

Consideraciones sobre la lengua de las rimas políticas del *Canzoniere* de Petrarca

María José RODRIGO MORA

Universidad de Bolonia
rodrigo@lingue.unibo.it

RESUMEN

Maurizio Vitale concluye su extraordinario, y relativamente reciente, ensayo *La lingua del «Canzoniere» di Francesco Petrarca* (1996) corroborando que si la *Commedia* de Dante es la base fundamental del italiano oral y escrito, el *Canzoniere* ha sido a lo largo de toda la historia de la lingüística el modelo para el italiano literario. En esta obra de Petrarca el uso de la lengua engloba una sugestiva mezcla de rasgos estilísticos diferentes, si bien diluidos tras una aparente uniformidad conseguida a través de la fuerte literariedad que impregna todos los niveles, desde el fonomorfológico hasta el sintáctico o el léxico. Precisamente en el reducido grupo subtemático dedicado a la vertiente política, compuesto por el soneto 27 y la canción 28, escritos para la cruzada de 1333, las dos canciones *Spirto gentil e Italia mia*, y los tres sonetos antiaviñoneses 136-138, se pone de manifiesto el registro más realista del lenguaje de Petrarca, en marcado contraste con el tono general de los *Rerum vulgarium fragmenta*.

Palabras clave: Lengua, Petrarca, *Canzoniere*, rimas políticas.

Thoughts on the Language of Political Poems in Petrarch's *Canzoniere*

ABSTRACT

Maurizio Vitale concludes his amazing, and relatively recent essay *La lingua del «Canzoniere» di Francesco Petrarca* (1996) stating that if Dante's *Commedia* is the fundamental linchpin of written and spoken Italian language, the *Canzoniere* has been, throughout the history of linguistics, the model for literary Italian. In this work by Petrarch the use of language includes an evocative mixture of different stylistic features, even if diluted in a seeming uniformity. This is due to the strong literariness permeating all levels: from the phono-morphological one to the syntactic or lexical one. In particular, it is the small sub-thematic group of works about the political dispute, to show the most realistic register of Petrarch's language, in sharp contrast with the general strain of the *Rerum vulgarium fragmenta*. These works are: the Sonnet 27 and the *Canzone* 28, written on the occasion of the crusade of 1333; the *Canzone Spirito gentil* and *Italia mia*, and three sonnets, 136-138, written against the papal court in Avignon.

Key words: Language, Petrarch, *Canzoniere*, political poems.

SUMARIO: I. El pensamiento político del poeta. II. La lengua de la política. Algunas conclusiones. Referencias Bibliográficas.

I. EL PENSAMIENTO POLÍTICO DEL POETA

En la extensa y pormenorizada tradición crítica del *Canzoniere* de Petrarca se ha puesto en numerosas ocasiones de relieve la supuesta incongruencia de que siete poesías ajenas al tema de la introspección interrumpieran el cadencioso, aunque a veces agitado, fluir de esta obra, en la que por primera vez se diseccionan todos y cada uno de los aspectos del sentimiento amoroso. Preguntarse, en consecuencia, por qué la inserción de rimas de argumento político ha sido tachada por muchos estudiosos de extraña e insólita tal vez sea ocioso, puesto que, además, quizá no sea éste el mayor de los enigmas que encierra el famoso *Liber*, aunque sin duda se puede asegurar que es uno de los más perceptibles.

A pesar de dicha evidencia las lecturas críticas del *Canzoniere* tendieron en el pasado a negar la trascendencia y la función estructural del núcleo subtemático no amoroso en el rico discurrir de la obra. Un conjunto compuesto por el soneto 27 y la canción 28, escritos con motivo de la cruzada de 1333, las dos célebres canciones *Spirto gentil* e *Italia mia*, y los tres sonetos antiaviñoneses 136-138, cuya cronología compositiva abarca un lapso de tiempo de entre once y veinte años (1333-1334 / 1344-1353). Siete rimas escritas en un estilo y con un uso lingüístico perfectamente coherente con la totalidad del *Canzoniere*, pero que parecen mostrar un desconocido rostro de Petrarca.

Una de las mejores síntesis, sin duda, de la postura esquiva de la crítica hacia el Petrarca político fue la de Umberto Bosco en su antológica monografía de 1946, donde expresaba con meridiana claridad la idea de la ausencia de *storia* en la obra del poeta italiano. Aseguraba Bosco (1946: 9-10) que «Il vero è che noi non possiamo in alcun modo ravvisare una linea di sviluppo, uno svolgimento, non solo del *Canzoniere*, ma in tutto il Petrarca. Egli è senza storia, se lo si considera come si deve, nel concreto di tutta l'opera sua».

