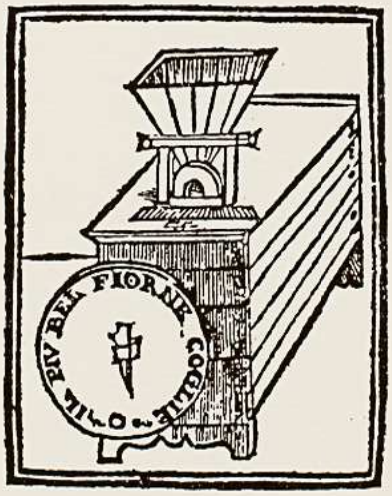
ACCADEMIA DELLA CRUSCA

MAURIZIO VITALE

IL CANONE CRUSCANTE DEGLI *AUCTORES* E LA LINGUA DEL CANZONIERE DEL PETRARCA

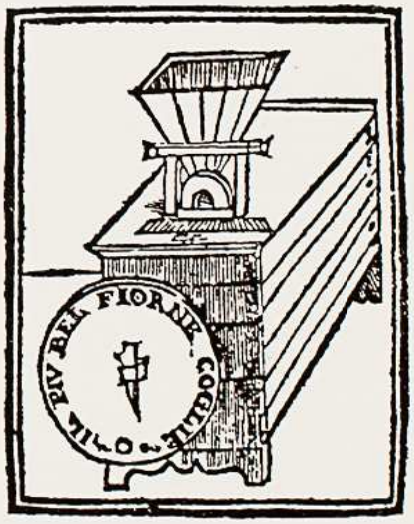


FIRENZE ~ PRESSO L'ACCADEMIA ~
MCMXCVI

ACCADEMIA DELLA CRUSCA

MAURIZIO VITALE

IL CANONE CRUSCANTE DEGLI *AUCTORES* E LA LINGUA DEL CANZONIERE DEL PETRARCA



FIRENZE ~ PRESSO L'ACCADEMIA ~
MCMXCVI

Pubblicato col contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche

Questa lezione di Maurizio Vitale, già professore di storia della lingua italiana nella Facoltà di Lettere e di Filosofia dell'Università statale di Milano e accademico della Crusca, è stata tenuta nella seduta pubblica del giorno 12 settembre 1996, con la quale l'accademia ha aperto, nella villa medicea di Castello, l'assemblea dell'Associazione degli storici della lingua italiana (ASLI).

IL CANONE CRUSCANTE DEGLI *AUCTORES* E LA LINGUA DEL CANZONIERE DEL PETRARCA

1. Pietro Bembo, l'umanista e classicista interprete fedele delle esigenze formali del primo Cinquecento, l'assertore coerente dei valori retorici e letterari della tradizione storica del volgare, il propugnatore nelle sue *Prose della volgar lingua* della supremazia del fiorentino su tutte le parlate d'Italia sulla base della dignità *grammaticale* alla quale l'avevano sollevato gli scrittori trecenteschi, aveva definito, forte del suo convincimento «che non si può dire veramente lingua alcuna favella che non ha scrittore», un canone di autorità, ad esclusione quindi della lingua viva, che aveva la sua espressione più alta in Dante, Boccaccio e Petrarca. All'interno di quel canone - come è ampiamente noto - l'esemplare della perfezione letteraria e linguistica era costituito dal Petrarca, il quale aveva sì, congiuntamente col Boccaccio, resa la lingua tosco-fiorentina «quale essendo non ha da pentirsi», ma era il solo nel quale «tutte le grazie della volgar poesia raccolte si veggono», a differenza di Dante la cui *Commedia* invece somigliava «ad un bello e spazioso campo di grano, che sia tutto d'avene e di logli e d'erbe sterili e dannose mescolato». Il fiorentino, e letteratissimo, Petrarca rispondeva pienamente, con la sua lingua sublimata e leggiadra, agli ideali classici e antidemotici del cardinale veneziano.

