

**EL TEXTO**



# Acedía, *aegritudo*, depresión: modernidad de un poeta medieval

Marco SANTAGATA

Università di Pisa  
santagata@ital.unipi.it

## RESUMEN

A diferencia de la lírica cortés, la poesía de Petrarca no posee una dimensión dialógica y social, no gira en torno a la amada, sino en torno al Yo del poeta y es fundamentalmente subjetiva. Partiendo de estos presupuestos, el autor analiza el soneto 272 que considera extraordinariamente moderno, ya que en él se aprecian los síntomas de lo que actualmente llamaríamos una depresión. Otros pasajes del *Secretum* parecen confirmar esta intuición acerca de la compleja psicología de Petrarca.

**Palabras clave:** Petrarca, subjetividad, suicidio, soneto 272, depresión.

## *Accidia, Aegritudo, Depression: Modernity of a Medieval Poet*

## ABSTRACT

In opposition to the courtesan lyric, Petrarch's poetry is not characterized by a dialogic and social dimension. It does not have the loved as its center, but the poet himself, and its fundamentally subjective. Taking this interpretation as a point of departure, the author analyses sonnet n. 272, which is considered extremely modern as far as some symptoms of what is actually called a depression can be discovered in it. Texts extracted from his *Secretum* seem to confirm this intuition about Petrarch's complex psychology.

**Key words:** Petrarch, subjectivity, suicide, sonnet 272, depression.

Diré enseguida que, en mi opinión, para entender la modernidad del Petrarca lírico no es oportuno ni mucho menos necesario hacer una lectura actualizadora. Y, sin embargo, formar parte del debate en curso ha sido de alguna forma su destino, casi siempre en compañía de Dante. Diría que el último episodio relevante de uso instrumental, noblemente instrumental, de su nombre se remonta a la primera posguerra.

En una célebre página de su ya clásico ensayo sobre la lengua de Petrarca, publicado en 1951, Gianfranco Contini escribía: «Es un hecho que nosotros los modernos nos sentimos más afines al temperamento, me refiero al temperamento lingüístico, de Dante; pero también es un hecho que la sustancia de nuestra tradición está más próxima a la cultura pertrarquista». La oposición así motivada podía incluso parecer ecuaníme, pero en realidad escondía un claro juicio de valor: la familiaridad de las letras italianas con Petrarca, casi una relación genética inscrita en el ADN, no implica de hecho que se le sienta como actual, a diferencia de Dante que, a pesar de su lejanía, consigue desencadenar procesos de identificación. En resumen, a Petrarca no le basta estar presente para ser también actual. Y no vale la limitación al «tem-

peramento lingüístico», teniendo en cuenta que Contini, a través de la lengua, siempre apunta al retrato completo. Contini escribió aquella frase en los primeros años de la segunda posguerra. Esto quiere decir que también esta oposición está sometida a una gran tensión militante. La «segunda posguerra», de hecho —escribirá no muchos años después, en 1961, en el prefacio a la *Cognizione del dolore* de Gadda, es decir, en el ensayo en el que esboza la trayectoria del componente expresionista de la literatura italiana—, está «fuertemente marcada por las exigencias de la norma, por la violencia de las excursiones fuera de lo normal», en una palabra, por el «expresionismo»; y «la expresividad» —recuerda también Contini en ese prefacio— «es el equivalente de una realidad no pacífica en lo metafísico y en lo social». Por tanto, que en aquellos años lo «cómico» dantesco pudiera parecer más actual que el clasicismo petrarquista no sorprende. Es más, en el ensayo sobre la lengua de Petrarca, Contini podía incluso llegar a sostener que «la constante práctica de violencias verbales ejercitada por los modernos, del romanticismo al expresionismo, y añadamos incluso el noviciado, según aquellas pautas, del aprendizaje dantesco, permiten evaluar por fin, en situación límite, las experiencias verbales *sin* violencia, con exclusión de la violencia, es decir, obtener una comprensión de los ideales clásicos de equilibrio, a la cual difícilmente se puede acceder desde el interior». Como decir que Dante ayuda a entender a Petrarca.