Actitud que está en perfecta sintonía con otra tesis que, como señala Paola Manni (2003:186), a fuerza de repetirse ha llegado a convertirse en un tópico algo banal, y que afecta tanto al aspecto estilístico como al lingüístico; me estoy refiriendo al continiano *unilinguismo* de la lírica petrarquista frente al *plurilinguismo* dantesco, contraposición que ya fue revisada en su momento tanto por Suitner (1977), que puso en evidencia las huellas de la tradición *stilnovista* en las rimas vulgares, como por Trovato (1979) que supo individualizar la memoria escondida de Dante, y que sigue siendo cuestionada en los más recientes estudios, como por ejemplo en *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, de Marco Santagata (1990).

La crítica romántica a mediados del siglo XIX en parte ya había sostenido la idea de un Petrarca con una poética desarrollada sólo en los aspectos formales, lejano sin embargo de la política de su tiempo, no obstante a veces pudiera dar la impresión de que se comprometía con la realidad que lo rodeaba (De Sanctis 1983: 154).

Foscolo (1979: 170-186), con mayor sensibilidad respecto a la modernidad de los valores que emergen de la poesía del *Canzoniere*, nos legó en sus cuatro ensayos publicados en inglés en Londres en 1823, el retrato de un hombre cuyo destino era servir en la corte y ser asesor cultural de tiranos altivos y crueles. En la concepción

foscoliana de la poesía, Dante es el modelo a seguir como máximo exponente del compromiso civil, pero, en cambio, en cuanto a la lírica como expresión de las pasiones individuales, Foscolo es quizá el primer poeta que acoge la lección de un libro, el *Canzoniere*, que enseña a hacer poesía (Santagata 1979: 164), «appunto perché sgorgò del cuore» (Foscolo 1979: 153).¹

Por aquellas mismas fechas, Leopardi manifestaba en su a veces contradictorio *Zibaldone* un juicio en lo fundamental negativo de los *Fragments*, aunque salvando de ellos precisamente las canciones políticas. En una carta del 19 de febrero de 1819 llegó incluso a afirmar que «[...] se alcuno m'interrogasse qual composizione mi paia la più eloquente fra le italiane, risponderei senza indugiare: le sole composizioni liriche italiane che si meritino questo nome, cioè le tre canzoni del Petrarca, *O aspettata, Spirto gentil, Italia mia*».

Sólo a mediados del siglo pasado se comienza a considerar consistente la actitud política de Petrarca. En 1940 Calcaterra publica un ensayo en el que partiendo de la obra latina, y en especial del *Africa*, resalta su visión histórica, aunque la juzga mediatizada por una concepción providencialista y teológica del devenir humano que arranca de San Agustín, con la característica, además, «[...] di essere nel suo profondo, sulle soglie della modernità la più permeata di dolore, per un sottile, acuto, assillante contrasto tra neologismo e antropocentrismo» (Calcaterra 1940: 13).

Pero, sin embargo, como se decía al principio, se impuso el parecer de Umberto Bosco, que seis años más tarde sintetizó la idea del poeta *senza storia*. Para él la clave de lectura se encierra en unos versos de la canción *Italia mia*, pues a partir de la palabra *sospir'*, que en ellos aparece, se modela toda la composición:

*piacemi almen che' miei sospir' sian quali
spera 'l Tevere et l'Arno,
e 'l Po, dove doglioso et grave or seggio.*

128,4-6

opinión ésta que algo más tarde sería corroborada en parte por Luigi Russo (1949), quien usando un término muy de moda en aquel momento, el de *politicalità*, es decir, el significado social inmanente, íntimo y profundo que se refleja en toda obra, considera a Petrarca el primer literato-político, que Russo contrapone a los políticos-literatos como Alfieri o Foscolo, ya que en el poeta humanista prevalecería el ideal de una patria utópica como lugar en donde llevar a cabo su actividad creadora en un ambiente propicio.

La consideración de la inconsistencia del Petrarca político la desmiente Giuseppe Petronio a principios de los años sesenta, negando que estuviera poco capacitado

¹ En aquellos mismos años Hegel en sus lecciones de estética observaba que en los escritos vulgares de Petrarca, por primera vez en la historia, se manifiesta un concepto de amor diferente al que había imperado entre los romanos, el cual estaba circunscrito solamente a la esfera de lo sensual, lo que explicaría en parte la renuncia del poeta al código lingüístico latino como vehículo de expresión amorosa (1963: 632). Por lo que se refiere al estilo, el filósofo resalta la autocomplacencia del lenguaje petrarquista, donde la finalidad de lo que se predica no se sitúa fuera del enunciado (1963: 975).

para entender los entresijos de las maniobras de los gobernantes de su tiempo, así como no cree tampoco que estuviera interesado simplemente en contar con la protección de algún poderoso señor que le permitiera dedicarse a sus escritos. Para Petronio, en cambio, fueron aquellos, como por ejemplo Boccaccio, quienes no entendieron las transformaciones que se estaban produciendo durante su época. Petrarca, por el contrario, en la búsqueda de un mecenas similar a los que habían existido en la antigua Roma reivindicaba, es cierto, un ideal literario y utópico pero, como dice Petronio (1961: 257-258), las utopías son hechos históricos si nacen de un reflexivo cansancio del presente.