Ma le posizioni critiche e teoriche dei letterati fiorentini isolano ben presto il classicismo linguistico bembiano per affermare la prerogativa di intrinseca regolarità e dignità della lingua fiorentina dell'uso, antica e vivente; a partire dalle proposizioni naturalistiche del Machiavelli, secondo il quale, nel suo *Dialogo intorno alla nostra lingua*, non edito ma il cui dettato bene interpretava gli orientamenti della cultura fiorentina, «né per commodità di sito, né per ingegno, né per alcuna altra particolare occasione

meritò Firenze esser la prima et procreare questi scrittori, se non per la lingua commoda a prendere simile disciplina»; per passare poi alle considerazioni vigorose dei vari membri dell'Accademia Fiorentina, Pier Francesco Giambullari, Giovan Battista Gelli, Carlo Lenzoni, Cosimo Bartoli, i quali si fanno in ogni modo propugnatori di un fiorentinismo civile e popolare e divengono appassionati rivalutatori del culto di Dante filosofo, poeta e autentico scrittore di lingua fiorentina. È con Benedetto Varchi, la cui opera rappresenta un momento significativo dell'approfondimento della cultura linguistica dei ceti dotti di Firenze, che all'inizio del secondo Cinquecento le soluzioni rigorosamente letterarie del Bembo, volte a perpetuare la lingua scritta della tradizione, sono adattate ai contenuti delle dottrine fiorentinistiche, tese a riaffermare, con l'autenticazione della genuina fiorentinità linguistica di Dante, la validità della lingua attuale di Firenze nel suo aspetto parlato e scritto. Ma è con Leonardo Salviati che Firenze rivendica risolutamente il principato del classicismo linguistico volgare; egli, mediando teoreticamente sulle orme del Varchi la lezione bembiana con il fiorentinismo naturalistico, tende in tutta la sua opera a restaurare in Italia il primato della lingua fiorentina, la vitalità del cui uso attuale era posta da lui in istretta correlazione sia con la regolarità e la perfezione del suo assetto originario sia con l'autorevolezza della sua tradizione scritta. Nello studio dei massimi autori di quella tradizione si erano impegnati illustri indagatori fiorentini; per il Boccaccio Vincenzio Borghini con le *Annotationi sopra alcuni luoghi del Decameron* e lo stesso Salviati con gli *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decameron*; per Dante il gruppo degli Accademici della Crusca con l'approntamento dell'edizione emendata per i lavori preparatori del *Vocabolario* della *Commedia* del 1595, giustificata nella lettera ai lettori di Bastiano de' Rossi, l'*Inferigno*, con l'asserzione che «il poema divino era la miglior parte della nostra favella». Il canone delle scritture del «buon secolo» definito dal Salviati negli *Avvertimenti* capovolgeva quindi l'elenco bembesco in ragione del principio della purità linguistica e del fiorentinismo naturale, dati preliminari se non consostanziali all'espressione scritta e letteraria, che ispirava la sua definizione. Egli, pur convenendo con il Bembo sul valore

della scrittura prosastica boccacciana, da quello si differenziava, ponendo in prima sede Dante della *Commedia* «nella quale opera, non ch'egli fosse, come molti ragionano, di purità di lingua dal Petrarca sopravanzato, fu anzi, siccome noi pensiamo, per lo contrario, il Petrarca, in questa parte superato da lui» e ciò perché «nelle rime del Petrarca, non è nel vero la purità, nell'opera della favella, la lode più principale, ma più tosto la leggiadria». Ed era ordine che trovava puntuale applicazione, nella premessa *Ai Lettori* del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* là dove, indicando gli scrittori famosi dai quali erano state tratte le voci, si menzionavano Dante, Boccaccio e in terza sede Petrarca, il cui modello linguistico si giudicava meno puro sul piano della fiorentinità autentica. Non è quindi forse un caso che i lavori per una edizione del canzoniere «del terzo lume della lingua», il Petrarca, di cui parlava il 6 novembre 1610 nel suo *Diario* l'*Inferigno*, non dovevano giungere, nonostante le varie fasi preparatorie, a una edizione cruscante del canzoniere. Ora, l'esame della lingua dei *Rerum vulgarium fragmenta* ne attesta l'elevatezza stilistico-artistica già rilevata dal Bembo con giudizio che diremmo "estetico" e la trasgressione della genuinità fiorentina, con giudizio dichiaratamente "linguistico", indicata dal Salviati.