A más de medio siglo de distancia, una vez institucionalizadas las instancias de ruptura expresiva, absorbidas y neutralizadas como ingrediente normal de la literatura moderna, e interrumpido una vez por todas el hilo genético con el clasicismo petrarquista, no se vislumbra ninguna razón que pueda justificar una comparación «militante» entre Dante y Petrarca. Teniendo en cuenta que Petrarca no es responsable del petrarquismo más de lo que Dante lo es del frustrado dantismo, no es mirando a la tradición o a la condición presente de la literatura como se pueden resaltar las razones de su modernidad. Es más, por lo que concierne a Petrarca, una mirada filológica, que se dirija a su poesía sobrevolando todo lo que ha surgido a partir de ella a lo largo de los siglos y que tenga como objetivo aclarar las motivaciones que guiaron en su momento al autor, parece mucho más adecuada para poner de manifiesto su modernidad.

De hecho, estoy convencido de que las verdaderas razones por las que nosotros hoy podemos sentir todavía como nuestra y como apasionante su poesía coinciden en gran parte con aquellas que, en pleno siglo XIV, caracterizaron su novedad revolucionaria.

Esta novedad debe valorarse en el marco de la tradición lírica amorosa que, generalizando, podemos llamar «cortés». Siempre simplificando, podemos decir que aquella tradición, que desde la Provenza del siglo XII ha impregnado casi todo el lirismo europeo, y no solo el de las lenguas románicas, tenía como característica principal concebir y practicar la poesía como fenómeno eminentemente social. La lírica amorosa no era solo un producto para consumir en público, por medio de las *performances* y recitales, estaba esencialmente estructurada en función del público: suponía y exigía un «tú» o un «vosotros» a los que dirigir el discurso; era dialógica por naturaleza. Dialógico significa también abierto hacia el exterior: a la crónica, a lo cotidiano, al teatro de la vida común y a los rituales de clase; significa,

sobre todo, que el mismo público al que la poesía se dirige como destinatario empírico es, en gran medida, el verdadero sujeto del discurso. Se sabe que, a través de este diálogo, la poesía lírico-amorosa difundió en la sociedad feudal un código literario y, al mismo tiempo, de comportamiento, y lo hizo de un modo tan enraizado y arrollador que se convirtió en la principal forma de autoconciencia de la clase noble. En esencia, la lírica, junto con la novela, ha sido uno de los grandes factores de formación de la ideología de la nobleza europea.

Pues bien, la poesía de Petrarca rompe con la dimensión social. Es solitaria, aislada; no busca el diálogo con los lectores, rehusa la crónica, los acontecimientos externos. Se cierne a la relación entre el yo y el objeto de su deseo. En relación con la contemporánea y la precedente, esta poesía, que selecciona, amputa, aleja de sí la historia y la realidad exterior, podría parecer que pierde en riqueza y amplitud de miras, si no fuese porque recupera en vertical todo el espacio horizontal al que ha renunciado. De hecho, la dimensión social es sustituida por una dimensión interior, los territorios de la vida de relación por los de la subjetividad. Ésta de Petrarca es una verdadera revolución copernicana. Si la poesía medieval tenía en su centro a la amada, de modo que el sujeto no era más que el destinatario de los efectos, negativos o positivos, de aquélla, el motor de la lírica petrarquista es el Yo del poeta.

El enfoque subjetivo permite que los temas de fondo de la tradición cortés sean traducidos por Petrarca en un lenguaje conceptual diverso. Por ejemplo, el motivo capital de la frustración del deseo, ligado en la lírica cortés al rechazo por parte de la dama, y, por tanto, en último término, a motivaciones de orden social, es interiorizado por Petrarca en la confrontación entre lo irreprímible del deseo y la conciencia de su pecaminosidad. Es decir, una dinámica interpersonal es transformada en una dialéctica interna de la conciencia. La traducción de la que hablaba tiene lugar, por tanto, en términos éticos. Y es precisamente el componente moral, extraño al laicismo de la lírica medieval, el que da espesor al Yo, el que lo construye como personaje. Y, a su vez, el personaje articula, enriquece, podemos decir, moderniza la psicología del Yo.