En las más recientes investigaciones se ha demostrado que Petrarca no fue precisamente utópico en su relación con el tribuno Cola di Rienzo, al que durante el verano de 1347 escribió una carta a diario para darle ánimos en su rebelión contra las familias que tiranizaban Roma: los Orsini y los Colonna. En esas epístolas el poeta, basándose en el mito de Roma, denuncia de modo taxativo las dos causas de la rarefacción social, que serían el ocio pasivo, al que contraponen la exaltación de la virtud romana, y la prepotencia de la nobleza, a la que opone la antigua potencia de la civilización clásica (Dotti 1992: 123 ss). La importancia de este episodio parece crucial para entender el tema histórico presente en el *Canzoniere*. Todas las rimas políticas o están dirigidas a miembros de la familia Colonna, como el soneto 27 o la canción 28, o dejan sentir su presencia, en *Spirto gentil* con la *gran mamorèa colonna* del verso 73, o en el tono general de *Italia mia* (Santagata 1992: 162-165).

Tres de las composiciones políticas están remitidas a un receptor histórico, y ya en la década de los años veinte Foresti (1977: 27-32) dedujo que tras la referencia a la *gentil agna* del soneto 27 se velaba la figura de Agnese Colonna, casada con Orso dell' Anguillara, que sería el destinatario. La consecutiva canción 28 era, según Carducci y Billanovich, para Giacomo Colonna, aunque Santagata (1988: 9-31) estima que el destinatario es el fraile Giovanni Colonna di Galliciano, a quien Petrarca dedicó otras dos composiciones, los sonetos 99 y 114. Con respecto a la canción 53, la filología se ha dividido entre las candidaturas del Stefano Colonna *il Vecchio*, Cola di Rienzo y Bosone da Gubbio, que fue senador de Roma desde el 15 de octubre de 1337 al 24 de junio de 1339. Actualmente, en especial después de las observaciones de Calcaterra (1942: 104-107), prevalece la hipótesis de que fuera para Bosone.

No se puede dejar de advertir que en la canción 128 a los señores de Italia y en los tres sonetos antiaviñoneses 136-138 el reproche a sus antiguos protectores está claramente latente. Por otro lado, la presencia de las rimas políticas sólo en la parte *In vita*, responde a la perfección a la evolución psicológica y social del autor. A partir de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta Petrarca sabe, después del fracaso de la revolución de Cola, que no existe esperanza inmediata para Roma: la cruzada de 1333 fue un proyecto que rápidamente cayó en el olvido, y la corte papal parecía no tener ninguna intención de abandonar la ciudad de Aviñón. Este proceso ha sido observado por la crítica desde hace tiempo, así ya Zingarelli (1935: 355) concluía que, si después de los tres sonetos contra la *Babilonia occidentale* no hay en el *Liber* otras poesías políticas, «Or qui è da considerare due cose: prima, il rapporto in cui sono queste canzoni e i sonetti tra loro, cioè le fasi che rap-

presentano nello svolgimento del pensiero e dei sentimenti del Poeta; poi il significato del silenzio che segue al loro clamore».

II. LA LENGUA DE LA POLÍTICA

Para dar una explicación a la ubicación de estas rimas en la primera parte de la sintagmática de los *RVF* es necesario puntualizar que el rasgo diferenciador del primer *Canzoniere*, es decir, del denominado respectivamente por Wilkins *forma Pre-Chigi* y por Santagata *redacción Correggio*, y que incluía las rimas 1-120, Donna, 122-142 y 264-292, es justamente el alto porcentaje de poemas con un destinatario histórico, un total de 39.² En ella ya estarían los siete poemas que se pueden clasificar como políticos, tres de éstos con destinatarios individuales, como ya se ha dicho, y los otros cuatro con lo que se podría denominar destinatarios colectivos implícitos.

Hay que subrayar que Petrarca fue extremadamente selectivo en cuanto a los acontecimientos históricos susceptibles de entrar a formar parte de su *Canzoniere*: un proyecto político-religioso como el de la cruzada, la unión entre el destino de Italia y el de Roma, el lamento por la situación italiana y sus continuas guerras intestinas, agravadas a los ojos del poeta por la participación de tropas mercenarias, y, por último, la corrupción de la corte papal de Aviñón. Selectivo y riguroso, puesto que estos acontecimientos por sí solos pueden servir de paradigma de toda la época que le tocó en suerte vivir. El hecho relevante no es que en la macroestructura textual las composiciones políticas constituyan un número muy reducido, sino que las incorporara subvirtiendo el sentido en lo esencial monotemático de la obra.