2. Nel suo canzoniere il Petrarca è infatti, sì certo «il principe - a giusto dire del Carducci - de' poeti analitici d'una passione» e l'affascinante inquieto poeta - si può aggiungere - di temi altamente dolenti (Amore, Tempo, Morte, Salvazione), ma anche il mirabile creatore di un *assetto formale* della poesia di eccezionale valore storico e personale, frutto di una severa e finissima esperienza di *artista*, risultato di una elaborazione ininterrotta e mai pretermessa se non con la morte; di un assetto formale inteso idealmente a una forma conchiusa e perfetta, pervenuto a una lezione ben definita quale è consegnata in una chiara semigotica testuale nel codice Vaticano Latino 3195 di mano in parte del Petrarca e in parte, sotto la sua vigilanza, del copista Giovanni Malpaghini negli anni dal 1366 al 1374.

A chi osservi, da un punto di vista stilistico-linguistico, i testi dei rimatori della scuola siciliana, i componimenti poetici di

Guittone e dei siculo-toscani, le rime di Dante lirico e tragico e i canti dei poeti stilnovistici, l'aspetto della poesia del Petrarca appare sorprendentemente *nuovo*, in armonia con la maggiore ricchezza di temi intellettuali e spirituali e con la più intensa e ampia esperienza psicologica che quella poesia presenta. Certo la poesia del Petrarca riprende i dati formali della tradizione poetica precedente, anche quelli danteschi della *Commedia*, poema nel quale egli ravvisava *popolarità* di stile nonostante la nobiltà della materia; ma quei dati, con selezione, innovazione e notevole accrescimento egli compone, secondo una più esigente e rigorosa consapevolezza d'arte, in un sistema linguistico di preziosa configurazione, di omogenea coerenza di tono e, soprattutto, di sorprendente *musicalità*, tanto che il musicista fiorentino del '500 Matteo Rampollini poteva sostenere che le «leggiadre e dolce parole» del Petrarca avevano «la musica con esso loro». Il modello ideale del linguaggio della poesia, destinata nella sua origine secondo il Petrarca a placare la divinità e a propiziarsela con parole altisonanti, definito dal Poeta in una lettera al fratello Gherardo del 1348/9, era sublime; quel linguaggio doveva atteggiarsi «procul ab omni plebeio ac publico loquendi stilo» e costituirsi in una «non vulgari forma, sed artificiosa quadam et exquisita»; ossia esso doveva sonare come elevato e straordinario, del tutto difforme dal linguaggio comune delle relazioni pratiche e delle relazioni culturali, doveva configurarsi come una realtà originale armoniosa fuori del tempo e dello spazio.

Nel son. 40 dei RVF, rivolto a Giacomo Colonna, nel quale il Petrarca chiedeva in prestito all'amico un libro per poter terminare un lavoro in latino cui stata attendendo, il poeta proclamava la sua intenzione di stendere l'opera tra *lo stil de' moderni e 'l sermon prisco*. Il proposito era ovviamente riferito, qui, alla lingua latina; ma quella espressione può essere assunta, in presenza dell'esercizio di lingua e di stile dei RVF, come indicazione dell'operato volgare del Petrarca, il quale foggia appunto un sistema stilistico-linguistico di varia formazione, coerente all'antica tradizione cortese e provenzaleggiante e congruente con la più recente tradizione dantesca e stilnovistico-ciniana, nonché saldamente incardinato nella sua propria modernissima elaborazione. La li-

