta etapa con los descriptivos; el poeta elige su voz, no la modifi- ca insensible y automáticamente por un cambio de “inspiración”. Pocos poetas han tenido, como Hernández, tan clara conciencia del oficio, del ensayo preparatorio; pocos han tenido tan caudaloso río de emociones creadoras, confiando tan poco en ellas para componer.

Los tópicos se completan y se matizan; la contradicción amorosa, después de tantos siglos, vuelve a expresarse como por primera vez:

en ti busco el alivio de mis llagas,
y cuanto más lo busco, más me llago. (203, 13-14)

Piedras, penas y suspiros (a veces concretados en el “ay” tan caro al poeta); la mujer “obstinadamente pura, pura, / pura desde el cabello más modesto” (214, 3-4) viene a embellecer el mundo:

Más dócil y más fiel que el mimbre al cesto
dondequiera tu pie [,]⁷ va la blanca
informando la miel de una dulzura
que no encuentra la abeja en ningún puesto. (5-8)

viene a llevarle un aura de cielo:

bajar al mundo tú fue un accidente
ilustre sucedido a una paloma,
ni sé si estás aquí; ni si en el cielo. (12-14)

Notable la comparación de 223, con el campesino “dichoso” que “ara y lanza” (v. 1), mientras que el poeta carece ya de toda esperanza:

Desgraciado de mí que no me queda,

⁷ Indispensable la coma para la correcta sintaxis del texto, pero no aparece en el original.

no ya un algo, ni un nada miserable
que en la esperanza porfiar me haga. (9-11)

Hay todavía sonetos que se alejan del tema amoroso, como los cuatro (que no cinco) dedicados a los sentidos, y en esta línea los que con culpabilidad adolescente, no ya con el dramático desgarramiento petrarquiano, evocan el sentido del pecado:

y a las peores cosas terrenales,
ya me voy, ya me atengo, ya me inclino. (218, 13-14)

Pronto el poeta abandonará estas actitudes, no sólo por la conversión antirreligiosa y marxista que intervendrá en breve tiempo, sino más bien porque el levantarse tempestuoso de la pasión, del “carnívoro cuchillo”, le hará trascender todo concepto doctrinario de bien y mal; sólo campeará la pureza lilial de la amada:

Sólo falta que vengas a mi huerto
y digas: ¡lilio! –amor– para en el acto
ser toda la creación lilial de pura. (220, 12-14)

Y también desaparecerán los últimos sonetos dedicados a la naturaleza y a los juegos de palabras, como “CASI-nada” (224).

Es singular, en el rastreo de los temas petrarquianos, el haber encontrado una línea, un verso, apuntado antes del inicio del son. 226, más como colofón que como título: “Ni a sol ni a sombra vivo con sosiego”.⁸

Los sonetos del 226 al 236, que preceden el esbozo compositivo de *El silbo vulnerado*, nos introducen ya en la atmósfera original que caracterizará *El rayo que no cesa*, poemario que no es más que la versión definitiva de los dos anteriores, el mencionado *Silbo vulnerado e Imagen de tu huella*.

De un soneto al otro se repiten ecos: “llanteando mi pena por la orilla” dice el son. 231; “Un niño llanteador, por detestado [es mi pesar de siempre]” dice el son. 232.

Al entrar la pasión, el poeta “huracanadamente deseoso” (233, v. 10) contempla y anhela el cuerpo de la amada: “Con tus pechos porosos y mollares” (233, v. 1). “Ojinegra la oliva en tu mirada” canta en “PENA-bienhallada” (234), el soneto de los adjetivos compuestos:

Boquierna, ojinegra, pechiabierta,
rostriazul, barbiosa, malherida,
cejijunta te quiero y dulciamarga. (234, 9-11)

Los últimos dos sonetos descartados, son famosísimos: “A ti, llamada impropiamente Rosa” (235) y “Ser onda oficio, niña, es de tu pelo” (236).

⁸ El endecasílabo se encuentra apuntado manuscrito antes del inicio del soneto, en los originales hermandinos. En las *Obras completas* no se transcribe en el texto, sino que se menciona en el análisis crítico en apéndice, donde se reportan los esbozos, las variantes y tachaduras de los originales. El soneto 226, inédito hasta la edición de 1992, se comenta en la p. 976.

El poeta no está plenamente satisfecho. Entre las redacciones de *El silbo vulnerado*, *Imagen de tu huella* y *El rayo que no cesa*, otros 19 sonetos se descartarán. Cada uno es un mundo, pero el poeta no los considera dignos de entrar en su cancionero de amor.

El Rayo inmortal

Al momento de acercarnos al producto terminado, de sólo 30 poemas, es oportuno hacernos una pregunta. Hemos detectado en la etapa experimental previa al *Rayo que no cesa* numerosos elementos petrarquizantes. ¿Había Hernández leído a Petrarca? ¿Había tenido acceso y meditado la canónica traducción de Garcés? ¿O su petrarquismo se debió solamente a la profunda, osmótica asimilación de aquellos modos por tantos siglos repetidos? La única vez que Hernández nombra a Petrarca es en un poema juvenil (perteneciente al grupo denominado *Poemas Suelos* 1), un romance compuesto como “Carta completamente abierta – A todos los oriolanos”:

Me he creído ser poeta
de estro tal que nubes raya
y digno de contender
con Homero y con **Petrarca**,
con Virgilio, con Boscán,
Con Dante y toda la escuadra... (47-52)

Es más probable que haya leído a Boscán, y que los nombres de los otros se deban sólo a los conocimientos escolares. Pero con Boscán vino Garcilaso, y Góngora, y Quevedo, y todos los grandes clásicos, de cuyas lecturas estamos seguros. E igualmente estamos seguros que petrarquistas son todos los toques temáticos que hemos analizado. Y es ahora interesante ver cuáles de estos toques, y en qué medida, hayan entrado a configurar su poemario de amor.

Es interesante notar que, si el *Canzoniere* de Petrarca comprende 366 poemas y el de Hernández sólo 30, en ambos se verifica el mismo fenómeno: no todas las composiciones son sonetos, no todos los poemas son de amor. Las variantes métricas de Hernández ya se han mencionado; los temas ajenos al amoroso, son la consideración amarga sobre su ser (15, “Me llamo barro”: aunque en el poema la vertiente amorosa es subyacente) y el llanto por la muerte de Ramón Sijé. Y estos tres poemas se colocan en forma simétrica al principio, en medio y al final del poemario.

El cancionero de Hernández presenta los temas petrarquistas ya decantados, asimilados a la voz poética como un sustrato imborrable e inajenable: amor y muerte (“Un carnívoro cuchillo”), amor tormento que en sí mismo se alimenta:

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
[...]?
Este rayo no cesa ni se agota:

de mí mismo tomó su procedencia,
y ejercita en mí mismo sus furores. (2, 1-2; 9-10)

La amada es pura y fría como la nieve:

¡Ah que acometimiento de quebranto
ir a tu corazón y hallar un hielo
de irreductible y pavorosa nieve! (5, 10-11)
Te me mueres de casta y de sencilla.... (11)

El amor es pena y sólo pena:

Umbrío por la pena, casi bruno....
[...]
pena es mi paz, y pena mi batalla.... (6, 1; 6)
tengo estos huesos hechos a las penas.... (10,1)
Mi corazón no puede con la carga
de su amorosa y lóbrega tormenta... (13,1-2)

La amada vivifica y hermosea la naturaleza:

y adonde va tu pie va la blancura.... (8, 7)

Y sólo la mujer puede salvar al amante de la tormenta mortal:

Nadie me salvará de este naufragio
si no es tu amor, la tabla que procuro,
si no es tu voz, el norte que pretendo. (10, 9-11)

No puede no venir a la memoria “Passa la nave mia colma d’oblio” (*Rvf*189), o “i lumi bei che mirar soglio...” (*Rvf*272, 14), y tantos otros versos de Petrarca. Pero los símiles de los que se vale Miguel Hernández, en forma de comparación explícita o metáfora, son suyos, y sólo suyos. El toro campea en cinco sonetos (14, 17, 23, 26, 28), violento y plástico correlato objetivo con quien se identifica el poeta, por su brama y su pena mortal. El amor-deseo rememora el beso (“besarte fue besar un avispero”, 20, 5), el cuello de la amada (“Recuerdas aquel cuello, haces memoria / del privilegio aquel, de aquel aquello / que era almenadamente blanco y bello, / una almena de nata giratoria?” 21, 1-4); y el pie (“la blancura más bailable”, 8-1) es el elemento físico más recordado: todo el poema –diríamos la canción– “Me llamo barro aunque Miguel me llame” es un canto al pie de la amada que pisa su corazón. El lenguaje es suyo, pero los motivos y los temas se hunden en los siglos y se extienden hacia atrás hasta el poeta de Valclusa que supo codificar el sentir de amor insoslayablemente. El soneto 26 es una paráfrasis (o un homenaje) a la canción “Nella stagion che ’l sol rapido inchina” (*Rvf*50):

Por una senda van los hortelanos
que es la sagrada ora del regreso,
con la sangre injuriada por el peso
de inviernos, primaveras y veranos.

Vienen de los esfuerzos sobrehumos
y van a la canción, y van al beso,
y van dejando por el aire impreso
un olor de herramientas y de manos.

Por otra senda yo, por otra senda
que no conduce al beso aunque es la hora
sino que merodea sin destino.

Bajo su frente trágica y tremenda,
un toro solo en la ribera llora
olvidando que es toro y masculino.

Es Petrarca que acaba en Miguel Hernández. Y los paralelismos se pueden multiplicar: las lágrimas que punctúan el *Canzoniere*⁹ no faltan en el poemario del enamorado que por la pena de amor olvida, como el toro, su ser masculino: “lluviosos ojos que lluviosamente / me haceis penar” (27, 1-2) canta el poeta, y al toro que lo simboliza atribuye un “huracanado y vasto lloro” (14, 8). Y también hay menciones del envejecimiento que contrasta-acompaña el amor:¹⁰

Si la sangre también, como el cabello
con el dolor y el tiempo encaneciera,
mi sangre, roja hasta el carbunco, fuera
pálida hasta el temor y hasta el destello.
[...]
Si el tiempo y el dolor fueran de plata
[...]
mi corazón tendría ya las sienes
espumosas de canas y de arrugas. (16, 1-4; 9; 13-14)

Y en el primer poema, proclama el poeta: “y mi corazón, / mi corazón con canas” (1, 11-12).

El poeta llama a su enemiga “amorosa fiera hambrienta” (28, 9), con el apodo que, desde Petrarca, define la crueldad de la amada hacia el amante; y multiplica los símiles animales, como por demás encontramos en el cantar de amor del aretino. La metáfora de la nieve, y la del fuego, se encuentran por igual: y no falta un verso lleno de aliteraciones significativas como el “di me medesimo meco mi vergogno” (*Rvf* 1, 11): “desesperado espero en esta orilla” (22, 8), ni la enumeración de elementos naturales “el algarrobo, el haya, el roble, el pino” (18, 3) como en Petrarca: “fior?, frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, / valli chiuse, alti colli et piagge apriche” (*Rvf* 303, 5-6).