Para explicar textualmente dicha inserción, y sin devaluar la unidad de la lengua poética, en tanto que condición necesaria para poner en acto la individualidad intencional de Petrarca, es necesario también admitir cierta pluridiscursividad en el uso lingüístico de los *Fragmenta*, consecuencia de la presencia de rimas pertenecientes o cercanas a los géneros poéticos denominados, según la tradición, *inferiores* (satíricos, cómicos, etc.). Pluridiscursividad que no está situada en el mismo plano que la lengua poética efectiva, puesto que se presenta objetivizada, cosificada, desde el momento que carece de poder modelizador (Bachtin 1979: 95 y Barthes 1982: 16), como es más que obvio en los *RVF*. En cuanto a la ligazón con los denominados géneros inferiores, Suitner (1985: 201-210) puso de relieve que los tres sonetos antiaviñoneses se encuadran sin lugar a dudas en la tradición medieval de la sátira, o más exactamente en la del *vituperium* contra las ciudades.

Petrarca mismo citando a Juvenal en el prefacio de las *Sine nomine* declara «[...] ut satirico placet», lo que es comprensible, porque el papel asumido por los poetas satíricos medievales era el de premiar a los buenos y castigar a los malvados (Suitner 1985: 202), y, en efecto, en las rimas políticas se pierden por regla general los matices autorreflexivos del yo emisor en favor de la *pureza de la escritura* (Barthes 1982: 17), al ser

² En las posteriores formas hasta llegar a la redacción definitiva, sólo se añadirán cinco poemas con destinatario histórico seguro, y otros dos con un posible destinatario, entre las casi doscientas rimas adjuntadas.

la distancia que separa en el lenguaje la descripción y el juicio casi inexistente. En los tres antiaviñoneses el lenguaje de Petrarca, contrastando con la posible lectura simbólica de los *Fragmenta*, se ciñe a lo particular, y sólo desde una interpretación situada en un nivel donde la desautomatización de la lengua es menor, es posible captar el tono de invectiva y la ruptura contrastante de dichos poemas en el desarrollo sintagmático de la obra. Santagata (1990: 99) puntualiza que «Petrarca è il primo lirico romanzo che guardi alla tradizione nella sua interezza», aunque mezcle, hasta hacerlas irreconocibles, todas las escuelas o tendencias existentes desde los tiempos de la lírica provenzal.

Cuando Contini (1964: XVII) escribía que Petrarca había ignorado la tradición realista, y encerrándose en un círculo sustraído a la mutabilidad de la historia, había conseguido que su lengua fuera la verdadera base del italiano de hoy en día, omitió que en las contadas ocasiones que Petrarca se abrió a esa tradición también la actualizó, dado que la palabra poética realista no pretendía ya trascender, como en el caso de Dante, hasta tocar conceptos doctrinales y teológicos, sino que consciente de sus propios límites, y de la volubilidad de los hechos históricos, se concentraba en la crítica acerba a problemas políticos contingentes.

El realismo de Petrarca en las rimas políticas, sería pues un realismo no trascendente, en el que la forma es significativa por sí misma, y por ello cercano a la idea contemporánea de la expresión lingüística de lo social, en donde la escisión del yo entre la esfera de lo privado y su reflejo en la esfera pública, difícilmente se confunde con el conjunto fáctico de las acciones colectivas.

Ante estos hechos, y dejando a un lado la polémica acerca del tópico del supuesto *unilinguismo* de Petrarca, habría que evidenciar ante todo el comprobado *bilin güismo* de nuestro poeta, que usa el latín y el romance como dos instrumentos diferentes de expresión literaria, como dos registros distintos en función del público (Manni 2003: 189), de ahí que siguiendo la tradición horaciana de desprecio del pueblo llano denomine a sus dos únicas obras no latinas, el *Canzoniere* y los *Trionfi*, *nuge* o *nugelle*, o sea, cosas de poca importancia.

La estancia de Petrarca en sus años juveniles en la Universidad de Bolonia, al parecer fue decisiva para su adquisición de una plena competencia lingüística y literaria *in volgare*, porque, además de ser un importante centro de estudios jurídicos, se destacaba también por la enseñanza de la retórica y la erudición clásica, y existía un vivo interés por la literatura de los autores que utilizaban la lengua romance como vehículo de expresión. Los mismos *notai* habían copiado rimas en la nueva lengua en los *Memoriali* donde se registraban las actas notariales. En Bolonia, asimismo, se había divulgado la *Commedia* antes de 1320, y allí Graziolo Bambaglioli inauguró la tarea de comentario de la obra maestra de Dante. Allí, asimismo, Petrarca estableció relación con Pietro Alighieri, hijo del poeta que en aquella ciudad estudiaba derecho (Vitale 1996: 530-532).