nea storica della poesia volgare era rappresentata per il Petrarca dai suoi sommi predecessori e dai suoi compagni d'arte, citati nel sonetto per la morte di Sennuccio, l'amico diletto:
287,9/11 *Me ben ti prego che 'n la terza spera / Guitton saluti, et messer Cino et Dante / Franceschin nostro, et tutta quella schiera.*
La poesia antica è raffigurata in un capo scuola come Guittone, erede e superatore dei siciliani, inviso a Dante quanto stimato dal Petrarca che ne subisce a suo modo l'influenza, senza dubbio sul piano linguistico; quella di mezzo in Dante, non amato come risulta da una lettera al Boccaccio, forse dell'estate del 1359, ma certo molto studiato ed imitato e definito in una delle *Seniles* «vir vulgari eloquio clarissimus», e nello stilnovista Cino, alla morte del quale scriveva l'accorato sonetto 92 *Piangete, donne, et con voi pianga Amore*; quella più recente in Franceschino degli Albizzi, che il poeta ebbe vicino ad Avignone e che morì di peste nel 1348, e nello stesso Sennuccio del Bene, il poeta suo amico carissimo, per la cui fine nel 1349 aveva scritto il sonetto *Sennuccio mio, benché doglioso et solo / m'abbi lasciato* e al quale aveva già indirizzato altri quattro sonetti del canzoniere. E proprio nella concezione letteraria moderna del Petrarca va riconosciuta (come è già stato fatto dalla critica) la convinzione, messa in atto nel canzoniere (che include, oltre a canzoni, sestine e sonetti, anche ballate e madrigali), che nella poesia lirica potessero essere adottati stili (e in conseguenza atteggiamenti linguistici) diversi, da quello illustre (dolce e leggiadro o aspro e sottile) a quello umile comico-giocoso, in netto contrasto con la teoria cortese e dantesca che alla lirica d'amore e in genere ai *magnalia* riservava soltanto lo stile tragico e sublime. Nei RVF sono infatti presenti i vari stili teorizzati dalla retorica medievale. Intanto lo stile *dolce* della più parte della poesia; poi lo stile *comico* dei duri sonetti contro la corruzione della corte avignonese (136/8); quindi i modi dello stile *aspro* di numerosi componimenti che risaltano per vivida espressività, nel rivelare il desiderio dei sensi (qualche esempio: sest. 22,31 *Con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l'alba*; madrigale 62 *Non al suo amante più Diana piacque, / quando per tal ventura tutta ignuda / la vide in mezzo de le gelide acque, / ch'a*

me la pastorella alpestra et cruda / posta a bagnar un leggiadretto velo), nel presentare rime tronche (canzone - frottola 105 *or non più no: / intendami chi pò*), nell'adottare in sede di rima antroponimi (*Adamo, Giano, Dante, Marcello, Piero, Pietro, Augusto* ecc.), toponimi (*Ardenna, Soria, Numidia, Egitto, Marocco, Roma, Etiopia*), idronomi (*Gange, Arno, Ebro, Tebro, Sorga* ecc.), nell'impiegare rime di gusto espressionistico che contravvengono - come ha già mostrato Paolo Trovato rilevando l'imitazione dantesca delle petrose - alle norme dello stile tragico (come esempio: son. 83 *mischi: arrischi: invischi: incischi*; son. 88 *troppo: galoppo: zoppo: intoppo*).

Il Petrarca medesimo parla sovente, nei RVF, del suo stile. A parte la dichiarazione, pur esplicita del primo sonetto (*del vario stile in ch'io piango et ragiono*), sembra chiara la intenzione del poeta di differenziare retoricamente gli stili della scrittura; anche qui un solo esempio, sestina 332:

v. 3 *e i soavi sospiri e 'l dolce stile / che solea resonare in versi e 'n rime*

v. 74 *e 'n aspro stile e 'n angosciose rime / prego che 'l pianto mio finisca Morte.*

Analoga distinzione in ordine alle rime:

canz. 125,17 *Dolci rime leggiadre / che nel primiero assalto / d'Amore usai*

son. 293,7 *et non ò più sì dolce lima, / rime aspre et fosche far soavi et chiare.*

La lingua dei RVF è, nella sua estensione, profondamente animata e mossa dalla virtù retorica della *varietas*, che il poeta considerava fondamentale per evitare la *identitas* generatrice di imperfezione. La coscienza di quella virtù retorica, consacrata già in Cicerone e Quintiliano, induceva il Petrarca a comporre una inedita realtà linguistica, intessuta di forme diverse, acconciata di antico e di moderno, di sublime e di comune, di consueto e di inusuale, di tratti dell'*uso* e di creati di "parole", mirabilmente armonizzata in una magica e levigata unità di tono. Nella varietà stilistico-linguistica, nella quale confluiva la vasta e multiforme esperienza culturale del poeta, si colgono influssi linguistici e formali di differente provenienza e tradizione. I segni di quegli influssi, spesso