⁹ Ver, en este mismo libro, “Las lágrimas en el *Canzoniere*” de María Carrillo.

¹⁰ Ver, en este mismo libro, “Imágenes de vejez y lozanía en el *Canzoniere*”, de Fernando Ibarra.

Por último mencionaremos un recurso que caracteriza al *Canzoniere*, y hace de éste el primer poemario orgánico de la literatura moderna: los sonetos se enlazan entre sí con sutiles ecos temáticos o verbales.¹¹ Así sucede también en *El rayo* hernandiano: “amarillo” se pondrá el tiempo sobre la fotografía del poeta, en el poema inicial; un “girasol sumiso y amarillo” se vuelve el corazón del amante en el poema 2; “golpe amarillo” es el del limón que le tira la amada en el soneto 3. Y no es más que un ejemplo; baste pensar cómo la palabra “pena” se propone prácticamente como *leit-motiv* de todo el poemario. Dada la brevedad del cancionero hernandiano (menos de la décima parte del petrarquiano), a menudo estas recurrencias sonoro-conceptuales se encuentran al interior del mismo poema. Además de la anáfora “Como el toro” del son. 23 tan conocido, baste como ejemplo el incipit del son. 12:

Una *querencia* tengo por tu acento,
una *apetencia* por tu compañía
y una *dolencia* de melancolía
por la *ausencia* del aire de tu viento.

Pero los ejemplos podrían multiplicarse.

¿Petarca o petrarquistas?

La pregunta inicial queda abierta: en quién se inspiró Miguel Hernández? Es singular que los grandes críticos hernandianos no se preocupan de este problema cuando analizan *El rayo que no cesa*. Sólo Dario Puccini menciona el problema y opta decididamente por encontrar en los grandes petrarquistas de España el antecedente directo del poemario hernandiano; todos, a partir de Marie Chevallier, se hunden en el maravilloso mundo de las formas hernandianas, sin preocuparse de sus posibles analogías. Dice Puccini:

Se ha definido menos el campo de las influencias formales que con mayor o menor claridad obran en la gestación de *El rayo*. Yo diría que hasta *El silbo* perduran las reminiscencias de Góngora [...] de Lope y de la tradición petrarquista [...]. En cambio, en la última versión de su obra, Hernández muestra sobre todo la influencia de Quevedo [...]. A medida que en su poesía los sentimientos van cobrando densidad y tensión, va siendo para él más necesaria, indispensable, la lección de Quevedo.¹²

¹¹ Imprescindible también el estudio de Marco Santagata *I frammenti dell'anima*. También se señalan estos sutiles lazos, con toda precisión, en el comentario a la edición del *Canzoniere* a cargo del mismo Santagata.

¹² Cuando mencionamos a Marie Chevallier nos referimos a su clásico *La escritura poética de Miguel Hernández*, cuyo cap. 2, “Las formas de la pasión: júbilo o explosión de dolor” está dedicado a la poesía de amor, y ni siquiera se toma en cuenta el posible petrarquismo; y de Puccini citamos el igualmente canónico *Miguel Hernández: vida y poesía* (p. 50). Pero también en tiempos más recientes no se encuentra un interés por el petrarquismo hernandiano, y también la atención hacia *El rayo* cede

No podemos contradecir a tan ilustre crítico. Sin embargo, hemos encontrado, en este petrarquista que no ha leído a Petrarca, extrañas y emocionantes analogías en la construcción del poemario y en la expresión del sentimiento amoroso. Tal vez, la única conclusión que podemos sacar, es que desde que Petrarca cantó el amor y sus penas como nadie lo había hecho antes, no se puede cantar el amor y sus penas con otros términos que los suyos. Su lección se ha hecho carne y sangre de la poesía europea, porque el amor es eterno, y la poesía de Petrarca se eterniza con el amor. Después de él, todo amante no puede más que ser Francesco, aunque Miguel se llame, y toda amada, por morena que sea, se parecerá en su cruel distancia, a Laura de cabellos de oro.

Bibliografía

- CHEVALLIER, Marie, *La escritura poética de Miguel Hernández*. Madrid, Siglo XXI, 1977.
En torno a Miguel Hernández. Madrid Castalia, 1978.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Obras completas*, vol. 1, *Poesía*, ed. Agustín Sánchez-Vidal, José Carlos Rovira, Carmen Alemany. Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- LAMBERTI, Mariapia, *Experimentación métrica en la poesía juvenil de Miguel Hernández*. Tesis doctoral, UNAM, 1998.
- Miguel Hernández cincuenta años después*. Actas del 1 Congreso Internacional, Alicante, Elche, Orihuela, marzo 1992, coord. José Carlos Rovira. Alicante, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata. Milano, Mondadori, 1996.
- PUCCINI, Dario, *Miguel Hernández: vida, poesía y otros estudios hernandianos*. Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert/Diputación Provincial, 1987.
- SANTAGATA, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel "Canzoniere" di Petrarca*. Bologna, Il Mulino, 1992.

frente a los análisis multiplicados sobre la poesía comprometida y sobre el *Cancionero y romancero de ausencias*. Baste como ejemplo que en las Actas del Congreso celebrado en Alicante en 1992 por el cincuentenario de la muerte del poeta (*Miguel Hernández cincuenta años después*), sólo 4 artículos sobre 110 estén dedicados al *Rayo*, y de éstos ninguno roza siquiera el problema.

El bolero de Petrarca: discurso amoroso y continuidad cultural

RODRIGO BAZÁN BONFIL

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Mientras más “especializado” se vuelve un lector –y habremos de aceptar que a esa “especialización” hemos dedicado buena parte de nuestros desvelos quienes ejercemos como profesores universitarios–, más difícil le resulta buscar respuestas sencillas a los problemas que la literatura le plantea. Y, para decirlo con claridad, cada vez se muestra menos dispuesto a aceptar con humildad que su trabajo de “interpretación” no encierra, en realidad, más misterio que el de las horas dedicadas a dominar los términos técnicos empleados para comentar un texto.

No hace mucho leía, en contraste y por razones que no vienen a cuento, pero que ahora muestran sus ventajas, un texto sobre cómo enseñar a escribir en el Bachillerato y hallé dos frases que hicieron luz en la poca o mucha claridad que este texto alcance:

...los escritores reales escriben para dar a conocer sus ideas –no para hacer ejercicios de escritura; para informar sobre asuntos que les son importantes; para convencer y compartir una frase bella; *para dejar a un hombre o para atrapar a una mujer*... En la escritura, lo relevante es lo que se comunica o logra con los textos, y *la reflexión analítica sobre sus características no debe sustituirla*...¹

Luego, pese a que yo no escribo para encontrar (o perder) una pareja y, en cambio, reflexiono sobre los textos con que otros quisieron atrapar las suyas, en este texto importa más lo que Petrarca haya querido decir que mis comentarios sobre su dicho aunque, por otra parte, como no creo que haya diferencia entre “leer” y “aprender a leer”² –como no la hay tampoco entre “encontrarse en un poema” y “aprender a encontrarse” en un texto petrarquista o un bolero– la siguiente reflexión pretende ser analítica y al menos medianamente atractiva para quienes reflexionan profesionalmente en torno a la obra de Petrarca.

Mi primera intención era hacer una lectura comparada entre los trescientos sesenta y seis poemas del *Cancionero* y el *corpus* de ciento setenta y un boleros que formé para mi tesis de Licenciatura³ hace doce años... empresa no sólo dura, sino improductiva, que leyendo a Petrarca devino rápidamente en un problema mayor, aún si aquí trato de resolverlo con menos letras: se ha dicho en cantidad de ocasiones que la poética del bolero se rige, *mutatis mutandis*, por una estética en que “las dis-

¹ David Ochoa Sol, “Los quehaceres del lector y del escritor”, copia mecanográfica, p. 3.

² Kenneth Goodman, *El lenguaje integral*, p. 37.

³ Rodrigo Bazán Bonfil, *Recursos y estructuras literarias en el Bolero*.

continuidades, las oposiciones de la lírica amorosa, del soneto, del petrarquismo [...] se reivindicán: nada de impaciencia, ni avidez, sólo la *delectatio amorosa* del ritual y del torneo”;⁴ pero nunca se ofrecieron las pruebas.

Luego, si las pruebas no podrán ser, como quise en un primer momento, textuales en el sentido de hallar construcciones de Petrarca repetidas *verbatim* en bolero alguno, la posible solución está en exponer los mecanismos de construcción que les son comunes; esto es, en ofrecer ejemplos donde la Poética del Discurso Amoroso Occidental quede suficientemente explicada para entender por qué, seiscientos cincuenta años más tarde, en América Latina seguimos enamorando bajo el modelo que inspiró *Madonna Laura*.

La impronta de mi trabajo está, entonces, en la refuncionalización⁵ que la poesía popular hace de los modelos poéticos y amorosos de la “alta” cultura;⁶ esto es, en cómo si en un primer momento los imita, al paso del tiempo se los apropia y genera una poética y una estética particulares, distintas de las del paradigma inicial, pero fuertemente ligadas a éste por la intención a que obedecen y las necesidades que en ambos casos cubren. Punto de partida que apunta, como primera respuesta, a las funciones de seducción de estos textos con todo lo que ellas supongan en tanto incitaciones “al mal” (*¿de amor?*),⁷ pues “el análisis de los boleros clásicos nos permite comprender los discursos de seducción, que son parecería justamente aquellos que intercambian los sujetos sexuales y difuminan los contornos de las emociones”.⁸

Seducción inicial, entonces, a partir de la cual resulta claro que lo universal en la poesía de Petrarca –esto es, lo que su herederos del siglo xx latinoamericano rescatan–, no está necesariamente en la poesía de Petrarca (y por momentos tampoco en la continuidad del discurso amoroso de Occidente a la que intento apelar), sino en el deseo humano y la necesidad que tiene quien lo sufre, no de compartirlo con el objeto del mismo, sino de repetirlo para sí a media voz, de forma que cuerpo y mente queden atrapados en palabras, inmóviles en la contemplación de sí. Alguien proponía que “El bolero es un pensamiento erótico que se sueña a sí mismo”⁹ y, en mi opinión, no andaba errado. La dificultad de decir se halla pues, para Petrarca, en

⁴ Iris M. Zavala, *El bolero. Historia de un amor*, p. 41.