La lengua literaria italiana que se configura en aquellos tiempos es un caso único en el panorama europeo, porque se ha mantenido casi inalterada desde aquel entonces hasta el siglo XIX. Esta inusitada estabilidad se ha producido a costa de una fuerte especialización de la lengua poética «quasi un altro idioma diverso dalla prosa» en palabras pronunciadas por Salviati ya en el quinientos (Serianni 2001: 11).

¿Cómo interviene Petrarca en este proceso? Depurando y filtrando la lengua de la tradición hasta conseguir una lengua tan sorprendentemente homogénea que luego será etiquetada de *monolingüística*, término superado y que ha sido revisado en el amplio estudio llevado a cabo por Maurizio Vitale, para quien «[...] la lingua dei RVF, elaborata con sapiente artificio e con studio letteratissimo, è il risultato di una sia pur suggestiva miscidanza di tratti diversi, la cui varietà resta appunto la caratteristica sottesa al dominante accordo tonale» (1996: 529).

Las correcciones y las anotaciones en el denominado *codice degli abbozzi*, el Vaticano latino 3196, y en la redacción definitiva del Vaticano latino 3195, además de ser una muestra del bilingüismo del poeta, ya que las hace en latín, expresan la voluntad de Petrarca de evitar la *repetitio* lingüística en favor de la virtud retórica de la *variatio*, con el fin de no generar tedio o aburrimiento, dos defectos que son elocuentes signos de imperfección.

De hecho, Vitale (1995: 533-541) ha individualizado la siguiente serie de rasgos, de naturaleza muy variada, en la lengua de Petrarca:

- 1) Rasgos de proveniencia septentrional, debidos con probabilidad al copista Giovanni Malpaghini, pero que el poeta decidió dejar después de su atenta revisión; por ejemplo: *sorrella*, *bataglia*, *mi stesso*.
- 2) Cambios debidos a necesidades de rima o razones métricas; por ejemplo: *edra* por *edera*, *rompre* por *rompere* o *lettra* por *lettera*.
- 3) Numerosos rasgos, tanto fónicos como morfológicos y sintácticos del habla toscana, unas veces pertenecientes al área oriental y otras veces procedentes del habla materna toscano-florentina. Por ejemplo, es interesante ver cómo el poeta abandona el artículo *li* de la antigua lírica delante de la vocal *a* inicial, y escribe *gli anni*, o también el uso del relativo *che* con valor de adverbio de relativo temporal, como en *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, 3,1.
- 4) Rasgos latinizantes, que son en realidad interferencias por el constante uso del latín por parte de Petrarca. Por ejemplo: *obscura*, *gratia*, *cum*, *intra*.
- 5) Cultismos procedentes de la tradición poética, sicilianismos, guittonianismos, así como términos procedentes de los *stilnovisti* y de Dante. Por nombrar sólo fenómenos fonéticos: *core*, *scola*, *more*, *homo*, *capei*, ...
- 6) Por último se pueden encontrar también rasgos raros, meramente petrarquistas, a veces originados por un afán de preciosismo o elegancia. Por ejemplo, la preposición *anzi* que rige *a* (*anzi al mio di*), o el uso de *dopo* en el sentido de *dietro*.

Abordando ahora en concreto aspectos de la micromorfosintaxis en el discurso, es necesario considerar en primer lugar que el yo emisor es el elemento poético central en torno al cual se organiza la macroestructura completa del *Canzoniere*, y se manifiesta en la desinencia de primera persona de las formas verbales, pero también se pone en evidencia en numerosas ocasiones en su forma explícita de pronombre de primera persona de singular.³ En el tema político el yo hace su primera aparición

³ Vitale (1996: 159 n. 3) dice «Per citare un esempio, nei componimenti 1-23 dei RVF la 1ª pers. sing. (io, i') compare 23 volte di contro alle 15 in cui non compare».

en la canción *Spirto gentil*, en la que se halla dos veces: una ligada a un verbo de lengua: *io parlo a te, però ch'altrove un raggio* 53,7; la otra potenciando el rasgo semántico de la agresividad: *Le man' l'aves'io avolto entro' capegli* 53,14.

Después, en la sintagmática del texto, la mayor carga emocional de la canción *Italia mia* repercute de manera directa en la comparecencia de un yo emisor explícito, que sin ser omnipresente como en otras composiciones del *Liber*, no deja de mostrarse sin ningún velo en seis ocasiones, cuatro de ellas relacionado con verbos o sintagmas de lengua y de comunicación: *qual io mi sia, per la mia lingua s'oda* 128,16; *Io parlo per ver dire*, 128,63; *I' vo gridando: Pace, pace, pace.* 128,122, y en 128,112, donde se podría hablar de referencia metalingüística: *Canzone, io t'ammonisco*. En las otras dos ocasiones *Non è questo 'l terren ch'i' tocchai pria?* 128,81; *Non è questa la patria in ch'io mi fido*, 128,84, el yo, siguiendo una estrategia común en el discurso político, se presenta en cuanto ser ubicado en el mundo con su propia historia personal (Fernández 1999: 41).