intenzionalmente non dissimulati, si iscrivono nell'ambito della *imitatio* quale era concepita dal poeta, che ne rappresentava l'esercizio con la metafora di stampo classico delle api che trasformano in cera e miele i fiori che hanno ricevuto. Ora, nei RVF, a parte l'indubbio segno di una più o meno intensa consonanza di suoni, forme, costrutti, stilemi e vocaboli sia con la tradizione guittoniana sia più specificamente con la lettera di Dante lirico e della *Commedia*, di taluni poeti stilnovistici, come ha documentato soprattutto Franco Suitner, (Cavalcanti, Lapo Gianni, Dino Frescobaldi, e avanti tutti Cino), oltre che, più occasionalmente, di rimatori provenzali (Arnaldo Daniello, Bernardo di Ventadorn, Rigaut di Berbezill e altri), sono presenti varie espressioni o locuzioni tratte da fonti molteplici, per lo più latine e prevalentemente classiche ma anche medievali o appartenenti alla tradizione religiosa, le quali consentono di riconoscere il processo di trasformazione del testo imitato che assume nella traslazione petrarchesca una veste del tutto nuova e una forma ritmica ed espressiva di inedita fattezza.

La varietà di lingua e di stile dei RVF non comporta una altrettanta varietà di tono, ossia del tenore della *inventio* (*res*) e della *locutio* (*verba*) che resta invece sostanzialmente il medesimo, proprio del *genus dicendi* piano, temperato e armonioso. Anzi la manifesta unità di tono del canzoniere, nella sua musicale continuità e nella sua morbida costanza, ha indotto ad interpretare erroneamente il sistema linguistico che in esso si attua in qualche modo uniforme nei suoi elementi costitutivi. Mentre la lingua dei RVF, elaborata con letteratissimo studio, è il risultato di una suggestiva miscidanza di tratti diversi, la cui *variatio* resta la caratteristica sottesa, il tenore stilistico-linguistico dominante appare sempre di sostanziale e lucida *medietà*, insofferente dei dati crudamente realistici e avverso alle connotazioni troppo vistose.

Si consideri intanto la ricchezza nei RVF dei dati temporali che scandiscono la vicenda amorosa del poeta dal suo inizio alla morte dell'amata; se le numerose date espresse paiono indicare concreti momenti mondani, la abbondanza dei rimandi, i significati fatali che vi si accompagnano, le incongruenze cronologiche mostrano che si è in presenza di un ragguaglio temporale vago e

imprecisato e di una esperienza insieme vissuta e ripensata e in ogni modo trasfigurata. Ma anche le frequentissime indicazioni di carattere geografico (nomi di località, di fiumi, di monti, di mari) spesso con valore figurato sembrano appartenere a un atlante dallo spazio e dal tempo indeterminati. Così le indicazioni di carattere storico (nomi della mitologia, della religione, della storia, della letteratura, dell'arte) paiono promossi più che da esigenze di oggettivo riferimento storico da ragioni poetiche della memoria. Le tante definizioni figurate del corpo umano (*corporeo velo, doloroso velo, carcer terreno, mortal velo, habito electo, gonna, vesta*, ecc.) e i tanti traslati per designare alcuna delle sue parti attestano bene il realismo generico e sfuggente della poesia petrarchesca.

Non diversamente dalle *res*, anche i *verba* dei RVF sfuggono alle forme troppo tipicamente connotate e rientrano nell'ambito di un uso lessicale levigato. Da un lato (come è già stato notato da molti critici), l'espressionismo dello stile aspro in certe parole-rima è sempre dissolto nella tensione musicale del verso, nel quale si ha sovente incarcatura o *enjambement*; dall'altro, come si può riconoscere dal manipolo di vocaboli propri dello stile comico o prosaico, estranei alla lirica tragica e novatori del ristretto corredo lessicale della poesia più elevata (per esempio *becco, bifolco, bollire, ceppo, chiovo, fune, gabbia, galoppo, letticiuol, martello, remo, scabbia, scherzare, scoppio, sedia, sella, subbio, verme, zappa, zoppo* ecc.), la violenza verbale è sempre moderata e stemperata, tanto che il più forte termine impiegato, *putta*, aveva già nella sua oggettiva tenuità decoro letterario.