El diálogo que no busca con los lectores y con aquello que trasciende el texto, la poesía de Petrarca lo busca con otros textos. A diferencia de la lírica cortés, que en cuanto producto social se manifestaba en textos autónomos y autosuficientes, transmitidos y disfrutados individualmente, la poesía de Petrarca exige un contexto literario; exige, por tanto, que las composiciones individuales se relacionen con otras del mismo autor, que determinados hechos y, más aún, determinadas constantes temáticas y psicológicas estén presentes en la memoria del lector. Hasta que Petrarca no se decidió a recoger sus «rimas diseminadas» y a ordenarlas en un libro, el *Canzoniere*, se trataba de un contexto virtual: simplemente del conocimiento esporádico y rapsódico de otras poesías. Una vez que el *Canzoniere* les otorgó una clave de lectura, un significado global y los parámetros para una correcta interpretación del conjunto, es decir, un contexto concreto en forma de libro, el lector está en disposición de apreciar todos los matices de sentido de cada una de las composiciones. Sin el libro, el Yo no habría podido constituirse en personaje: las dinámicas de la introspección psicológica necesitaban un espacio literario para poder explicarse. El *Canzoniere* recrea, bajo la forma de un mundo virtual, ese mundo real que la poesía de Petrarca niega.

El soneto 272 es uno de los más famosos. Su lectura podrá documentar, con el texto en la mano, cómo se ejercita el autoanálisis petrarquista y, al mismo tiempo, cómo el *Canzoniere* puede interferir en el sentido de las composiciones individuales, llegando incluso a modificarlo.

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 rimembrare et l'aspettar m'accora,  
or quinci or quindi, sì che 'n veritate,  
se non ch'i' ò di me stesso pietate,  
i' 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.

Es improbable que el lector al que, poco después de la mitad del s. XIV, le hubiera llegado a las manos este soneto no supiese quién era Francesco Petrarca. Entre otras cosas, porque Petrarca era el más célebre literato de Europa. Debía saber, por tanto, que, aunque fuese sobre todo conocido como estudioso de los clásicos y autor de poemas, obras históricas, tratados morales, epístolas (en verso y en prosa) en latín, Petrarca también escribía poesías en lengua vulgar, que estas poesías hablaban, con poquísimas excepciones, de su amor por una mujer, que ésta había muerto, pero que él, hecho insólito en aquella época, había continuado elogiándola después de muerta. Si por un casual no conociera, aunque fuera parcialmente, otras obras de Petrarca, difícilmente habría podido entender en todo su espesor el significado del soneto, del que se le habrían escapado incluso algunos pasajes literales: ¿a quién pertenecen los bellos ojos que el poeta solía admirar? ¿por qué ahora están apagados?

Los «lumi bei ... spenti» del último verso son, obviamente, los ojos de Laura muerta. No obstante, este es el único lugar del soneto en el que se alude a la mujer amada; es más, es el único lugar donde, aunque indirectamente, se alude al sentimiento amoroso. Ante tanta reticencia, nos podemos incluso preguntar si es efectivamente un soneto de amor. La respuesta es sí, también es un soneto de amor, pero la motivación exige un atento análisis.

Si en el texto la mujer amada está ausente y permanecen latentes los signos de la afectividad o del deseo, en compensación reina en toda su extensión el Yo del poeta. El Yo se presenta afectado por una crisis profunda, hasta tal punto angustiosa

e insoportable que, si no tuviera miedo de la pena eterna a la que podría ser destinado («se non ch'ì' ò di me stesso pietate», v.7), el poeta estaría incluso dispuesto a poner fin a su vida con sus propias manos («i' sarei già di questi pensier' fora», v. 8). La tentación del suicidio —motivo bastante raro en la lírica anterior a Petrarca (de un suicidio por exceso de angustia amorosa habla Dino Frescobaldi en la canción *Morte avversara, poich'io son contento*, vv. 68-72: «io sarò più possente d'ella [la naturaleza], 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»)— recurre con cierta frecuencia en el *Canzoniere* y siempre en relación con Laura: para librarse del tormento del amor frustrado (71, 42-44):

Ma se maggior paura  
non m'affrenasse, via corta et spedita  
trarrebbe a fin questa aspra pena et dura

(es el mismo argumento de nuestro soneto; «se non ch'ì' ò di me stesso pietate ...») o para acelerar el reencuentro con la amada muerta (268, 4-6, 60-65):

Madonna è morta, et à seco il mio core;  
et volendol seguire,  
interromper conven quest'anni rei,  
.....