⁵ Para los estudiosos del Romancero, un texto se refuncionaliza cuando el sentido original de su fábula varía para explicar un patrón de conducta o un valor comunitario distinto del que originalmente exponía; en este caso uso el término para remitir a la forma en que los autores de boleros se apropian los modelos poéticos de la “alta” cultura. Ver Rodrigo Bazán Bonfil, *Hacia una estética del horror en romances violentos*, p. 9.

⁶ Entiendo por “alta” cultura o cultura “cultiva” una serie de bienes culturales de acceso restringido pues sus rasgos de creación, apropiación y uso requieren de un entrenamiento especializado –ése que Cicerón llamó *cultura animi*– que en nuestros días corresponde a una forma de vida que garantice una instrucción académica determinada. Para una discusión más amplia del tema, ver Hans Peter Thurn, “Para una historia del concepto de ‘cultura’”, p. 79; y R. Bazán, “La cultura como *continuum* y su posible teorización estética” §1.3.1., *Hacia una estética del horror*, pp. 28-45.

⁷ Seducir (del lat. *seducere*) tr. [...] Persuadir suavemente al mal. // 2. Embargar o cautivar el ánimo (DRAE, 19ª ed., s.v.).

⁸ I. M. Zavala, *op. cit.*, pp. 103-104.

⁹ *Ibid.*, p. 101.

cierta desconfianza respecto al lenguaje mismo; de modo que, sin temor de su propia voz, se para, sin embargo, a contemplar el alcance de ésta:

Tacer non posso, e temo non adopre
contrario effecto la mia lingua al core,
che vorria far honore
a la sua donna, che dal ciel n'ascolta. (Rvf 325)¹⁰

Porque la relación que establece con la oralidad es mucho más clara y fuerte desde el principio, el bolero en cambio tiene como primer miedo la urgencia misma de enunciar-se frente al otro; quizá porque el secreto y el silencio se rompen cuando el deseo se ha dicho:

la declaración es [...] la revelación de algo que antes no había sido dicho y que, aunque puede ser gritado de manera desafiante, ocurre ante todo en voz baja. Se trata del desvelamiento de un secreto [...] la novedad incommovible de la declaración radica en su ser dicha. La información está en el evento; no en las palabras [...] Es inaugural, pero también irremediable [...] y en este sentido, se parece a la catástrofe [...] Aunque todo se sepa de antemano, una vez que se lo ha dicho [...] no puede retirarse, y es casi indiferente que sea una felicidad, un estorbo o una calamidad [...]. Ha sido dicha ya, y el estado que el evento inaugura es irremediablemente otro;¹¹

Quizá porque, entre otras cosas, se cuenta con que una vez superado éste, la respuesta no pueda ser más que positiva... pero se teme aún que no lo sea:

Oye la confesión
de mi secreto,
nace de un corazón
que está desierto.
Con tres palabras
te diré todas mis cosas,
cosas del corazón
que son preciosas.
Dame tus manos, ven,
toma las mías
que te voy a confiar
las ansias mías.
Son tres palabras
solamente mis angustias
y esas palabras son:
cómo me gustas.¹²

¹⁰ “Callar no puedo, y temo que consiga / mi lengua efecto al corazón contrario / que quiere honrar la dama que le escucha / [atenta] desde el cielo [y con cuidado]”: paráfrasis mía a la traducción de Atilio Pentimalli, *Cancionero*, t. 2, pp. 198-201. El texto italiano ha sido cotejado y corregido con la edición del *Canzoniere* editada por Marco Santagata.

¹¹ Teresa Carbó, “La declaración: el instante imposible”, p. 27.

¹² Osvaldo Farr (Cuba, 1902-1985), *Tres palabras; Toda una vida* también es suya.

Contemplación pasional que no es, por lo tanto, deseo del otro, sino de su anhelo. Gana y necesidad de que el destinatario –Laura, sí, pero también Marina, Juana o Enriqueta– se descubra apasionada a los ojos del poeta, gracias a la mirada de éste o en virtud de cómo es que la está mirando; casi enferma por cuán deseada se siente, pero, sobre todo, necesitada de que se la desee aún más para saber que está viva.

Situación que contraviene el modelo, pues no necesariamente casa con la permanencia y fidelidad que propone Petrarca cuando, en cambio, tiene mucho más que ver con la inseguridad que mutuamente se ofrecen los amantes.

Las canciones –sobre todo las populares latinoamericanas– ofrecen, en cambio, más y mejores espacios para estos sentires; creadas para una transmisión oral ajena a la abstracción y síntesis que hay, por ejemplo, en los sonetos de Quevedo:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
ora a su afán ansioso lisonjera;
mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.
Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.¹³

Tanto en las de Petrarca como entre los boleros la enunciación del momento –el hecho de *tener que decir*las frente al otro sabiendo que las palabras se las lleva el viento– hace más apremiante el deseo y más cierta, aunque no más duradera, la entrega a que conduce... Entrega que, curiosamente, Petrarca y los autores de bolero prefieren enunciar, sin embargo, siempre en construcciones negativas que apuntan a la desgarradura y la pasión hecha holocausto:

Bésame, bésame mucho
como si fuera esta noche
la última vez.¹⁴

S'i' 'l dissì mai, ch'i vegna in odio a quella
del cui amor vivo, e senza 'l qual morrei;
[...]
S'i' 'l dissì, Amor l'aurate sue quadrella
spenda in me tutte, e l'impionbate in lei;

¹³ Francisco de Quevedo, “Amor constante más allá de la muerte”, *Obra poética*, t. 1, p. 657.

¹⁴ Consuelo Velásquez (México, 1920-2005), *Bésame mucho*; también autora de *Verdad amarga*, *Enamorada*, *Cachito*, *No volveré*, *Amar y vivir* y *Corazón*, falleció el 22 de enero de 2005. Que sirvan estas páginas de sentido homenaje a su memoria.

s'i' 'l dissi, cielo e terra, uomini et dèi
mi sian contrari, et essa ognor piú fella; (Rvf206, 1-2; 10-13)¹⁵

Si el planteamiento general llega a parecer juego de locos, miradas con calma, las poéticas que nos ocupan permiten explicar esto porque en ambas se cultivan pasiones amorosas mantenidas con base en una incertidumbre que, a fin de cuentas, resulta tanto o más interesante que su cura. Ha de notarse, entonces, que ninguno de estos géneros pretende dar cuenta cabal de algo tan

sudorosamente propio como el enamoramiento, y que si no lo hacen es porque, en realidad, no buscan una respuesta al deseo, sino cultivar esa delectación morosa (amorosa) en el discurso mismo que permite narrar la pasión amoratoria que cada enunciación privilegia; o mejor, exhibir un deseo que, cuando “emerge de nuestra entretela colectiva y a la luz de otros ojos nos funde con el decir amatorio de todos, esperamos ver avalado y compartido por el Otro.”¹⁶

Muestra (o demostración, si en tan poco espacio cabe alguna) de que Amor y mundo son, como en *La Celestina*, un “juego de hombres que andan en corro” que gana quien menos consigue, siempre que pueda decir frente al otro lo que no ha obtenido... *y quisiera*.¹⁷

El mito, pues, irá perdiendo sentido y, ritualizado al finalizar el siglo XIX, este Amor al que poco resta de su *cortezía* original será puesto al alcance de un público amplio que, antes de escuchar el primer bolero de la historia,¹⁸ ha leído o escuchado leer obras que mezclan maquiavélicamente Amor y matrimonio al punto de proponer el segundo como garantía del primero.¹⁹ Y, lo que es peor, parece estar convencido de que tal sumatoria es tan correcta, que vale la pena legar, a otras generaciones y sin disimulo alguno, su gusto por estas ideas:

Yo tengo ya la casita
que tanto te prometí

¹⁵ Si jamás dije tal, que me odie aquella / por cuyo amor vivo, y sin el cual moriría; [...] Amor, si dije tal, saetas de oro / para mí todas sean, de plomo para ella; / si lo dije, hombres y dioses, cielo y tierra / mis enemigos sean”; paráfrasis mía a A. Pentimalli, trad. cit., t. 2, pp. 26-27.

¹⁶ R. Bazán Bonfil, *Y si vivo cien años*, pp. 14-15.

¹⁷ “Pleberio: Yo pensava en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora [...] me pareces [...] juego de hombres que andan en corro”. Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, p. 599.

¹⁸ Se trata de *Tristezas*, de Pepe Sánchez, estrenado en La Habana, el año de 1883: “Tristezas me dan tus quejas, mujer, / profundo dolor que dudes de mí; / no hay prueba de amor que deje entrever / cuánto sufro y padezco por ti. // La suerte es adversa conmigo / no deja ensanchar mi pasión / un beso me diste un día / y lo guardo en el corazón”. Ver R. Bazán, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹ *Nuestra Señora de París* o *La dama de las camelias*, por ejemplo. De Victor Hugo (1831) la primera, y de Alejandro Dumas Hijo (1848) la otra, ambas obras valieron a sus autores la entrada en la Academia (1841 y 1874 respectivamente); no es necesario abundar, pues, en el carácter reaccionario de ninguna de ellas, pero sí confrontar lo que sostiene I. M. Zavala: “En esta galería histórica imaginaria, la erótica occidental no enardece la idealización del amor-matrimonio ni el mercado matrimonial entre sus textos culturales” (*El bolero*, p. 16).

y llena de margaritas
para ti, para mí.
Será un refugio de amores
será una cosa ideal
y entre romances y flores
formaremos nuestro hogar.²⁰

Ya yo estoy decidido
a casarme contigo
porque sé que me quieres
y eres buena conmigo.
Ya compré la casita
que será nuestro nido;
tú verás qué bonita,
a la orilla del río.²¹

Luego, lo que en Petrarca es contemplación estática y entrega simbólica eterna, en *El jobrado de Nuestra Señora* se hace renuncia “sublime” para que la amada sea feliz *con el otro*, que sí ha podido “dignificarla” socialmente. En *La dama de las camelias* deviene en lucha por un contrato y una aprobación sociales nunca antes requeridos; y en el bolero aparece bajo cualquiera de estas tres formas, pero les agrega un amor físico que, paradójicamente, remite más prontamente al Petrarca de “Una donna piú bella assai che ’l sole” (*Rvf* 119), que a la reaccionaria actitud de Hugo o Dumas hijo para quienes, por supuesto, *Virgen de media noche* habría sido inaceptable:

Virgen de Media Noche,
virgen, eso eres tú
para adorarte toda
rasga tu manto azul.
Señora del pecado,
luna de mi canción,
mírame arrodillado
junto a tu corazón.
Incienso de besos te doy;
escucha mi rezo de amor.
Virgen de Media Noche
cubre tu desnudez.
Bajaré las estrellas
para alumbrar tus pies.²²

²⁰ Rafael Hernández, *Ahora seremos felices*. Son también suyas *Perfume de gardenias* (1935) y *Lamento borincano* (Nueva York, 1927); “segundo himno nacional de Puerto Rico” que, junto con *Preciosa*, demuestra cómo, llegado el caso, el Bolero también puede ser una forma de protesta política: “no importa el tirano te trate con negra maldad / Preciosa serás sin bandera, sin lauro, ni gloria / Preciosa, te llaman los hijos de la Libertad”. R. Bazán, *op. cit.*, p. 282.