En el tríptico de los antiaviñoneses, sin embargo, se encuentra únicamente en *lo qual farà, non già quand'io vorrei*, 137,7, refiriéndose a la misteriosa profecía acerca del enigmático *novo soldan*. Es interesante notar que en los *RVF* aparece solamente la forma toscano-florentina *io* (en 438 ocasiones), o la forma apocopada *i'* (en 354 ocasiones), mientras que la antigua forma sículo-toscana *eo* o *e'* está totalmente ausente (Vitale 1996: 159).

Por lo que respecta a los pronombres personales tónicos, la primera y la tercera personas aparecen expresadas con frecuencia delante de las formas verbales, según una actitud conservadora que se manifiesta, asimismo, en la utilización de formas pronominales enclíticas, al inicio de una frase o de un verso, según la ley de Tobler-Mussafia,⁴ como por ejemplo en *famisi perdonar molt'altre offese* 53,89; y en los famosos versos de la primera estancia de la canción a Italia *piacemi almen che' miei sospir' sian quali / spera 'l Tevero et l'Arno*, 128,4-5.

El pronombre de primera persona plural colectivo que es normal en los modernos discursos políticos, es raro en estas rimas: *la vendetta ch'a noi tardata nòce*, 28,26, o en *pose fra noi et la tedesca rabbia*; 128,35. En cuanto a la segunda persona plural, hay que señalar su difundida presencia en toda la canción dirigida a los señores de Italia, a partir del comienzo emblemático de la segunda estancia *Voi cui Fortuna à posto in mano il freno* 128,17, para volver a parecer en otras tres ocasiones en 128, 72-91-100.

Comparando de cerca las estructuras sintácticas, la crítica ha constatado que el período de Petrarca es mucho menos latinizante que el de la prosa de Boccaccio. Lógicamente, estableciendo parangones, se colige de igual modo que ha de existir una distinción entre la sintaxis del soneto y la de la canción, consecuencia de la amplitud métrica de cada una de las formas, en el primero las estructuras son mucho más simples, escaseando la subordinación, mientras que ésta se presenta con mayor frecuencia en la canción, aunque sin modificar en lo fundamental el desarrollo textual comedido y equilibrado de toda la obra.

⁴ Se recuerda que según la ley de Tobler-Mussafia en los textos antiguos, y no sólo italianos, un período no empieza nunca con un pronombre átono, ya que la proclisis no es admitida y la enclisis es obligatoria.

Las frases negativas y las interrogativas son dos estructuras muy adecuadas para crear una situación de polémica, para modelar el debate y la discrepancia política; y, en efecto, ello se refleja en el *Canzoniere* donde el uso de frases interrogativas es recurrente. Este rasgo se ha interpretado, homogeneizándolo con toda la obra, como expresión poética de la actitud meditativa de Petrarca (Noferi 162: 80), privándolo así de su poder de controversia. Los ejemplos en las rimas políticas de estructuras interrogativas son numerosos, desde la canción a la cruzada *Deh qual amor sì licito o sì degno, / qua' figli mai, qua' donne / furono materia a sì giusto disdegno?* 28,43-45, pasando con fugacidad con una sola presencia en la canción *Spirto gentil, con dormirà sempre, et non fia chi la svegli?* 53,13; hasta la eclosión de la composición a Italia, en la que después de su utilización para denostar a las tropas mercenarias: *che fan qui tante pellegrine spade? / perché 'l verde terreno / del barbarico sangue si depinga?* 128, 20-22 la usa en cinco ocasiones más 128,32, 57-62, 65-67, 81-86, 121; y concluye con el exabrupto del último soneto: *putta sfacciata: et dove ài posto spene? / negli adulteri tuoi? ne le mal nate / ricchezze tante? Or Constantin non torna,* 138,11-13.⁵

En lo referente al léxico, adoptando un enfoque diacrónico amplio, es posible partir de la premisa que los términos políticos suelen ser ambivalentes y polisémicos para los hablantes en el momento histórico en el que todavía forman parte del léxico en uso, pero van adquiriendo transparencia al compás que la ideología a la que estaban ligados va perdiendo vigor. En la actualización por medio de la lectura, los vocablos más o menos pertenecientes a este área semántica y presentes en el *Canzoniere*, son en la actualidad unívocos, pudiendo resultar opacos solamente en el caso de que se desconozcan las circunstancias concretas del sistema histórico y cultural en el que estaban vigentes. Cuando Petrarca estaba componiendo su *Canzoniere*, en cambio, el léxico utilizado debió de resultar bastante llamativo y original a sus seguidores, ya que introducía términos provenientes de la prosa y de la poesía de estilo cómico. Dice Vitale (1996: 522) que Petrarca, después de haber infringido la rígida distinción dantesca de los estilos por exigencias expresivas «assume disinvoltamente nei *RVF* questi termini che incrementano ed arricchiscono in modo novatorio il ristretto corredo lessicale della poesia più elevata (specie d'amore)».