En cualquier caso, el motivo de la muerte provocada se inscribe dentro de la temática amorosa y esto basta para desactivar la carga destructiva (ideológicamente destructiva, quiero decir) de esta solución. No solo no nace de la imposibilidad de vivir, sino que puede incluso presentarse como un modo para continuar viviendo. Nuestro soneto, sin embargo, por lo menos a primera vista, no se presenta como un texto amoroso. Hay que preguntarse, entonces, de dónde surge una crisis existencial tan profunda que le hace incluso pensar en el suicidio.

Los primeros versos parecen ofrecer la respuesta de inmediato: la fugacidad de la vida, la huida imparable del tiempo y la llegada de la muerte («La vita fugge, et non s'arresta una hora, / et la morte vien dietro a gran giornate», vv. 1-2), en una palabra, el miedo al final y a la anulación son causa de tanta angustia. Estamos muy lejos, por tanto, de un suicidio entre lo metafórico y lo galante. Si tanta desesperación fuese realmente provocada por el miedo a la muerte inminente, en una época en la que para un autor cristiano la muerte no puede ser más que el paso de una vida de transición a otra eterna, sería un hecho asombroso. La ortodoxia moral, de hecho, exige que no sea el miedo a la muerte, sino a la condenación el que suscite la angustia. Si continuamos la lectura, esta primera impresión se hace más precisa y al mismo tiempo se complica. Los dos versos sucesivos presentan esta vida, de la cual los dos primeros parecen lamentar la brevedad y la fugacidad, no como un valor del que se teme la pérdida, sino como una fuente de angustias y dolores, tanto en el presente como en el pasado e, incluso, en el futuro («e le cose presenti e le passate / mi danno guerra, et le future anchora», vv. 3-4). El segundo cuarteto resalta lo negati-

vo de la vida: tanto los recuerdos como las expectativas generan tristeza. Los recuerdos —especifica el primer terceto— son dolorosos porque traen a la memoria las posibles alegrías perdidas (pero posibles, mucho más que ciertas: «s'alcun dolce mai / ebbe 'l cor tristo», vv. 9-10), las expectativas porque preanuncian un futuro sin esperanza. Por medio de una amplia y tradicional metáfora de la vida como una nave en viaje, el futuro se presenta erizado de peligros externos (los vientos están agitados, la tempestad [«fortuna»] se cierne incluso sobre el puerto) y el poeta, privado de los instrumentos necesarios para afrontarlos (el timonel que debería guiarlo, es decir, la razón, está cansado; las virtudes que deberían sostenerlo, el mástil y los correajes, hechos pedazos). La presentación como soneto «moral» que el texto parecería sugerir en su comienzo se revela engañosa: la desolada descripción de una vida sin esperanza no cede en ningún momento al sentimiento de culpa, no hace referencia a intentos de arrepentimiento. Incluso el miedo al más allá actúa negativamente: no como estímulo para conseguir la vida futura, sino como elemento disuasorio para conservar la actual.

Entre los motivos que hacen tan incierto y desesperado el resultado de la navegación, el último verso del soneto señala la circunstancia de que los ojos de la amada, que, como las estrellas a los navegantes, solían guiarlo, han sido apagados por la muerte. ¿Esta mención a los ojos-estrellas es suficiente para convertirlo en un soneto amoroso? Según los dictámenes de la retórica, la posición en la oración debería otorgar una particular importancia a este enunciado; no llegaré a decir que la enumeración polisindética de los tercetos dibuje un anti-climax, pero sí creo poder afirmar que no hay progresión en el incremento de intensidad. La muerte de la mujer amada es uno de los peligros y de los obstáculos que hacen que el poeta desespere de salvarse, nada deja presagiar que sea el más grave. Y además ¿salvarse de qué? Repitamos la pregunta que nos hemos hecho antes: ¿cuál es la causa de tanta desesperación? ¿qué acontecimiento, qué sentimiento, qué trauma la han generado? Hemos visto que en el texto no se descubre una causa específica, un acontecimiento o una pérdida que la desencadenen. Ni siquiera la muerte de la amada parece cargar con esta responsabilidad. El soneto nos dice que una capa de negatividad se cierne sobre la vida de quien habla, sobre la presente como sobre la pasada, y vuelve negra, triste su visión del futuro. Pero es una negatividad que no se especifica y que no está justificada: es más, aparece casi como la condición normal de la vida de este sujeto.