L'esercizio d'arte assiduamente condotto dal Petrarca consisteva nella assunzione di disparati elementi linguistici in una sintassi ammorbidita e affinata di segno inconfondibilmente personale; ma esso consisteva anche nella adozione, con provetta maestria, di figure di parola e di pensiero, già proprie delle abitudini poetiche tradizionali, ma mediate da un gusto classico lontano dalla esuberanza della retorica medievale. Intanto le euritmiche distanziazioni fra i componenti della frase (canz. 127, 15 *poi che la dispietata mia ventura / m'à dilungato dal maggior mio bene / noiosa, inexorabile et superba*); le anticipazioni o dislocazioni verbali (son. 17,10 *ch'i' veggio al departir gli atti soavi* [comp. ogg.] *torcer*

da me le mie fatali stelle [sogg.]); le accumulazioni espressive (sequenze di aggettivi, sostantivi, verbi: tipo son. 247 *faccendo lei sovr'ogni altra gentile, / santa, saggia, leggiadra, honesta et bella*; son. 303 *fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi*; son. 164 *vegghio, penso, ardo, piango, et chi mi sface / sempre m'è innanzi*); le anafore magniloquenti (son. 61,1 *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno / 5 et benedetto il primo dolce affanno / 9 benedette le voci tante ch'io / 12 et benedette sian tutte le carte*); gli iperbati espressivi (son. 4 *tolse Giovanni dalla rete et Piero*; canz. 366,132 *sì corre il tempo et vola*); le antitesi insistite (canz. 125,11 *ardendo lei che come ghiaccio stassi*; canz. 71,24 *quando agli ardenti rai neve divegno*); le interrogazioni retoriche (canz. 50,60 *i miei sospiri a me perché non tolti / quando che sia? perché no 'l grave giogo? / perché dì et nocte gli occhi miei son molli?*); i toni sentenziosi (son. 248 *cosa bella et mortal passa et non dura*; son. 272 *la vita fugge et non s'arresta un'hora*); le asserzioni per *impossibilia* (sest. 30,9 *quando avrò queto il core, asciutti gli occhi / vedrem ghiacciare il foco, arder la neve*; sest. 239,10 *Ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori / ch'amor fiorisca in quella nobil alma*); le amplificazioni per iperbole (ballata 55,8 *Per lagrime ch'i' spargo a mille a mille, / conven che 'l duol per gli occhi si distille*). Ma l'esercizio d'arte si manifesta ancora, nell'intento del poeta di rispondere alle innumeri variazioni sentimentali e intellettuali della sua poesia e in presenza di un vocabolario limitato come quello della lirica d'amore, nella ideazione di molteplici parafrasi (per es. "la primavera": *nova stagione; la stagion che 'l freddo perde; quando col Tauro il sol s'aduna; quando il sol fa verdeggiare i poggi; la stagione acerba; al tempo novo; la stagion de' fiori*; ecc.); di sensi traslati e metaforici (a parte la metafora *lauro-Laura* e quella *aura-Laura*; il corpo di Laura è ad es. *candida gonna*; la carnagione *dolce leggiadretta scorza-le brine tenere e fresche*; le chiome *dolce oro*; il viso *candida perla*; le sue labbra *rose vermiglie*; gli occhi *lucilumi del ciel-faville-stelle, finestra / onde Amor m'aventò già mille strali* ecc.); nell'uso figurato di diversi vocaboli (per es. *albergo* per "cuore"; *aloè* per "amarezza", *chiostro* per "grembo", *fango* per "corruzione", *guerra* per "passione dolorosa d'amore", *incostri* per "scritti" ecc.); nell'attribuzione di inaspettate funzioni

semantiche (*aspro* per "aguzzo, puntuto" son. 41 *per rinfrescar l'aspre saette a Giove; canuto* per "maturo" son. 304 *con stil canuto avrei fatto parlando / romper le pietre; indegno* per "immeritato" son. 130 *s'anchor non satia del mio exilio indegno; meschino* per "lamentoso, afflitto" canz. 70,5 *non mi si nieghi / finir anzi 'l mio fine / queste voci meschine; umiliarsi* per "intenerirsi" canz. 23,66 *che 'l cor s'umiliasse aspro et feroce* ecc.). E quell'esercizio d'arte si manifestava altresì nella fusione appropriata, con piena coerenza stilistica, dei più disparati valori lessicali, i latinismi (*alse, aprico, bibo, cribra, egro, festo, flagro, gemino, molcere* ecc.), i gallicismi (*ingiuncare, retentir, coraggio* "cuore", *dilivrare, dolzore, guerrera* "nemica", *guidardone, ira* "tristezza", *primer, rasemblare* ecc.), i dantismi (*aduggiare, algente, angue, despitto, elicere, endonnarsi, lezzo, scaltrire, scabbia, stampa* "impronta" ecc.), i neologismi petrarcheschi (*abbarbagliare, addogliare, algere, bibere, concetto* "armonia", *delibare, disossare, inchiavare, inhospite, intempestivo, molcere, speco, stanchezza, testor* "tessitore", *trilustre* ecc.).

