

anche così alieno da attendismi tattici e così esplicito nel prendere posizione, a volte in spazi nuovi o poco frequentati (per l'autore, ad esempio, la questione della lettera « pseudodantesca » a Guido da Polenta è da considerarsi « tutt'altro che archiviata », p. 100; anche nei confronti dell'*Epistola di frate Ilaro*, nonostante la « serrata analisi » con cui il Billanovich vi ha individuato « un esercizio rettorico di mano del Boccaccio », Padoan non esita a esprimere la « convinzione pressoché isolata... trattarsi di un documento veritiero », p. 105: esempi, l'uno e l'altro, di quella maggiore disponibilità alle prime testimonianze documentarie di cui s'è detto), lascia qua e là al lettore il sottile piacere di dissentire: e se ci si limita a qualche punto, ciò discende da interessi più immediati del recensore. Così pare eccessivamente cauta la posizione dell'autore nei confronti del problema del *Fiore*, definito « ancora aperto » (p. 36), benché egli riconosca che « l'attribuzione a Dante... ha dalla sua molti e seri indizi » (p. 37) e che ad essa « ora si guarda con minore scetticismo dopo gli interventi stringenti e oltremodo suggestivi del Contini » (p. 36); ma a parte questo, non pare accettabile, contro la « datazione nel terzultimo o penultimo lustro del Duecento », il rimando « ad una prova giovanile » (p. 37), stanti i fitti legami di sezioni del testo « comico » con rime del periodo cavalcantiano dell'« amor doloroso » o addirittura con rime « de la loda », e soprattutto i numerosi prestiti dello stesso ai primi canti della *Commedia*, fatto difficilmente componibile con una eccessiva anticipazione del poemetto (una schedatura con nuovi riscontri apparirà prossimamente per cura del recensore). Più a monte, discende forse da acquiescenza alla canonicità antologica del pezzo l'affermazione che « il celeberrimo sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* » entra « nella *Vita Nuova*, a costituirvi il punto nodale » (p. 19), quando il « libello » documenta nei suoi sonetti estremi che non la visione terrena, ma la visione « celeste » di Beatrice è ormai al centro della riflessione del poeta, e la canzone *Donna pietosa* ribadisce l'indicazione strutturale ponendosi al centro della *Vita Nuova*, come ideale punto di riferimento dell'intero racconto. Su questa via, l'attenuazione di certa tensione escatologica della *Vita Nuova* potrebbe risultare funzionale a quella che Padoan definisce « la folgorazione mistica » (p. 84) della *Commedia*, con espressione che (a parte le questioni aperte sul problema di fondo) va attenuata non solo alla luce della « mirabile visione » e del progetto poetico di *Vita Nuova* XLII — che pure il saggio non ignora —, ma anche di certe significative affermazioni del *Convivio* (« io era certo, e sono, per sua graziosa rivelazione, che ella era in cielo », II, VII, 6), che fanno pensare al lento e parallelo crescere di un'autocoscienza mistica o « visionaria » e di un progetto letterario (nemmeno Padoan esclude l'ipotesi di « un primo abbozzo fiorentino, peraltro poi radicalmente rielaborato e interamente rifatto », p. 91), più che all'improvviso esplodere « dell'idea folgorante del "poema sa-

cro" » (p. 67). Così l'affermazione: « come Virgilio aveva scritto il poema dell'Impero voluto dalla Provvidenza in preparazione dell'avvento di Cristo, così egli si sentì investito della missione di annunciare la prossima venuta del Veltro » (p. 84) istituisce un parallelo nuovo e particolarmente suggestivo: ma quando il critico, appellandosi ai testi, parla della *Commedia* in termini di « folgorazione mistica » (p. 84) o intravede in una pagina polemica del *De situ et forma aque et terre* la velata affermazione dell'autore che « certe cose si possono conoscere solo per rivelazione » (p. 111) o rileva in un passo dell'*Epistola* a Cangrande « il tono polemico e risentito contro coloro che, invidiosi, pongono in dubbio la realtà della visione goduta da persona secondo loro tutt'altro che esente da peccati » (p. 122), il lettore non può far a meno di avvertire l'esigenza che i limiti della affermata esperienza mistica vengano in qualche modo definiti o almeno ipotizzati, sia per non far scendere la severa ma controversa proposta del critico al livello di interpretazioni banali già denunciate dalla tradizione novellistico-biografica, sia perché certi passi dell'opera dantesca (oltre ai già citati, si pensi alle pagine finali del *Paradiso*) non possono non far sorgere anche nei più scettici degli interrogativi sul significato autobiografico e sulla indicatività critica di certa « autocoscienza » dell'autore. E forse, dopo aver allineato tante notazioni positive e pochi elementi di perplessità, la recensione non poteva esprimere meglio il consenso complessivo del lettore che rammaricandosi perché un libro tanto vivo e stimolante in qualche punto non abbia saputo o voluto dire di più.