²¹ Roberto Cole, *Siempre contigo*.

²² Pedro Galindo Galarza, *Virgen de media noche*, 1942.

El cambio más importante que en seiscientos cincuenta años sufre el discurso amoroso de Occidente está –y espero haber hecho alguna claridad al respecto– en cómo se trata a la amada: “Señor de Amor” defenestrado en cuanto el servicio amoroso se sujeta al matrimonio; es decir, en cuanto social y religiosamente se establece que el galanteo y la cortesía son medios para llegar a un estado posterior y “deseable” (!) definido por una institución social que iba a la baja: el matrimonio, en vez de ser vistos como tránsito y prueba permanentes para la sublimación constante.

Luego, la Dama pierde toda la dignidad que en sí tenía, aquella en cuyo servicio podía el caballero ganar honores:

In quella parte dove Amor mi sprona
conven ch'io volga le dogliose rime,
che son seguaci de la mente afflita.
[...]
[...] perché i sospiri
parlando àn triegua, et al dolor soccorro.
Dico che, perch'io miri
mille cose diverse attento e fiso,
sol una donna veggio, e 'l suo bel viso.
[...]
et così meco stassi,
ch'altra non veggio mai, né veder bramo,
né 'l nome d'altra ne' sospir' miei chiamo. (*Rvf* 127, 1-3; 10-14; 96-98)²³

Y se halla, de golpe, necesitando el rescate que el trovador hará de su persona cuando, en verdad os digo, ella lo rescataba antes del cieno:

Perdida
te ha llamado la gente
sin saber que has sufrido
con desesperación.
Vencida
quedaste tu en la vida
por no tener cariño
que te diera ilusión.
Perdida
porque al fango rodaste
después que destrozaron
tu virtud y tu honor.
No importa
que te llamen perdida;
yo le daré a tu vida,

²³ “Allá donde el amor me aguija / dirijo las dolientes rimas, / de mi mente afligida compañeras [...] pues los suspiros / hablando tienen tregua, y aligero mi dolor. / Por más que mire / mil cosas diversas atento y fijamente, / sólo de una mujer veo el bello rostro. [...] de tal modo me acompaña / que otra no veo jamás, ni ver anhelo, / ni el nombre de otra en mis suspiros llamo”: paráfrasis mía a A. Pentimalli, trad. cit., t. 1, pp. 240-247.

que destrozó el engaño,
la verdad de mi amor.²⁴

Inversión de funciones que, si en América Latina da pie a una visión que se irá cargando de tintes cada vez más machistas, no consigue negar del todo el modelo al que obedece y, en cambio, lo refuncionaliza en un contexto social muy distinto del que tuvo por origen.

Así, y porque será necesario justificar lo antes dicho, debe considerarse cómo el bolero alcanza su momento cumbre durante los años treinta y que, para entonces, así como su primeras manifestaciones habían asimilado la novela romántica francesa, los autores han tenido tiempo de leer a modernistas, parnasianos, simbolistas y demás poetas “malditos” al punto de que pueden, por tanto, plantearse que amarán *igualmente* pero en términos no-sublimes a quienes los románticos creyeron indignas hasta que el amor las redimiera: putas, aventureras, y “malas mujeres” en general, con las que esta otra Generación del '27 –Guty Cárdenas, pero sobre todo Agustín Lara– van a regodearse hasta en las letras:

Yo sé que es imposible que me quieras,
que tu amor para mí fue pasajero,
y que cambias tus besos por dinero,
envenenando así mi corazón.²⁵

Yo sé que nunca besaré tu boca,
tu boca de púrpura encendida;
yo sé que nunca llegaré a la loca
y apasionada fuente de tu vida.²⁶

Luego, si finalmente no puede proponerse que el discurso amoroso petrarquista haya llegado incólume a esta poesía tan del siglo xx, pues desde siempre la poesía culta convertida en canon solemne se desacraliza para agrandar a un público nuevo y, sobre un fondo de continuidad y discontinuidades en el horizonte de expectativas del público, permite la inflexión de la novedad dentro de la tradición y la norma del código,²⁷ en los últimos dos ejemplos es importante marcar que una de las funciones de aquél permanece, y señalar cómo su código rector queda refuncionalizado.

La función sería, y creo haberlo escrito al principio, manifestar a media voz un deseo-pasión por el anhelo del otro, de modo que, con un poco de suerte, éste enferme también y quiera ser “mirado con palabras”. A partir de esta función ha de establecerse, entonces, un código de servicio amoroso en que, finalmente, la dama

²⁴ Jesús Chucho Navarro, *Perdida*, 1949.

²⁵ Agustín Lara, *Imposible*, 1928.

²⁶ “Augusto Guty Cárdenas; segundo lugar del Concurso de Canciones Mexicanas que organizó José Campillo (empresario del Teatro Lírico) en julio de 1927, *Nunca* muestra la adopción popular de una poética ‘modernista’ en que esta ‘boca de púrpura encendida’ ha de sumarse al ‘blanco diván de tul que aguardará / tu exquisito abandono de mujer’ que Lara puso en *Escarcha*”. R. Bazán, *op. cit.*, p. 103.

²⁷ Ver I. M. Zavala, *op. cit.*, p. 80.

tampoco se consigue porque alcanzarla sería perderla. Código de prohibición y oferta, de favor y embozo, que gira ciento ochenta grados para substituir con proclamas el secreto que regía su modelo –aquél del “amor cortés” para el que éste y el adulterio eran condición indispensable– porque ésta es la única forma de salvar el espíritu de trasgresión que halla en sus restos: si la “Señor de Amor” no será más una *Donna* –y tenderá, más bien, a ser la *puta-de-buena-alma* que redime al amante y/o es redimida por éste– quedan por retar las prohibiciones que Occidente acumuló en seiscientos años haciendo aras al amor prohibido aunque éste lo sea por razones tan distintas.

Finalmente, si ya no se trata de un código que busque renunciar al deseo o sublimarlo, en su persecución del anhelo como pasión amorosa definitiva y única, esta lírica incorpora –y se entrecruza con– la idea del honor clásico en la medida en que la fascinación por la seducción y el deseo, desplazada hacia lo imaginario para constituirse universo de solicitud incesante, fugazmente transforma el *tú* y el *yo* y estalla en discursos malvados cuya meta es ablandar el corazón, atacar la vanidad para encender arteramente el deseo, doblegar y trasponer las barreras puestas a un amor idealizado, único, de extremos y osadías de héroes y heroínas clásicos.²⁸

Y aunque libera el cuerpo en vez de ser su nostalgia, en su planteamiento extremo resuena, creo, con una claridad indiscutible *El Bolero de Petrarca*:

Mai non vo' piú cantar com'io soleva,
ch'altri no m'intendeva, ond'ebbi scorno,
e puossi in bel soggiorno esser molesto.
[...]
Chi m'à 'l fianco ferito et chi 'l risalda,
per cui nel cor via piú che 'n carta scrivo;
chi mi fa morto e vivo,
chi 'n un punto m'agghiaccia et mi riscalda. (Rvf 105, 1-3; 87-90)²⁹

Bibliografía

- BAZÁN BONFIL, Rodrigo, *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al “suceso” en pliegos de cordel*. Tesis de Doctorado, El Colegio de México, 2003.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo, *Recursos y estructuras literarias en el Bolero*. Tesis de Licenciatura, UNAM, 1996.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo, *Y si vivo cien años. Antología del Bolero en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1ª reimpresión: 2002].

²⁸ Ver Iris M. Zavala, “De héroes y heroínas en lo imaginario social: el discurso amoroso del bolero”, pp. 124, 126, 128.

²⁹ “Nunca más quiero cantar como solía, / que otros no comprendían y se burlaban: / y se puede en hermoso lugar estar molesto [...] Quien me hirió en el costado, me lo sana, / y de ella más en el corazón que en letra escribo; / que me mata y da vida al mismo tiempo, / quien a un tiempo me hiela y me enardece”: paráfrasis mía a A. Pentimalli, trad. cit., t. 1, pp. 200-207.

- CARBÓ, Teresa, “La declaración: el instante imposible”, *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales* 143, enero-marzo, 1991, pp. 25-32.
- GOODMAN, Kenneth, *El lenguaje integral*. Buenos Aires, AIQUE, 1986.
- OCHOA SOL, David, “Los quehaceres del lector y del escritor: aprendizajes relevantes en el área del lenguaje y la literatura en el Nivel Medio Superior”, ponencia, I Congreso Nacional de Investigación Educativa en el Nivel Medio Superior, Monterrey, 2003 [copia mecanográfica].
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, 2 vols., ed. bilingüe de Attilio Pentimalli. Barcelona, Ediciones 29, 1996.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata. Milano, Mondadori, 1996.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Obra poética*, 3 vols., ed. José Manuel Bleca. Madrid, Castalia, 2001.
- ROJAS, Fernando de, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed., intr. y notas Peter E. Russell. Madrid, Castalia, 1991.
- THURN, Hans Peter, “Para una historia del concepto de ‘cultura’”, trad. Armando Suárez, en Gilberto GIMÉNEZ MONTIEL, comp., *La teoría y el análisis de la cultura*. Guadalajara, SEP/Universidad de Guadalajara /Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, 1987, pp. 77-86.
- ZAVALA, Iris M., “De héroes y heroínas en lo imaginario social: el discurso amoroso del bolero”, *Casa de las Américas*, 179, marzo-abril, 1990, pp. 123-129.
- ZAVALA, Iris M., *El bolero. Historia de un amor*. Madrid, Alianza, 1991.

Petrarca, sueño de sueños en los paradigmas literarios del siglo xx

ADRIANA CROLLA
Universidad Nacional del Litoral

Justificaciones

Borges afirmó que la poesía es algo tan esencial que no puede ser definida sin diluirse. Es por esto que sólo es posible definir lo poético recurriendo a la vez a un hecho poético. Y a las circunstancias de su disfrute: en términos teóricos, a circunstancias de recepción y operaciones de lectura. Pensar entonces la poesía de Petrarca no sólo como paradigma del “petrarquismo” (como lo entendió la tradición) sino *en* los paradigmas literarios del siglo xx, sería indagar la potencial capacidad de su palabra para generar nuevas lecturas y formulaciones. Buscar a Petrarca, no en la concreta y visible intertextualidad o en las variaciones de sus formas métricas en los escritores de hoy (como desde siempre lo ha hecho la filología), sino indagar en qué forma los modelos de escritura del siglo xx, tanto en el sector de la crítica como de la ficción, significa también recuperar aquellas cualidades que operan en la forma de leer de la contemporaneidad y que estaban ya contenidas en su teórica.