La varietà linguistica del canzoniere riflette la storia dell'educazione linguistica del Petrarca, fiorentino di parola, anche se aretino di nascita, dottamente latino di lingua, conoscitore del provenzale, assiduo lettore dei testi della multiforme tradizione poetica del volgare del *sì*. Nei RVF ricorrono dati linguistici differenti, sia pure in un tessuto di colorito omogeneo. A parte i settentrionalismi del copista (per es. canz. 105,58 *addolcisse* per "addolcisce" *et dolendo adolcisse il mio dolore*; son. 148 *Tesin*; canz. 270,24 *mi stesso*; forse son. 45 *termino*; son. 58 *genaro*) e i tratti determinati da esigenza di rima (per es. son. 240,8 *sego* "io seguo" *ond'ei mi mena / talor in parte ov'io per forza il sego: riprego: nego*), si hanno:

1) tratti medi e correnti, e certuni in qualche modo marcati, della parlata toscana (talora d'area orientale) o materna tosco-fiorentina: le forme dittongate *scuotere, figliuol, fuori, insieme, pensier*; il vocalismo tonico in *mio, divolga*; il vocalismo atono in *nudrisco, umore, ancidere, immantanente*; il consonantismo in *luogo, città, vegghiare, sembiare*; la spirante palatale in *basciare*; il raddoppiamento sintattico in (son. 100, 10) *e ·lla nova stagione*;

l'assimilazione consonantica in *vedella* "vederla"; l'uso del pronome relativo *che* con valore di avverbio temporale (son. 3 *Era il giorno che al sol si scoloraro /...i rai*); le forme verbali *avemo, semo, ponno, mossen, avrebbeno, avessino-avessiro*; la consecuzione pronominale accusativo-dativo (son. 228,12 *tal la mi trovo al petto*); la consecuzione pronominale più recente dativo-accusativo con la formula *mi lo* anziché *me lo* (canz. 129,40 *chi fia chi mi 'l creda*); l'uso della ipotetica della irrealtà di tipo misto, con apodosi all'indicativo (son. 78,3 *s'avesse dato a l'opera gentile / colla figura voce et intelletto / di sospir molti mi sgombrava il petto*);

2) tratti latineggianti, nella grafia (*adversari, obscura, exempio, acto, colomna, optimo* ecc.), nella fonetica (*ancille, infirme, licito, spelunca, antiquo, secreto, cognosco, navigi* ecc.), nella morfologia (*arbore, aere, ante, cum, quindeci, undecimo, vigesimo* ecc.), nella sintassi (il costrutto latineggiante di *circondare: quel nodo ch'Amor cerconda a la mia lingua*); l'accusativo alla greca *et di doppia pietate ornata il ciglio*;

3) tratti culti della tradizione poetica antica e recente, nella quale erano già confluiti gli esiti degli influssi provenzali o genericamente gallo-romanzi (per vero molto ridotti nel canzoniere): la rima di tipo siciliano (*altrui: voi*), i guittonismi *enchiostro, enfiamma, entra* "tra", *defecto, rechiede, desvia, invesca, occider, polir, folminar, fo* "fu" ecc.; quindi i cultismi propri dell'uso poetico: il monottongo in *core, gioco, scola, fora, more, fele, manera, avene*; il vocalismo atono in *argoglio, bailia, davante, contra, similemente, biasmo, ovra*; il consonantismo in *loco, nudrire, imperador, beltate, coverto, distrigne, accoglia, augei, lassare, servigio, rasembra, veneno* ecc.; le forme *imago, polve, incude, aggio, caggio, cheggio, ave, face, sface, credìa, saria, conquiso, unqua; tuttore; ma' che* ecc.