CARLO PAOLAZZI

R. BACCHELLI, *In Arquà Petrarca nel sesto Centenario della morte del Poeta*, Antenore, Padova 1974. Un volume di pp. 34.

Nella ricorrenza del sesto centenario della morte del Petrarca, Luigi Gui — presidente dell'Ente Nazionale Francesco Petrarca — presentando il Bacchelli all'auditorium di Arquà, ricordava che nel 1874 era lì, a compiervi lo stesso ufficio, Giosuè Carducci.

Il Petrarca che prendeva figura e palpito di vita dalle parole del Carducci, pur non essendosi liberato dalle pastoie di un Medioevo tinteggiato a colori cupi, vibrava di un suo ideale politico, si protendeva verso la civiltà rinascimentale e moderna, connotato da una matrice laicistica scaturita dalle sorgenti filologiche della sua cultura non meno che dalla risentita e angosciata visione della degenerare curia avignonese fatta nuova Babilonia. Quel Petrarca si presentava ai contemporanei del Carducci sorretto da un accurato amore per l'Italia sofferente e inquieta, e vaticinatore di quelle idealità risorgimentali che, dopo aver fruttato la creazione dello stato nazionale, avrebbe-

fo dovuto incentivarne le tradizioni etiche e culturali. Il Petrarca di un secolo fa si presentava insomma in panni curiali, pomposo nel suo travestimento politico, additando, quale lasciassero di viva attualità, le sue poesie politiche e antiavignonesi.

All'uditorio novecentesco il Petrarca, auspice Bacchelli, giunge in atto più dimesso, pago di un decoro tutto umano e letterario, alieno da drappaggi dietro cui celare le debolezze dell'uomo e dell'artista, le angosce patite, le ambizioni tormentate, le reticenze ansiose. Lo scorcio prospettico del ritratto si incentra in Arquà, quasi emblema topografico di un approdo finale di pace desiderata, di raccolta e operosa serenità, riscaldata dal legame, magari solo epistolare, con gli amici superstiti (esemplare il sodalizio col Boccaccio); Arquà è il luogo dove, secondo il suo auspicio e secondo la tradizione, il poeta avrebbe reclinato il capo nel sonno eterno fra i suoi libri che erano stati motivo animatore dell'intera esistenza. Ma a indicare il conflitto tra aspirazione e realtà, tra realtà e sogno, Bacchelli ricorda come la pace di Arquà ebbe, ad esempio, una forzata interruzione nel '73, quando il poeta fu incaricato di una missione diplomatica per comporre la lotta tra la signoria di Padova e il governo di Venezia: un sintomo, fra i tanti, della travagliosa vita politica italiana del '300, non priva di influssi e condizionamenti sulla inquieta ed errabonda vita del poeta. Tuttavia, il movimentato scenario delle corti lo vide ospite di prestigio, spesso incaricato di missioni diplomatiche, ma non mai uomo di parte animato da un credo assorbente come quello di Dante, dal quale il Petrarca si sentì diverso negli intenti umani, e specialmente, in quelli artistici, non senza una presunzione di raffinata superiorità.