Antes incluso que los temas y los contenidos, es la construcción estilística y sintáctica del texto la que da cuerpo a la sensación de lo inevitable, casi de costumbre cotidiana, de un dolor de vivir que el poeta no sabe definir. Figuras iterativas basadas sobre la coordinación polisindética («*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 stancho omai ... et rotte ... e i lumi bei*»); la sucesión en posiciones contiguas de elementos léxicos semánticamente opuestos («*fugge, et non s'arresta*»; «*presenti et le passate*»; «*(i)l rimembrare e l'aspettar*»; «*or quinci or quindi*»); anáforas insistentes («*et la morte*», «*et le cose*», «*e 'l rimembrare*», «*e i lumi*») o resaltadas por situarse a caballo entre las estrofas («*veggio ... veggio*»); construcción paratáctica, por yuxtaposición de breves periodos, mantenida a lo largo de todo el texto,



con la única excepción de los versos centrales, allí donde surge la idea del suicidio; densa red de asonancias, regulares (-ate; -arte) y parciales (-ate, -ai, -arte; -ora, -arte; -ate, -arte, -enti), que encierran dentro de una gama limitada de sonidos todas las rimas. Todo esto produce un ritmo lento e insistente, una musicalidad monótona, como si una idea fija, una coacción a repetirse, guiase la voz del emisor. Sobre las cadencias de este paso regular y un poco coaccionado toman forma los contornos de una patología. Nosotros hoy la llamamos depresión; Petrarca usaba categorías filosófico-morales y, por tanto, consideraba que aquel estado melancólico de la conciencia, aquella incapacidad de actuar y de mirar a la vida con la confianza del creyente fuese, sí, un mal, una enfermedad, pero una enfermedad moralmente pecaminosa: la acedía, una «tristitia —escribirá en una de sus epístolas seniles (*Sen.* XVI 9)— nullis certis ex causis orta», es decir, de la cual no es posible indicar con seguridad las causas.

En el diálogo latino, el *Secretum*, en el cual Franciscus, contrafigura del mismo Petrarca, realiza un profundo examen de conciencia bajo la dirección de San Agustín, la acedía es objeto de un análisis atento en el libro II. Provocado por Agustín: «Eres presa de una espantosa enfermedad del espíritu, que los modernos llaman *accidia* y los antiguos *aegritudo*»<sup>1</sup>, Francesco no tiene dificultad en reconocer: «Es verdad» (Fateor), y en trazar un cuadro para él bien conocido: «en esta tristeza todo es áspero y mísero y horrible y el camino de la desesperación siempre está abierto, y todo hace que las ánimas infelices sean empujadas hacia la muerte [...] este látigo me fustiga a veces tan tenazmente que me atormenta durante días y noches enteras, y entonces para mí ya no es el tiempo de la luz y de la vida, sino el de oscuridad e infierno y desgarramiento moral»<sup>2</sup>. Y poco después, a Agustín, que le pide que se exprese más claramente, le cuenta: «si la fortuna [...] echa sobre mí todas las miserias de la condición humana y el recuerdo de las angustias pasadas y el terror de las futuras, entonces [...] empiezo a lamentarme. Es éste el origen de ese grave dolor: como si uno estuviese rodeado de innumerables enemigos y no tuviera ninguna vía de escape, ni esperanza de clemencia, ni socorro, sino que todo estuviera en su contra»<sup>3</sup>. Nótese: dentro de una metáfora bélica (la fortuna asedia y golpea para expugnar), las armas a las que recurre el enemigo son la «laborum preteritorum memoria futurorumque formido», exactamente igual que en el soneto «le cose ... passate / .. danno guerra, et le future anchora». Precisamente estas páginas del *Secretum* consideran a esa imposibilidad para el acidioso de apreciar las «cosas presentes» el signo principal de la enfermedad: «Dime, ¿qué es para ti lo peor?» —pregunta Agustín; «Todo lo que veo a mi alrededor, y todo lo que escucho y lo que toco» —responde Francesco; «¡Cielos! ¿no te gusta nada de nada?» —apremia Agustín; «Nada, o pocas cosas en verdad» —responde Francesco. «Todo

<sup>1</sup> Habet te funesta quidam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt.

<sup>2</sup> In hac autem tristitia et aspera et misera et orrenda omnia, aperta que sempre ad desperationem via et quicquid infelices animas urget in interitum.