Entre estos vocablos no son pocos los ejemplos hallados en los poemas políticos, como *barca* 28,7; *calle* 28,14; *gabbia* 128,39; *lezzo* 136,14; *mantice*, 136,11; *putta* 138,11; *rabbia* 128,35; *rezzo* 136,12; *scabbia* 128,38; *scherzare* 128,67; *scop-piare* 137,3; *squarciare* 28,62.

De todos modos, y a pesar de dicha inclusión, el lenguaje político de Petrarca no rompe en ningún momento la unidad tonal de todo el *Canzoniere*. Entre otras cosas

⁵ Otros ejemplos: *et or perché non fia / cortese no, ma conoscente et pia / a vendicar le dispietate offese, / col figliuol glorioso di Maria? / Che dunque la nemica parte spera / ne l'umane difese, / se Cristo sta da la contraria schiera?* 28,84-90; *questo n'avene, or chi fia che ne scampi?* 128,32; *Qual colpa, qual giudicio o qual destino / fastidire il vicino / povero, et le fortune afflicte et sparte / perseguire, e 'n disparte / cercar gente et gradire, / che sparga 'l sangue et venda l'alma a prezzo?* 128,57-62. También con sentido negativo: *Né v'accorgete anchor per tante prove / del bavarico inganno / ch'alzando il dito colla morte scherza?* 128,65-67; *Non è questo 'l terren ch'i' tocchai pria? / Non è questo il mio nido / ove nutrito fui sì dolce mente? / Non è questa la patria in ch'io mi fido, / madre benigna et pia, / che copre l'un et l'altro mio parente?* 128,81-86; *Di' lor: -Chi m'assicura?* 128,121.

porque, haciendo una precisión descuidada por buena parte de la crítica, y hablando en sentido muy amplio, el discurso político en sí mismo posee, al igual que el amoroso, una fuerte carga emocional, y también pretende conmover.

Nadie niega que referentes como las fechas de aniversario, los nombres propios de persona o los numerosos topónimos, están tan literariamente manipulados que parecen ubicar a estas rimas fuera de netas coordenadas espacio-temporales; pero es por otro lado evidente también que un nítido realismo, si bien genérico, e incluso si se desea huidizo, se manifiesta de manera palpable en el subconjunto de las siete composiciones. Dicho realismo se construye en unas ocasiones con nombres de lugares, montes, ríos, etc., y en otras, con términos que hacen alusión a objetos materiales o a acciones o sentimientos fuertes, hasta violentos a veces, y que inducen a una lectura más cercana a los aspectos meramente referenciales del vocabulario petrarquista.

En el soneto a la cruzada, en el que Petrarca marca las pautas del tema político, la acumulación de paisajes urbanos es bastante significativa: *Babilonia* 27,4, *Bologna* 27,8 y *Roma*, que aparece en dos ocasiones, en 27,8-13.

El núcleo de las canciones civiles se abre en la 28 con una agrupación de nombres geográficos que sirven para hacer una impresionante descripción de Europa, y ocupan casi toda la tercera estrofa. Petrarca, contrapone de nuevo *Babilonia* 28,30 a Jerusalén, que es nombrada con la perífrasis *sacro loco* 28,23, pasando después a bosquejar en 28,31-32 el territorio francés con los términos *Garona*, *monte-Alpes*, *Rodano*, *Reno*, con el refuerzo de la asonancia que liga los nombres de los dos últimos ríos. En 28, 35-36 se describe la Península Ibérica, desde el *Pirineo*, hasta *Aragón* y *Hispania*, para continuar en 28,37 con *Inghilterra*.

Caso curioso y significativo es que en el *Canzoniere* no hay una alusión directa a Italia sólo en cuanto topónimo, el recurso a la personificación está omnipresente, pero el valor semántico se demuestra por el hecho de que este nombre propio aparece en exclusiva en los poemas políticos, en 28,70-106; 53,11-100 y 128,1. La carga ideológica de la noción de la patria adquiere plena potencia en esta carencia, la palabra *Italia* nunca es un común y corriente referente topográfico; y se puede comprobar cómo en la canción 128,5-6 se utiliza el recurso de los nombres de los tres grandes ríos que la recorren, *Tevero*, *Arno*, *Po*, para concretizar textual y geográficamente el concepto sin nombrarlo.