Questa differenza, sottolineata con forte accentuazione dal De Sanctis, è da Bacchelli ritenuta un indice dell'autocoscienza del Petrarca, consapevole del rilevante scarto di sensibilità artistica, di concezione poetica, di vigilata scelta espressiva, che ne fa una figura nuova e singolare nelle nostre lettere. Lo scrittore, investito della responsabilità estetica di critico moderno, cerca il punto di sutura tra le vicende esistenziali del Petrarca che lo coinvolsero nelle sorde rivalità e violente contese del suo tempo, da un lato, e la sapiente e calcolata costruzione delle sue opere come scelta vocazionale autonoma e superiore, dall'altro. Questi due aspetti trovano già un punto di convergenza nel costante intento del Petrarca di costruire «una propria figura autobiografica in cui non teme reticenze e alterazioni opportune e accorte» (p. 17); e ciò accade non per una individuale ed esteriore vanità, per una seduzione decadente *ante litteram*, ma per una complessa e composita necessità interiore di cui si sostanzia l'attività stilistica e creativa. La modernità del Petrarca, la sua attualità, è da cercarsi in questa direzione estetica, in cui una sorta di autfigurazione si pone come schema ideale di assiduo perfezionamento perseguito attraverso continue cadute e smarrimenti, con pause di accidia

penosamente sofferta e dibattuta, con accorata e mistica riflessione, come testimonia il *Secretum*. Entro questo processo s'invera quella specifica umanità del Petrarca incline a risolvere nelle tonalità intimistiche e autobiografiche i portati dell'esperienza del mondo reale e le assunzioni culturali e letterarie condensate intorno al nucleo tormentoso di un io continuamente *in fieri*. Al centro del discorso viene a trovarsi quindi la vocazione ingenuamente lirica del Petrarca, di lirico puro esercitato sui classici fino all'estenuazione e all'artificio formale, tanto da suscitare talvolta diffidenza e sospetto di insincerità.

Ma se il discorso bacchelliano coglie pienamente la sostanza poetica del Petrarca lirico individuando, nel costante autobiografismo, un attivo elemento di polarizzazione dei disparati contenuti spirituali e culturali del poeta, va, per altro verso, incontro ad alcuni inconvenienti forse inevitabili in un'orazione commemorativa. Parecchi scogli critici sono piuttosto percepiti che organicamente affrontati, così che l'individuazione determinante della natura lirica del Petrarca non basta a fornire una sufficiente motivazione alla proposta scansione del *Canzoniere* in «cinque tempi di lettura».

Una sottintesa, ma rigida, discriminazione tra poesia e non poesia finisce per segnare uno stacco troppo netto tra il *Canzoniere* e le altre opere, e vanifica in parte l'intento di rinvenire elementi unificatori di tutte le manifestazioni della personalità del Petrarca; così appare recisa e non sfumata la dichiarazione del fallimento costruttivo delle opere di più complesso organismo come l'*Africa* e i *Trionfi*. Va, per altro, dato atto a Bacchelli di non aver voluto arbitrariamente ridurre a unità le incertezze, le complessità, le contraddizioni intorno a cui si è affaticata la critica petrarquesca e che hanno la loro radice nella personalità vivente del poeta, e di avere invece affrontato i diversi caratteri nella loro correlazione irrisolta, componendo un ritratto del poeta assai vicino alla sensibilità dell'uomo moderno, che mette in crisi e consuma rapidamente, se non proprio i valori, almeno gli oggetti e i simboli che li incarnano.

È significativo che il discorso sostanzialmente si concluda con la lettura integrale del sonetto introduttivo («amoroso e ascetico») del *Canzoniere*, da cui prende le mosse quella «discorsività» che aspira alla «sorgiva» liricità; ciò rivela l'intento di suggerire un indirizzo di lettura diretta delle *Rime*, attento a cogliere, tra le fluttuazioni e le incertezze esistenziali che costituiscono l'oggetto assiduo del poetare petrarchesco, l'afflato da cui si origina un universo, oggettivo e soggettivo insieme, variamente prospettato in quella sapiente e laboriosa orchestrazione stilistica che tanto fascino ha esercitato su lettori e poeti d'ogni tempo. E questa disponibilità di fruizione è il segno del messaggio autentico e inesauribile che nasce dalla lirica petrarchesca, di cui Bacchelli s'è fatto, per l'occasione, fine e convinto interprete.

VINCENZO CHIARENZA