Pensar en Petrarca en los paradigmas es intentar descubrirlo en el conjunto de teorías que organizan el corpus de lo legible y escribible en el mundo de hoy. Podemos decir, resignificando el concepto de “paradigma” khuniano, indagar la forma cómo Petrarca se constituyó en un paradigma que operó “saltos iluminantes” en teoría y escritura, y cómo esta operación lo transformó no sólo en uno de los adalides del paradigma antropocéntrico, sino y por sobre todo en el poeta de más largo aliento en la historia de la poesía moderna y de sus reescrituras.

Leerlo desde los nuevos paradigmas, es aceptarlo también como el instaurador de un estado de dislocación y perplejidad que ha generado nuevas dimensiones de entender el hecho poético y sus formas de constitución, pensamiento que todavía nos interpela y representa.¹

Petrarca hoy, en el laberinto de sus lecturas

En una primera aproximación “argentina” intenté buscar la palabra de Petrarca en la palabra “total” poético-ensayista de Borges, y debo decir que me sorprendió su

¹ El sentido que otorgamos al término paradigma es doble. Etimológicamente, y en razón de sus dos componentes: *pará*, “al lado de, junto a” y *deigma*, “lo que se muestra”, fue fijado (sobre todo en

escasa recurrencia en relación con la dantesca. La causa estriba quizás, en que, como él mismo reconoció, Borges llegó tarde en su vida a la literatura y la lengua italiana, y ello sólo a través de la lectura bilingüe inglesa-italiana de la *Divina commedia*. Aunque quizás habría que buscarla en la pelea que la mejor intelectualidad argentina entabló con la tradición española y por ende con la tradición petrarquesca cara a ese sistema.

Una sola mención explícita encontramos en el libro *Atlas*, cuando Borges define la plural entidad cultural de esa ciudad de cristal y crepúsculo que es Venecia, y afirma:

Recordemos también los anuales anillos de oro que el Dux dejaba caer desde la proa del Bucentauro y que, en la penumbra o tiniebla del agua, son los indefinidos eslabones de una cadena ideal en el tiempo. Sería aquí una injusticia olvidar al solícito buscador de los papeles de Aspern, a Dandolo, a Carpaccio, a **Petrarca**, a Shylock, a Byron, a Beppo, a Ruskin y a Marcel Proust. Altos en la memoria están los capitanes de bronce que invisiblemente se miran desde hace siglos, en los dos términos de una larga llanura.²

Por tanto y como cuadra con el paradigma borgeano, debí realizar una exploración laberíntica e intertextual en su obra para llegar al aretino y a la mejor tradición que a Borges le interesa recuperar. Porque el argentino, exquisito lector, llega a Petrarca a través de Quevedo, el mejor y dilecto “leedor”³ petrarquesco de España. Borges justifica el valor paradigmático de Quevedo no por la cuota de pasión que contienen sus composiciones ya que –dice– como poemas eróticos son insatisfactorios, sino porque “considerados como juegos de hipérboles, como deliberados ejercicios de **petrarquismo**, suelen ser admirables”.⁴

el ámbito de la gramática) en su significado de “ejemplo o modelo” a utilizar como marco y patrón de especificación normativa. Cuando Thomas Khun lo elige para definir su teoría sobre la “tensión esencial” entre el pensamiento convergente de la práctica científica y la expectativa de novedad que la cultura le “imagina”, provoca él mismo un salto cualitativo pues impone, gracias a la difusión de su teoría, una nueva concepción de “paradigma” que es la que aplicamos aquí para hablar de arte y literatura. Después de Khun entenderemos por paradigma tanto los “ejemplares” o “realizaciones científicas universalmente reconocidas que durante cierto tiempo proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica”, como un momento en que “las vendas se caen de los ojos” y se produce “una iluminación repentina que inunda un enigma previamente oscuro permitiendo que sus componentes se vean de manera nueva y que permite ver por primera vez su resolución”. Iluminación que según Kuhn se organiza como “chispazos de intuición”, momentos de pasaje en que la “empresa de interpretación” anterior deja de ser válida porque, por un suceso repentino y no estructurado, cambia el ángulo de la mirada. (Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, pp. 3 y 193).

² Jorge Luis Borges, *Atlas, Obras completas*, p. 412.

³ Albert Beguin, explicando el impacto que algunas lecturas producen en nuestros destinos congnotivos, recuerda la distinción que Albert Thibaudet hacía entre *lector* y *leedor*. Lector es el que lee de vez en cuando, mientras que el leedor es el lector que sufre una deformación profesional; para Thibaudet y para Beguin: el que lee por fatal vocación. Deformación profesional que no tiene que ver sólo con poseer mejores técnicas científicas de lectura. El leedor es aquél que recuerda la experiencia epifánica de “leer”, de “descubrir” y la conmoción del descubrimiento. Aquél en que la lectura se transforma en un acontecimiento determinante en su vida. (Albert Beguin, “El encuentro con los libros”, *Creación y destino*).

⁴ *Ibid.*, p. 663. Todos los énfasis son míos.

La crítica borgeana, paradigma de los paradigmas literarios contemporáneos, pone el acento en la construcción de una retórica y en la intencionalidad lúdica del estilo quevediano, voluntariamente paródico e intertextual. Operación de escritura que no pretende caer en la remanida imitación del modelo petrarquesco, sino pelearse con la tradición literaria española a través de curiosos juegos y artilugios textuales:

Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la moción que las engendró y de las comunes ideas que las informan [...]. Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata.

Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura.⁵

Suerte que tanto Petrarca como Borges –con variaciones pero una misma postura ante la palabra poética– pidieron (y de hecho lograron) para sí.

La vuelta de tuerca aportada por Quevedo y que Borges descubre en su ensayo, es que las operaciones retóricas quevedianas están pidiendo un tipo nuevo de lector de la poesía de Petrarca, un lector que, munido de estrategias de distanciamiento, pueda tomar conciencia del propio proceso de lectura. Pero ello exige un lector avezado que sepa descubrir en la polifonía del texto las citas petrarquescas que Quevedo disfraya y enmascara, a veces irreconocibles, en el interior de su discurso, para lograr una franca alteración del hipotexto. Y así, al ver cómo el poema se lee a sí mismo, el lector llega a potencializar el enfoque metapoético y en esa misma operación de lectura y relectura, descubre que la poesía trata en realidad de una ausencia: la del poeta que se esconde en el lugar del poeta que se revela mediante la retórica.

Petrarca había escrito: “leer lo que escribieron los primeros, escribir lo que leerán los últimos”. Una propuesta de lectura que se inscribe como una clara intención de revitalización de la tradición anterior para inaugurar un sentido de la praxis y experiencia congnotiva que se materializa en el estudio atento y personal de los libros. Lectura y escritura se funden e imponen la construcción del objeto “libro” y de una palabra, ya definida y originalmente metapoética. La retórica petrarquesca es en sí una propuesta teórica que se materializa no sólo en la palabra ficcional sino también en experiencias de escritura colaterales que hoy englobamos bajo el nombre genérico de ensayo.

Es ésta otra cercanía –no explícita– con el sistema literario argentino y con un género que se considera casi fundante y definitorio. Destaquemos la importancia que adquiere en Borges, inventor de un género mixto donde los límites entre ensayo y ficción se disuelven y entran para instaurar un modelo de escritura que hoy día define su estilo y se ha ya consolidado como paradigma de escritura de la contemporaneidad: el ensayo, que se instaura como *mestiere del poeta* para asediar y decir de su introspección poética.

⁵ *Ibid.*, p. 666.

Con Borges se consolida, al decir de Calvino, una literatura potencial que dice la poesía pero también dice sobre la forma cómo ese conocimiento se traduce en arte. Y pensamos no equivocarnos si damos un paso más allá para entrever un sutil enlace con la importancia que el pensar sobre el hacer tuvo para el aretino.

Podríamos aseverar que ensayar el ensayo del decir poético es una de las operaciones revolucionarias que Petrarca nos legó. La cantidad de folios autógrafos de sus rimas, las atormentadísimas marañas del Códice Vaticano Lateranense 3196, la abundantísima producción epistolar, ordenadas por el mismo Petrarca siguiendo el ejemplo ciceroniano, los textos en latín y su intenso *Secretum* agustiniano, a la par de mostrar el signo de un rigor absoluto y ascético en la búsqueda de un estilo y una forma de trabajo y producción, ¿no nos estarían habilitando para pensarlo desde este otro lugar?

Petrarca es un escritor que al reflexionar discursivamente se está proponiendo como modelo de sus propios ensayos, no sólo porque, como afirma en el *Secretum*: “siento siempre algo insatisfecho en mi corazón”, sino porque también había quizás entrevisto (en una época en la que se empezaba a pensar en la posibilidad de dominio absoluto del hombre sobre el mundo sobre todo por ser *homo loquens*) la entidad signíca de la poesía.

Y es éste el Petrarca que interpela a las lecturas actuales. Y que en particular los artistas, lectores de excepción, redescubren: un infatigable luchador con la palabra poética, un instaurador de miradas reflexivas sobre la creación en la maraña inextricable de los libros y la escritura.

Por tanto me interesa empezar a pensar en Petrarca como escritor que escribiéndose, inscribe una tradición que él mismo funda para autojustificar su arte. Petrarca, afirma Marco Santagata en el minucioso prólogo a la edición Mondadori del *Canzoniere*, “partecipa a pieno alla ‘modemità’ ma non la subisce. Vi partecipa con intenti di riforma che muovono dall’acchetazione del nuovo e non dalla riproposizione seccamente antagonista del già noto.”⁶

Petrarca es entonces el paradigma que es a su vez recuperado, diríamos reinventado, por el crítico y el lector actual, como precursor de las operaciones de lecturas contemporáneas. Un sueño de sueños que, desde el paradigma borgeano, aquel que entiende la lectura como una operación de reminiscencias, funda y des-funda, anulando límites temporales e instaurando nuevas pero siempre circulares lógicas de contacto entre los textos. La escritura y la lectura se plantean como un espacio infinitamente plural y laberíntico que hace también que el soñador (el leedor) invente y descubra que sueña, porque es el sueño de todos los sueños (lecturas, contralecturas, glosas, versiones y refundiciones) que el texto condensa, sueño no sólo de los que lo han precedido, sino también sueño matriz, aglutinador a su vez de todos los precedentes y de todos los sueños que el texto contiene en su potencial expansión.

Leonardo Sciascia, uno de los más devotos lectores italianos de Borges, no dejó nunca de reelaborar algunas de sus metáforas, como la de la plural vitalidad de

⁶ Marco Santagata, “Introduzione” a Francesco Petrarca, *Canzoniere*, p. xxxix.

la literatura y la de la intercambialidad de roles, en la que el soñador se descubre ya soñado en las memorias circulares de sus lecturas.