<sup>3</sup> 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.

esto —concluye Agustín— es típico de aquella que he llamado acedía: todas tus cosas te afligen»<sup>4</sup>.

He aquí a qué ha conducido la revolución copernicana de Petrarca: a indagar la profundidad de la psique, de los males del alma, de las dudas ante la vida presente y futura. Petrarca no tenía las categorías de análisis psicológico a su disposición; utilizaba las categorías de la filosofía moral. El haber incorporado la culpa, el haber hecho cristianamente del deseo amoroso un pecado ha sido el paso necesario para que la poesía pudiera dejar el terreno de las apariencias y de los comportamientos codificados y excavar en el reino oscuro de la subjetividad. Podemos decir que una religiosidad inquieta y, en algunos momentos, hiriente está en el origen del laicismo de Petrarca. A su manera, también él era un realista. También para él, como para Dante, la literatura era un instrumento de conocimiento.

Hemos dejado en suspense el motivo por el cual éste, a pesar de todo, es un soneto amoroso. Hemos visto que la muerte de la amada es uno de los motivos de tanta desesperación. Guiado por los ojos de la amada —parece sugerir el texto— quizá el Yo habría podido evitar la tempestad. Pero la tempestad está incluso en el puerto y, por tanto, ni siquiera aquellos ojos-estrellas hubieran podido indicarle la ruta de la salvación. Parece, pues, que ese último verso no es otra cosa que un homenaje, improbable y por ello poco convincente, a las fórmulas del poetizar amoroso, la supervivencia de un hábito, una metáfora privada de verdaderas implicaciones ideológicas y psicológicas, un ademán cansado, impotente ante tanta negatividad. Esto, sin embargo, es lo que se desprende de una lectura aislada del soneto. Si, por el contrario, lo leemos teniendo presente el contexto, bien el virtual a disposición de los lectores poco después de la mitad del s. XIV, bien el *Canzoniere* al que nosotros tenemos acceso, la interpretación se enriquece y se complica con nuevos significados. Por los otros textos, de hecho, sabemos que Laura y el amor que ella suscita no son, desde el punto de vista ideológico, aliados de aquel timonel y de aquellos instrumentos de la nave de cuya ineficacia se lamenta aquí. En todo caso lo contrario. Si en este soneto al emisor le parece que la vida no tiene futuro porque la irracionalidad está a punto de ocupar el lugar del timonel, que le corresponde a la razón, el *Canzoniere* nos enseña que el amor es justamente una de las grandes pasiones enemigas de la razón. Mantener que el timonel, el mástil, las jarcias y las «bellas luces» colaboran como agentes de salvación es una verdadera falsedad ideológica. Lo que en la lectura aislada parece una cortesía carente de especial relevancia, en la lectura contextual termina por revelarse una contradicción. El recuerdo y la nostalgia del pasado transforman en positivo el signo de una experiencia en sí misma negativa. Un soneto sutilmente traspasado, en su incapacidad de identificar y de declarar en toda su profundidad las razones del dolor, por una vena irracional, se cierra con una afirmación patentemente irracional. Pero es una afirmación que resquebraja un texto dominado por la inercia, el torpor, el cansancio de vivir, y que deja entrar un soplo de vitalidad: aquellos ojos, sugiere el emisor, habrían podido salvarlo, a pesar de

---

<sup>4</sup> 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 [...] Totum est hoc eius quam dixi accidie. Tua omnia tibi displicent.

todo lo que él había escrito y pensado de la pasión. En el dolor de vivir brilla todavía, y a pesar de todo, la estrella amorosa.

(Traducción del original italiano de Margarita Borreguero Zuloaga)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONTINI, G. (1951): «Preliminari sulla lingua del Petrarca», en Contini (1970), pp. 169-92.
- (1963): «Introduzione alla *Cognizione del dolore*» (1963), en Contini (1970), pp. 601-19
- (1970): *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.
- FRESCOBALDI, D. (1984): *Canzoni e sonetti*, a cura di Furio Brugnolo, Torino, Einaudi.
- GIUNTA, C. (2002): *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medio - evo*, Bologna, Il Mulino.
- KÖHLER, E. (1976): *Sociologia della fin 'amor. Saggi trobadorici*, Padova, Liviana.
- PETRARCA, F. (1992): *Secretum*, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia.
- SANTAGATA, M. (1992): *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- (1996): «Introduzione» en Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 2004.