4) tratti rari e inconsueti rispetto alle abitudini correnti e alle pratiche dotte (come il pron. *desso*, le forme *farrei, sarrebbe, visso* "vissuto") e tratti propriamente petrarcheschi: *selvestre, scurato*, la scempia in *squalida, Garona*, la forma *gli ossi*, l'uso transitivo di sospirare (son. 257 *in quel bel viso ch'i' sospiro et bramo*), i neologismi semantici *acerba* per "prematura" (*morte acerba*), *adi-*

rarsi per "rattristarsi" (canz. 259,70 *et s'adira / con parole che i sassi romper ponno*), *asciutto* per "arido" (canz. 71,104 *terreno asciutto*), *clima* per "paese", *consorte* per "alleato" (son. 270 *consorte / de' miei nemici*), *mendico* per "contristato" (canz. 270,5 *Il mio amato tesoro in terra trova, / che m'è nascosto, ond'io son sì mendico*), *orma* per "passo" (canz. 73,59 *non mossi un'orma*), *ozioso* "che favorisce l'ozio" (son. 7 *La gola e 'l somno et l'otiose piume / ànno dal mondo ogni vertù sbandita*), *pietoso* "che muove a pietà" (son. 158 *pietose et sì dolci parole*), *pigro* "che rende pigro" (son. 34 *Apollo, ... / dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio / ... / difendi or l'onorata et sacra fronda*), ecc.

Non a torto, per ciò, i Cruscanti avevano diffidato, *iuxta propria principia*, della lingua del canzoniere, quale fosse il testo che essi singolarmente leggevano [per la prima edizione del *Vocabolario della Crusca* era stato utilizzato il testo poco corretto della edizione di Lione, presso Guglielmo Rovillio, del 1574, curata dal petrarchista napoletano, ma di famiglia fiorentina, Alfonso Cambi con la collaborazione di Lucantonio Ridolfi]. Per i Cruscanti, sicuramente, nell'opera petrarchesca la convenzionalità della *langue* era spesso intaccata con manifesto gradimento dalla libertà della *parole*; non solo, ma la fiorentinità della lingua era stata più volte contaminata, con voluta intenzione stilistica, da elementi eterogenei e non di rado da una toscanità eccentrica ed ingombrante, dati rilevati ed esibiti come eletto abbellimento nel loro valore originario; e soprattutto, per loro, nei RVF l'ambita elezione e perfezione della scrittura fatta visibilmente coincidere, pur nella vivente e commossa tensione sentimentale, con la finalità estrema della poesia e con il suo stesso valore, aveva indotto il poeta a sacrificare la *proprietà* linguistica (dote imprescindibile nella Firenze cruscante) alla magnificenza e alla venustà formale. E ciò, nel poeta di limitata consistenza tematica e di prevalente unità stilistica e tonale, in maniera ingiustificata rispetto a Dante, superbo e ardito descrittore del mondo infero e supero, che per corrispondere alle sue complesse e innumeri necessità espressive aveva in genere convertito le novità esterne della sua scrittura (latinismi, gallicismi, volgarismi, tecnicismi, neologismi) nell'uso

della lingua fiorentina, rendendo quei termini, per dirla con il Machiavelli «proprii et patrii» [per il segretario fiorentino «quella lingua si chiama d'una patria, la quale convertisce i vocaboli ch'ella ha accattato da altri nell'uso suo, et è sì potente che i vocaboli accattati non la disordinano»]; in modo ingiustificato, si diceva, rispetto a Dante, il quale aveva asservito la sua scrittura, pur con gli inevitabili estremismi stilistici e linguistici ma senza compiacimenti formali, al disegno grande e ai propositi sommi, etici e politici, e forse solo utilitariamente poetici, della *Commedia*.

Si può concludere, dunque, che se il fiorentino Dante, con la eccezionale fortuna orale e scritta della sua stupefacente *Commedia*, ha foggiato la lingua degli italiani, il Petrarca dal canto suo ha creato il modello ammiratissimo dell'italiano letterario per tutto il corso della nostra storia linguistica.

FINITO DI STAMPARE
NELLO STABILIMENTO GRAFICO COMMERCIALE
DICEMBRE 1996