Deudor de ambas tradiciones, Sciascia escribe su propio ensayo poético y en *Nero su nero*, integra a Petrarca y a Borges en esta joyita de experiencia “leedora”:

Petrarca morì nella notte tra il 18 e il 19 luglio del 1374. Era nato all'alba del 20 luglio del 1304; e moriva dunque avendo quasi perfettamente concluso quello che per Dante era il cammin di nostra vita. Stroncato da una sincope improvvisa, reclinò la testa sul libro che stava leggendo...

La sera del 1° marzo del 1938, Gabriele D'Annunzio moriva allo stesso modo. Nessuno vide la sua anima in su salire. Ma stava leggendo Petrarca. Se non sapessimo che cosa Petrarca stava leggendo quando la morte lo colse, diremmo che –nel labirinto del tempo o nella siderale circolarità del tempo– stava leggendo D'Annunzio.⁷

Siguiendo el hilo planteado, Sciascia se permite proponer algunas disquisiciones (literarias) sobre los efectos de la muerte del poeta. Desde lo simbólico (o quizás deberíamos llamar mejor, desde la mejor tradición petrarquesca) el crudo invierno que siguió a la muerte del aretino, heló todos los laureles y una gran cantidad de calamidades dieron pie a pensar en una manifestación de la ira celestial que cristalizaba, con la muerte de lo real (el laurel), la definitiva desaparición del gran amante de Laura y de su mitología más recurrente.

Sciascia continúa refiriendo que un discípulo de Petrarca, Zenone da Pistoia, inmortalizó su muerte con un poema que tituló “Pietosa fonte” haciendo corresponder la *superchia* lluvia de la realidad con tan lacrimoso desconsuelo. Pero, y en esto se detiene Sciascia, el *poemetto* es relevante no por el tema sino por el dilema poético que contiene:

Che solo ne' volgar di lui m'invenco.
Perché la via latina è segreta
Alla mia mente, sicché la ventura
È di colui che il vin, non l'acqua asseta.

Si bien Zenone da cuenta de su incompetencia con el latín, el último verso, en vez de aclarar, confunde. ¿El vino, se pregunta Sciascia, hace referencia al Petrarca en vulgar o al latino? ¿En la incursión de la lectura, de cuál de los dos se considera favorecido Zenone da Pistoia? Secreto, oscuridad, profundidad que distingue y aparta toda gran poesía y que en particular este desconsolado poeta menor reconoce en su maestro:

Per la sua scurità, o quanti tali
L'altezza lor farà star da un canto!
E questo sie che non sarà chi scali
Tanta profondità, né a tanto volo
Si troverà che abbia acconcie l'ali. (p. 169-170.)

⁷ Leonardo Sciascia, *Nero su nero*, p. 170. En adelante se indicarán sólo las páginas.

Porque lo que destaca Sciascia es justamente esto: que en el mismo año de la muerte de Petrarca un poeta menor contemporáneo lo estaba ya juzgando como grande por su obra en vulgar, y al mismo tiempo, siendo un colaborador tan cercano a su obra, no lo veía como modelo de limpidez y felicidad interpretativa, sino en términos de oscuridad y complejidad.

Y es ésta la propuesta de lectura de Sciascia que queremos recuperar: si Carducci afirma che “Messer francesco, a voi per pace io vegno”, Sciascia contrapone: “Non sarebbe da tentare una lettura del *Canzoniere* secondo oscurità invece che, come facciamo, secondo chiarezza?” (p. 172).

Esta problemática de la “oscuridad” petrarquesca, dice Sciascia, se complica con una trama externa de lecturas e interpretaciones, de coincidencias y “di piccole fatalità, alla Borges”. Laura como emblema de lo imposible no sólo por ser mujer casada sino, principalmente, por serlo de un Sade. Porque Laura no es sólo el mayor símbolo del amor y exaltación de una mujer que se inscribe en el *Canzoniere*, sino también la es la Laura asediada y definitivamente conquistada por Monseñor Jacques François de Sade, abad de Ebreuil, quien, en otro libro, *Mémoires pour la vie de François Petrarca*,⁸ le dio definitiva carta de ciudadanía familiar para legársela a su sobrino, el famoso Marqués.

“La mia sola consolazione è il Petrarca” escribió el Marqués en su prisión. ¿Qué Petrarca, nos preguntamos con Sciascia, y en qué forma pudo consolar la lectura del amor puro a un libertino? Es que quizás Sade pudo leer otra cosa que pocos antes habían entrevisto: un mito poético no tan diáfano ni clausurado y que se correspondía mejor con sus ensueños escriturales:

Quella donna che era stata sua antenata (e ci doveva essere dunque, nella consolazione del marchese un che di incestuoso) [...] prigioniera delle continue gravidanze come dell'altrui gelosia e della propria virtù, oggetto di un seviziamento impareggiabile da parte di Francesco Petrarca (a tal punto che *deve* morire prima di invecchiare, e nello stesso mese, giorno ed ora del primo incontro col poeta), non poteva non entrare divinamente al di sopra di ogni altra figura reale o fantastica, nei vagheggiamenti e vaneggiamenti del divin marchese. Era, nell'oscurità, nel mistero, la perfezione. (p. 173)

Una Laura perfecta porque violentamente encerrada en las oscuras intenciones de la palabra. No el límpido y sublime mito de la Laura-laurel que Petrarca se inventó y los Sade usurparon. Un misterio más oscuro y trágico que el de la insatisfacción amorosa: el de la ineluctabilidad de lo poético en relación con lo real:

Il *Canzoniere* il marchese l'avrà insomma letto come una specie di sublime *Histoire d'O*. Così come noi possiamo leggere l'*Histoire d'O* come il libro capofila dell'ultima ma (ancora viva) fiammata del petrarchismo. Del petrarchismo oscuro, del petrarchismo ancora no decifrato. (p. 170-173)

⁸ Jacques François P. de Sade, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque tirés de ses œuvres et des auteurs contemporains*, tres tomos publicados en los años 1764-1767.

Petrarca, autocopista de ensueños

Oscuridad que se ilumina en una breve pero intensa novela que lleva por título *Il copista*. Su autor, Marco Santagata, es uno de los estudiosos de Petrarca más pertinaz, y su crítica, a nuestro entender, la de más fina sensibilidad y hondura.

Santagata, luego de años de connubio casi carnal con su obra, necesitó soñar a Petrarca en su propia ficción para conjurarlo o, como afirma en una entrevista a Roberto Carnero, para alejarlo de sí. Ante la pregunta del entrevistador sobre el porqué de un libro que transformara al objeto de sus estudios críticos en personaje de su ficción, afirma:

Forse per il bisogno che provavo di fargli un dispetto. Vede, dopo vent'anni dedicati a studiare un autore, si sente l'esigenza di prenderne le distanze. Soprattutto gli studiosi di Petrarca sono affetti da una sindrome: l'incapacità di distaccarsene. Perché nel "labirinto Petrarca" si cade e ci si perde. Per me scrivere questo libro ha rappresentato una sorta di congedo.⁹

Para alejarlo, debió inventárselo a contrapelo del mito y de la tradición: en una propuesta de lectura irreverentemente creativa y definitivamente deudora de modelos de ficcionalización absolutamente actuales.

La revisión del mito femenino de Laura responde al reclamo de Sciascia en relación a la oscuridad petrarquesca y a lo que Santagata venía planteando en sus ensayos. Si bien, afirma, tuvo que reinscribirlo en la ficción para que los lectores lo notaran:

In un saggio puoi scrivere qualsiasi cosa e sei sicuro che non verrà notata. Avevo scritto che a Petrarca di Laura non importava nulla, ma nessuno sembrava essersene accorto. Quando l'ho scritto in forma narrativa, ci sono state reazioni.

La Laura de este renovado Petrarca no tiene entidad física ni histórica, es sólo poesía. Fría y calculada invención sustentada en un proyecto poético pensado como una perfecta y precisa obra de ingeniería verbal. Así cavila el personaje:

Non dipendeva certo dal simbolo del lauro. Ci stava costruendo l'intero libro delle rime su quel simbolo. Laura, lauro: era questo un passo obbligato. Laurea in latino, e lui era il poeta laureato. Si fosse chiamata Giovanna, quali strade avrebbe percorso la sua poesia? Forse l'avrebbe ribattezzata Laura e la poesia avrebbe percorso la stessa identica strada. Ma il caso gli aveva fatto risparmiare la fatica: la bionda di Avignone si chiamava Laura davvero. E per davvero si era rifiutata... La sua Laura-Dafne si era identificata con la poesia stessa. Se c'era un emblema che quella canzone non avrebbe potuto traslasciare era dunque il lauro. Farlo, sarebbe stato piangere la morte di una sconosciuta. Eppure rileggeva i versi appena scritti e quelli lo rimandavano ad altro. Quel lauro giovinetto sembrava appartenere a una specie diversa. Leggeva e invece di immaginare una donna, anche la poesia è donna,

⁹ Reperible en el sitio *Lettura, le radici culturali di Europa*. Todas las citas de la entrevista provienen de este sitio.

sentiva una confusa presenza maschile. “Stai rimbambendo Francesco” si disse. “Quante storie per un lauro al maschile!”¹⁰

El recuerdo de la Laura real y de las intrigas de su rechazo sirven para reforzar en el poeta soñado por Santagata la interioridad del “yo” que crea y vive. Y que descubre que Laura y peste, vida y muerte sólo sirven, como dirá siglos después uno de sus herederos, para “finir en un livre. Tout le reste est littérature”. Y Laura-poesía, sin más consistencia que su entidad verbal, es la más sublime “mentira” de esta poética genial: “Le favole dei poeti non hanno mai salvato nessuno. Ma neppure dannato qualcuno. Le favole sono favole, innocue. Il vino è vino.” Y se autoaconseja: “Sincerità, mezzo prete che sei! Scrivi d’amore, che è forse l’unica cosa che ti viene bene” (p. 105). La “oscura obscenidad” del *Canzoniere* reside entonces en la necesidad del poeta de inventarse utopías de paternidad verbal para conjurar la inevitabilidad de la muerte. Pero con absoluta certeza de que vida-arte son simples variaciones de una misma fatal, realidad:

Favole, solo favole, menzogne di poeti. Laura era crepata: se la poesia fosse una cosa onesta dovrebbe farti sentire il puzzo della carogna... Se Laura-fenice si uccide è per essere Laura e basta, per uscire dal mito. Per gridare morendo che i miti non hanno consistenza. Parole, sono solo parole. Nessuno consiste oltre la morte... La poesia è solo nelle favole: una pira odorosa che brucia in oriente, senza una goccia di sangue. La morte non è un rito gioioso, la morte è rossa. (p. 109)

De todos modos, Petrarca hizo su elección y apostó por la vía del arte. Y su paternidad, abortada por la peste, engendrará genealogía en la palabra para escribir la “poesía de la muerte de la poesía” que deje entrar, sin riesgo, a la gran Madama Peste:

Non gli piacevano, quei versi, non gli erano mai piaciuti. Portare a termine la canzone non avrebbe richiesto un grande impegno. La struttura l’aveva in mente da molti anni; sei visioni, sei quadri che raccontassero, reiterando il racconto, la morte di Laura. L’invenzione del sei funzionava a meraviglia; più la ripeteva e meno si logorava. Gran bella trovata davvero fissare in un sei di aprile il primo incontro con una donna che ventun anni dopo sarebbe morta un sei di aprile! E anche ora non aveva cambiato idea sul fatto che verso la fine del libro fosse necessario richiamare solennemente quell’evento tragico. Smetterla con il solito lamento e fornire di quella morte una interpretazione più impegnativa quasi filosofica. Simboli, aveva pensato, un profluvio di simboli e allegorie [...]. Da una strofa ne aveva tirate fuori due [...] Solo quello era suo, il resto era mestiere, letteratura. (pp. 57-62)

Podríamos aventurar que dos paradigmas literarios contemporáneos sobre la imagen de la escritura y del artista subyacen en la ensoñación de Santagata: Poe y su *Filosofía de la composición* (1846); Joyce y su iconoclasta *Odissea*. Y, en la subtrama teórica, el paradigma bajtiniano de la carnavalización y de la polifonía a través de las reinscripciones en las teorías intertextuales desarrolladas por Kristeva y Genette.