Después de esa apoteosis, Italia desaparecerá del *Canzoniere*. El verdadero escenario, aunque en ruinas, de las esperanzas políticas es Roma. De las trece apariciones de la ciudad, ocho se verifican en los poemas políticos, la mitad de ellas en *Spirito gentil*, donde Roma es la vengadora de las ofensas recibidas en 53,82; pero al mismo tiempo, en 53,47-53, la capital del imperio no deja de mostrar en los *Fragmenta* un rostro de desolación y de abandono, presagio del silencio.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Gracias a la medida del uso lingüístico, la presencia de composiciones políticas no rompe la unidad de tono del *Canzoniere*, que continúa siendo admirablemente equilibrada a pesar de la infracción temática. Esto, en parte, se debe a que, en cier-

ta medida, el grado de emoción acumulada en cada una de ellas es equivalente al que se manifiesta en una concreta rima de amistad o incluso amorosa, puesto que es necesario tener presente que la palabra política nunca es neutra, sino que está muy connotada tanto ideológica como afectivamente.

A través de estos siete poemas se filtran en la obra una serie de términos de carácter realista que hasta entonces habían aparecido únicamente en la poesía de registro cómico. Petrarca, por lo tanto renueva y revoluciona el léxico poético echando mano a veces de vocablos que servían para la invectiva y el juicio social. Los nombres geográficos, relacionados con lo que hoy, en el más pacífico de los casos, se denominaría política territorial, ostentan un papel determinante en este núcleo subtemático.

Partiendo de una idea expresada por Leopardi en su *Zibaldone* con fecha 20 de abril de 1829, donde valora negativamente a los innumerables imitadores de Petrarca, se podría decir que el *monolingüismo* pertenece más al posterior petrarquismo, de una u otra forma vigente en el italiano literario durante siglos, que al mismo Petrarca, quien, por el contrario, abrió sin prejuicios, tanto literaria como lingüísticamente, su compacto *Liber* a diversas influencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1952 [1982]): *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi.
 BACHTIN, M. (1979): *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
 BOSCO, U. (1946): *Petrarca*, Torino, UTET.
 CALCATERRA, C. (1939-1940): «La concezione storica del Petrarca», *Annali della cattedra petrarchesca*, pp. 3-25.
 — (1942): *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Cappelli.
 CONTINI, G. (1951 [1964]): *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, en Contini (1964), pp. VII-XXXVIII.
 — (1964): Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introduzione a cura di G. Contini, annotazioni di D. Ponchiroli, Torino Einaudi.
 DE SANCTIS, F. (1869 [1983]): *Saggio critico sul Petrarca*, Einaudi, Torino.
 DOTI, U. (1987): *Vita di Petrarca*, Roma-Bari, Laterza.
 — (1992): *La città dell'uomo*, Editori Riuniti, Roma.
 FERNÁNDEZ LAGUNILLA, M. (1999): *La lengua de la comunicación política I y II*, Madrid, Arco/Libros.
 FORESTI, A. (1928 [1977]): *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.
 FOSCOLO, U. (1823 [1979]): *Storia della letteratura italiana, Saggi raccolti e ordinati da Mario Alighiero Manacorda*, Torino, Einaudi.
 HEGEL, G. W. (1836-1838 [1963]): *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Torino, Einaudi.
 LEOPARDI, G. (1817-1832 [1983]): *Zibaldone di pensieri*, scelta a cura di A. M. Moroni, Milano, Mondadori.
 MANNI, P. (2003): *Storia della lingua italiana: Il Trecento toscano*, Bologna, Il Mulino.

- MOMIGLIANO, A. (1937 [1964]): *Introduzione ai poeti*, Firenze, Sansoni.
- NOFERI, A. (1962): *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier.
- PETRARCA, F. (1996): *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori.
- PETRONIO, G. (1961): «Storicità della lirica politica del Petrarca», *Studi petrarcheschi*, VII, pp. 247-264.
- RUSSO, L. (1949): «La politicità del Petrarca», *Belfagor*, vol. IV, pp. 36-61.
- SANTAGATA, M. (1988): *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari dei R.v.f. 7, 10, 28, 40*, Lucca, Pacini-Fazzi.
- (1990): *Per moderne carte: La biblioteca volgare del Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
- (1992): *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
- (1996): Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori.
- SERIANNI, L. (2001): *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci.
- SUITNER, F. (1977): *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki.
- TROVATO, P. (1979): *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki.
- VITALE, M. (1996): *La lingua del «Canzoniere» («Rerum Vulgarium Fragmenta») di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.
- WILKINS, E. H. (1961 [1987]): *Vita del Petrarca e formazione del «Canzoniere»*, Feltrinelli, Milano.
- ZINGARELLI, N. (1935): *Scritti di varia letteratura*, Milano, Hoepli.