¹⁰ M. Santagata, *Il copista*, p. 66. En adelante se indicarán sólo las páginas.

La canavalización es la operación de extrañamiento que Santagata elige para rebajar a dimensión humana al poeta y, al neutralizar al Petrarca del mito poético en que lo entronizó la tradición, poder penetrar en el hombre en el gesto mismo de crear desde su más espléndida y trivial humanidad.

De esta manera Santagata logra inventarse el propio “personaje del personaje” pero al mismo tiempo respetando mucho de lo que el mismo Petrarca primero, y la historia literaria posterior, postularon desde la escritura. Comenta en la entrevista:

Quello è il mio personaggio. Lo descrivo durante la giornata in cui compone la cosiddetta “canzone delle visioni” (la numero 323 del Canzoniere). Racconto la genesi di quel testo: come nasce l’idea, come il poeta inizia a scriverlo, come interviene correggendo. Credo che la mia operazione non sarebbe dispiaciuta a Petrarca: inventare un racconto basandosi su dati filologicamente accertabili.

La novela nos presenta un Petrarca de sesenta y cuatro años, ya anciano y decrepito durante un día de su vida, el 13 de octubre de 1368. Microcosmos que se propone como modelo condensador de un periplo total de vida y escritura y en franca consonancia con la “poética del instante” modelizada por Joyce en la odisea bloomiana y su propia experiencia amorosa aquel 16 de junio de 1904.

Santagata nos invita a acompañar a Petrarca desde el amanecer de ese día cuando, todavía en la oscuridad del lecho, se imagina como una esponja que “assorbiva le sensazioni del corpo e si imbeveva delle fantasie che trascorrevano labili tra gli occhi e la mente”, y “la corrente dei ricordi lo trascinava in una deriva nella quale si amalgamavano immagini, suoni, parole proveniente da epoche diverse della sua vita passata” (p. 19), hasta la hora previa a la cena en que, habiendo encontrado consolar en cuerpo, espíritu y creación, escribe al joven copista la carta que instaura el lazo paterno-filial necesario a su proyecto de trascendencia en vida y obra.

A lo largo del relato acompañamos a Petrarca en un periplo físico (con la mención explícita de sus necesidades fisiológicas más básicas: comida, calor, defecación, sexualidad) y mental, en el estrecho límite de su casa y de su *scriptorium* en Padova. Y, en su lento divagar sobre amistades poéticas (Boccaccio en primer término), afectos profesionales (el copista), relaciones políticas, lecturas y recuerdos alegres y trágicos de su vida íntima y familiar.

A lo largo de ese extenso día, la escritura poética se alterna con la epistolar, y siempre omnimoda, la presencia de la lectura. Pero, lo que es más importante, el poeta encuentra casi espontáneamente, una forma coherente de concluir esa composición que desde hacía tres años esperaba su resolución, la Canción que ocupará el orden 323 del *Canzoniere* y que será reconocida como “delle visioni”.

Santagata justifica el periplo creativo pivoteando en una experiencia epifánica que linda los límites de lo onírico y lo intertextual. La canción 323, en su primera estancia, incluye la imagen de una fiera gentil (Laura) perseguida y mordida por dos “veltri”. Episodio que puede tener como hipotexto la historia de la Traversari y Natagio degli Onesti del *Decamerón*. Petrarca recuerda que Boccaccio, quien lo ha visitado recientemente, lo interpretara así y, entusiasmado con la correspondencia, había agradecido efusivamente al amigo por lo que había interpretado como un homenaje

a su propia obra. Sobre todo cuando en el verso “Repente tempesta oriental...” había leído una clara referencia a la peste del ’48.

Todo ello había impulsado a Boccaccio a reafirmar su convicción de que esas “cosette o bagatelle” que Petrarca estaba escribiendo en vulgar no eran tales y lo felicita entusiasmado por su decisión de recopilar las valiosas “rime sparse” en un libro.

Operación de escritura revolucionaria para la época y que sólo él puede comprender en su total dimensión. Pero porque la idea del libro, lo descubrimos gracias al monólogo interior, Petrarca se la había robado al amigo algunos años antes, sin ser capaz (matiz oscuro en su personalidad egocéntrica y egotista) de reconocérselo públicamente:

Era stato lui agli inizi della loro conoscenza, a raccontargli di stare scrivendo un libro strano, ambientato durante la grande peste e composto di novelle legate insieme da una cornice. “Però, bella idea” aveva pensato allora. “E se facessi altrettanto con le rime?” si era detto. Ovvio che poi ci avesse messo del suo. Come ci aveva messo i classici, gli elegiaci, persino la *Vita nuova*. Restava il fatto, però, che lo spunto glielo aveva fornito quell’attempato ragazzone, esuberante e ingenuo. Naturalmente si era ben guardato dal dirglielo. “Questi toscani”, si diceva mentre l’amico seguiva a profundersi in ringraziamenti “si credono i più furbi e sono dei balordoni”. (p. 55)

Luego, el relato de la forma cómo van surgiendo en la mente del poeta las visiones laurianas y cómo va cincelando los seis cuadros alegóricos de la canción y sus estancias, entra dentro del paradigma contemporáneo del arte como metapoética y del artista como estrategia de su propia retórica. Tradición crítica que nace con Poe y su *Filosofía de la composición* donde explica la forma analítica y rigurosa que utilizó para componer su famoso poema “El cuervo”.

Las elucubraciones y decisiones escriturarias de este Petrarca a lo Poe, imponen una imagen de poeta “inspirado” diametralmente opuesta a la imaginada por siglos de fabulaciones crítica. El poeta del amor real y de la crisis espiritual movido por el afán de un amor inalcanzable, ha cambiado de signo. Este Petrarca es un escritor sólidamente consciente de su arte y sus potencialidades, que está definiendo su propio concepto de la creación al realizar una transformación completa y profunda de los materiales recibidos. *Inventando-se* en un complicado proceso de emulación-simulación que, por supuesto, no podía ser comprendido por sus contemporáneos –y diríamos por siglos de exégesis–, hasta que se impuso un paradigma de lectura que pudo interpretarlo.

Idea que Santagata venía ya fundamentando en su crítica cuando afirma que Petrarca estaba desafiando a Dante en el terreno del libro al poner a prueba su revolucionario concepto de clasicismo vulgar. Afirma Santagata que Petrarca, gran estrategia de la creación, trasladó la revolución dantesca de la narratividad al interior de la lírica en vulgar, a la construcción específica de su poesía y restituyéndole a la lírica la dignidad que había perdido. Si Dante (el precursor que Petrarca silencia para no ser fagocitado por su enorme influencia) impuso la línea narrativa en la *Vita nova* para instalar una traición a la tradición lírica anterior, y el *Decamerón* boccaccesco

inaugura una vigorosa y orgánica tradición narrativa en vulgar, en Petrarca “implica invece che non sia la prosa a fornire il passo narrativo alla poesia, ma al contrario che la narratività scaturisca dalla liricità”.¹¹

En su prólogo al *Canzoniere*, Santagata señala otras dos operaciones revolucionarias: 1) “la straordinariamente moderna idea della poesia che nasce dalla mancanza e dalla sottrazione dell’oggetto di desiderio”. Es decir, el salto paradigmático de trasladar el punto focal de la representación de la amada al espacio del yo y al autoanálisis subjetivo del amor; y 2) “la mondanissima valorizzazione del canto come valore in sé”.¹²

Pero Santagata ilumina en la ficción, con una operación a la Poe, otra postura revolucionaria y es la forma de precisa autoconciencia que Petrarca tiene de su genial originalidad y por ende de su soledad en el contexto histórico e intelectual en que le toca actuar, en el que debe “construirse” como artista Y dicha superioridad se entiende si leída desde la “mirada iluminante” de los nuevos paradigmas que permite a su vez evidenciar cuánto de moderno ya existía en las motivaciones que movían al aretino. Revolución que a nuestro entender se manifiesta en la problemática de la relación que se instaura entre la obra, el artista y el lector.

Santagata ya nos lo explicó en la preclara exposición con que inauguró el Congreso Petrarquista de México.¹³ Su lírica está proponiendo una ruptura con la dimensión social que era la particularidad de la lírica desarrollada por la poesía provenzal. Y en este sentido, Petrarca debe necesariamente inscribirse en una relación de oposición no sólo con la tradición, sino además con el receptor, negándose al diálogo directo que la poética anterior tenía como su marca más definitiva.

Relación en términos de violencia que encontramos, siglos después, reinstaurada en Poe y que magistralmente interpreta Baudelaire, cuando, como lector de Poe, inscribe para la posteridad su famosa apostrofe: “hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère”.

En la ficción de *Il copista*, Petrarca siente en la carne, en la potencia sexual perdida, en la paternidad abortada, los efectos de la imagen de superioridad intelectual que había construido para sí y de la soledad existencial en que se encuentra al final de su vida, amplificada dolorosamente por la muerte del nieto, Franceschino y del hijo natural, Giovanni. Y experimenta una sorda rabia contra todo y contra el mundo:

Tutti e tutto l’avevano tradito, l’avevano derubato del suo futuro. Non era bastato il sacrificio di Giovanni, l’uno e l’altro perduti per sempre, no, ora anche Franceschino: perché lui poteva affidare al futuro solo poesie, storie, trattati, ma nessuna continuità di sangue gli era permessa... Scrivere era la sua condanna: dannato a una eternità cartacea. (p. 44)

Destino verbal que, en su clarividente inteligencia, también reconoce como una construcción imaginaria en lo social y profesional inventado desde su “hacer poético”.

¹¹ M. Santagata, Introduzione, *op. cit.*, LXXIII.

¹² *Ibid.*, LXII.

¹³ Ver el primer artículo en este libro.

Luego de tanto fatigar, descubre que se había convertido en su propio copista:

In quel fuggire le città per narcondersi in una solitaria campagna c'era tutto lui: la sua filosofia, l'immagine di uomo saggio e sereno che di sé aveva difuso... Conosceva tutti i trucchi del mestiere, era diventato il suo complice, silenzioso ma partecipe. (p. 38)

Y si escribir es una larga y agónica lucha contra las propias limitaciones, contra las necesarias definiciones, de lo profundo siente la rabia contra el receptor, contra sus contemporáneos, incapaces de reconocer su genio y sólo "leer" el estereotipo, la superficial mentira delineada en la imagen y la semántica y no en los oscuros y originales meandros de la escritura:

Il pensiero di Giovanni gli provocò una irritazione sorda nei confronti di quell'epistola: ne sentì la vacuità, ne percepì la miseria: "Mestiere di merda, sven-dere perle ai porci" (p. 39)

Y para eso, para escribir a la posteridad que sabrá entenderlo, será necesario inventar un tipo nuevo de lector no complaciente, que Santagata ficcionaliza en la figura del copista, un hijo apócrifo. Acto creativo que le permite a su nuevo leedor, hacer confluír la experticia del crítico con la del novelista y lector. Así lo explica en la entrevista antes mencionada:

Questo filo rosso molto spesso è nascosto, non affiora in maniera chiara. In realtà, quella saggistica e quella narrativa sono due tipi di scrittura completamente diversi, che richiedono un investimento diverso da parte dell'autore. Il lettore non si dovrebbe accorgere della base di studio che sostiene l'attività del narratore. Realtà e finzione si devono amalgamare. Faccio un esempio: nella realtà Petrarca aveva un figlio, illegittimo, che muore durante la pestilenza del 1348. Nel mio libro gli viene attribuito un altro figlio, ma questo è un parto della mia fantasia.

El copista, el hijo apócrifo, es la simbolización del hipócrita-fraternal lector que sabrá leer entre líneas y podrá desandar críticamente la lectura-escritura, el camino inaugurado por el poeta. El que podrá captar la fría y calculada invención que sustenta el proyecto poético. Algo que sólo un lector-copista, lector hembra cortazariana avezado en descifrar las trazas palimpséstica de la creación, puede realizar:

Come se raschiase la superficie del foglio con la punta della penna scovava nelle sue egloghe latine le tracce dei poeti classici che lui si era illuso di avere accuratamente cancellato. Giovanni leggeva sotto le righe. Un cane da tartufi, da citazioni. Annusava la presenza di Claudiano con il solo aiuto di un avverbio, di una banale particella. Aveva un orecchio da musico delle parole: bastava che una clausula variasse il ritmo e quello individuava sicuro la partitura di un Calpurnio. Accidenti, se era colto e che sensibilità stilistica! Ma la sua non la diceva mai. Ascoltava, taceva e si mostrava grato di potere esercitare la sua modesta professione accanto al grande maestro. Si era sempre comportato così, fin dal giorno che Donato glieli aveva portato in casa. (p. 28)

El Petrarca soñado por Santagata, como un renovado Leopold Bloom de la escritura, transita por la existencia buscando un hijo-lector en el cual perpetuarse; mientras la poesía-Laura, eterna Penélope-Molly, devana pensamientos consolatorios.

La carta que Petrarca escribe al final al hijo perdido, a su *lector-leedor*, es su testamento escriturario, el único pacto de lectura que la lectura de *El copista* nos brinda como mensaje y que desde siempre Petrarca ha querido instaurar. Está en nosotros, sus copistas de hoy, saberla aceptar:

Gli confermò che la sua casa era sempre pronta ad accoglierlo, anzi desiderosa, solo che lui deponese quelle idee bizzarre che avrebbero turbato la loro convivenza. E lo salutò con attenzione di affetto. “Eccoti servito, figlio mio”, si disse dopo di aver firmato. (p. 134)

Bibliografía

- BEGUIN, Albert, “El encuentro con los libros”, *Creación y destino*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, Tomo I.
- BORGES, Jorge Luis, *Obra completa*. Buenos Aires, Emecé, 1989, tomo III.
- KUHN, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata. Milano, Mondadori, 2004.
- SANTAGATA, Marco, *Il copista*. Palermo, Sellerio, 2000.
- SCIASCIA, Leonardo, *Nero su nero*. Torino, Einaudi, 1979.

Bibliografía informática

- CARNERO, Roberto, “Entrevista a Marco Santagata”, *Lettura, le radici culturali di Europa*, < <http://www.stpauls.it/letture/04061et/04061e75.htm>>

ÍNDICE

Presentación	7
<i>Presentazione</i>	11

PARTE I - PETRARCA Y SU OBRA

Petrarca italiano

Il sonetto dell'accidia: "La vita fugge e non s'arresta un'ora" (272) MARCO SANTAGATA	15
Tra filología e crítica: organizzazione dei testi e pensiero nel <i>Canzoniere</i> di Petrarca ELENA LANDONI	25
Imágenes de vejez y lozanía en el <i>Canzoniere</i> FERNANDO IBARRA	39
Las lágrimas en el <i>Canzoniere</i> MARÍA CARRILLO	45
Petrarca, poeta moderno. El uso de los pronombres en el <i>Canzoniere</i> MARÍA DEL CARMEN SOLANAS	53
Petrarca y el sueño: de los sonetos a las <i>Familiari</i> LAURETTE GODINAS	63

Petrarca latino

Petrarca e la <i>Collatio Laureationis</i> : il Discorso di Roma GIUSEPPE MAZZOTTA	71
Il segreto della conversione milanese di Petrarca MARCELLO SIMONETTA	83
<i>L'excusatio non petita</i> nel <i>Secretum</i> di Francesco Petrarca: un patto autobiografico sotto forma di dialogo BEATRICE BARBALATO	99
Petrarca y la <i>dignitas hominis</i> PABLO SOL MORA	117
<i>Quo ingenium si studium desit?</i> Los sentidos del <i>ingenium</i> en Petrarca ALEJANDRO HIGASHI	125

Del héroe en el <i>Africa</i> ANA MARIA MORALES	133
Fuentes antiguas del <i>Itinerarium</i> al Santo Sepulcro RAÚL TORRES	141
La carta de Petrarca a Cicerón CAROLINA PONCE	155
El latín de Petrarca LETICIA LÓPEZ	161
El problema filológico de Petrarca MARUXA ARMIJO	167
El agustinismo de Petrarca en el <i>Secretum</i> JOSÉ LUIS BERNAL	175
Petrarca y el olvido de lo mortal ERNESTO PRIANI SAISÓ Y ELIZABETH LIRA LEMUS	185

PARTE II - EL PETRARQUISMO

Petrarquismo italiano

“Mai non vo’ più cantar com’io soleva”. Il petrarchismo nelle <i>Satire</i> di Luigi Alamanni ROSSANA PERRI	193
Antipetrarchismo e satira sociale nelle opere di Pietro Aretino SABINA LONGHITANO	205
Petrarca in Sicilia: le rime d’amore e di sdegno di Antonio Veneziano RITA VERDIRAME	219

Petrarquismo español y novohispano

El <i>Canzoniere</i> como libro en la poesía española JOSÉ MARÍA MICÓ	239
El petrarquismo en el Virreinato del Perú ALICIA COLOMBI MONGUIÓ	257
El Petrarca espiritual en la Nueva España JOSÉ PASCUAL BUXÓ	271
Enrique Garcés traductor del <i>Canzoniere</i> (1591). Aspectos lingüísticos, estilísticos y métricos FURIO BRUGNOLO Y AVIVA GARRIBBA	289

Rastros petrarquistas en los libros de caballerías castellanos: las letras del <i>Espejo de principes y caballeros (Parte III)</i> AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA-ROJAS	307
Algunos elementos petrarquistas en <i>La Celestina</i> TERESA MIAJA	315
El petrarquismo en la poesía de Aldana VALENTINA ROJAS-LOA	321
Gutierre de Cetina, Terrazas, Herrera y otros poetas petrarquizantes de <i>Flores de baria poesía</i> MARGARITA PEÑA	331
Las damas petrarquistas en el teatro áureo AURELIO GONZÁLEZ	343
El petrarquismo en la comedia de Lope LEONOR FERNÁNDEZ	353
Petrarquismo francés	
Par delà le <i>Canzoniere</i> . Le pétrarquisme et les <i>Triumphes</i> de Pétrarque dans la France du xvi ^e siècle CLAUDE LA CHARITÉ	361
El antipetrarquismo de Théophile de Viaux CLAUDIA RUIZ	371
Le romantisme français et l'utopie pétrarquisante MICHEL BRIX	377
Petrarquismo inglés	
Chaucer y "The lauriat poete... whos rhetorike sweete / Enlumyned all Ytaille of poetrie" CLAUDIA LUCOTTI	389
El [anti]petrarquismo de William Shakespeare ALFREDO MICHEL	395
John Donne y la tradición petrarquista JORGE ALCÁZAR	409
Petrarquismo moderno	
Traduzione o riscrittura: un traduttore catalano di Petrarca ASSUMPTA CAMPS	421

La pervivencia de un 'modo' musical. De Francesco Petrarca a Enrique Banchs CRISTINA SALATINO	431
Il petrarchismo in Giuseppe Nicolosi Scandurra, poeta siciliano del Novecento ALFIO PATTI	439
Miguel Hernández: <i>El rayo que no cesa</i> , último cancionero petrarquista MARIAPIA LAMBERTI	449
El bolero de Petrarca: discurso amoroso y continuidad cultural RODRIGO BAZÁN BONFIL	461
Petrarca, sueño de sueños en los paradigmas de literarios del siglo xx ADRIANA CROLLA	471

Petrarca y petrarquismo en Europa y América, Actas del Congreso Internacional 18-23 octubre 2004 de la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*, editado por la Coordinación General de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en el mes de mayo de 2006 en el Taller de Diseño e Impresión S.A. de C.V., Av. Dos 274, C.P. 03800 México, D. F. La tipografía y la formación estuvo a cargo de Mariapia Lamberti. El tiraje en papel cultural ahuesado de 90 grs. consta de quinientos ejemplares.

CÁTEDRA
EXTRAORDINARIA
ITALO
CALVINO



Arca



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

ISBN 970322939-5

