

reale evento comunicativo, anche se, come informano gli autori, alcuni sono stati prodotti ad hoc e altri sono testi autentici successivamente rielaborati.

Il corso è articolato in 25 unità didattiche e prevede una durata di circa 120 ore di lavoro in classe. Ogni unità comprende una serie di attività incentrate su un'area nozionale-funzionale determinata che fanno riferimento a testi orali (registrati su audiocassette), scritti e a stimoli visivi. Comprende inoltre quadri sinottici degli elementi morfologici trattati nell'unità e delle strutture linguistiche che corrispondono all'area nozionale-funzionale proposta. Questo per quanto riguarda il libro dello studente. Il corso è completato poi da un libro di esercizi che riprendono gli stessi contenuti delle unità del libro dello studente e che aiutano quest'ultimo a fissare le strutture e il lessico usati in classe. Anche il libro di esercizi è corredato da testi orali registrati su una apposita audiocassette e comprende inoltre una sintesi degli argomenti grammaticali incontrati nel libro dello studente. Il corso è completato da una guida per l'insegnante che spiega come ottenere il maggior rendimento possibile dalle attività proposte e suggerisce attività complementari.

SANTAGATA, M.: *I frammenti dell'anima*, Bologna, Il Mulino, 1992.

M.<sup>a</sup> José RODRIGO

La impecable trayectoria seguida, desde 1975, por Marco Santagata en la investigación y el análisis de la obra de Petrarca se ha completado este año con la publicación de *I frammenti dell'anima*, cuyo subtítulo *Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca* resume con claridad la tesis central del libro, es decir, la relación, o más exactamente, la fusión/confusión auspiciada por el poeta mismo, entre vida y literatura. El laborioso y largo proceso de un yo que narra dividido y recompuesto por modelos a imitar, y que se imponen con autoridad en última instancia restrictiva, como cuenta a su amigo Ludovico di Beringen en una epístola escrita en Padua el 13 de enero de 1350. El apenas descubierto epistolario ciceroniano, las cartas *Ad Lucilium* de Séneca, *Las Confesiones* de San Agustín. Son ellos quienes configuran la ideología y la ética de un hombre que personaliza la certeza clásica, pero que fluctúa, humanamente comprometido, en plena crisis del Trecento.

Sin embargo, por otro lado, existen también modelos aún con una cierta ambigüedad en su estructura, aunque ya contengan en sí la idea de poemas en lengua vulgar cohesionados en una unidad de contenido: el libro de *Rime* de Guittone d'Arezzo, el cancionero orgánico de carácter narrativo y autobiográfico de Nicolò de' Rossi, a quien Petrarca quizá conoció en Aviñón a finales de los años treinta, y sobre todo la *Vita Nuova* de su «maestro negato», como denominaba Santagata a Dante en su anterior ensayo, *Per moderne carte*.

Desoyendo la condena, si bien aprobándola, de las obras humanísticas por parte de su venerado interlocutor en la ficción dialogada del *Secretum*, Petrarca comienza a reunir sus rimas poco antes de los cuarenta años, fecha simbólica en la que coloca el momento decisivo de la *mutatio vitae*. Y, sin embargo, respecto a su cambio espiritual mente, como demostró Rico, y como reafirma Santagata en el presente volumen advirtiéndonos que

es preciso aceptar las reglas del juego del poeta, ya que para él no existe un límite neto entre vida y literatura, y, en consecuencia, los acontecimientos vividos pueden ser manipulados igual que si fueran un texto, teniendo en cuenta además el hecho de que la literatura produce un efecto de verdad más fuerte que las experiencias reales. Lo cierto es que la composición del *Secretum*, y, por consiguiente, renuncia a los placeres sensuales, empezará a concretizarse en 1347, y sólo al año siguiente, el de la gran peste, cuando mueren Laura, el cardenal Giovanni Colonna, Sennuccio del Bene y Franceschino degli Albizzi, en ese instante en el que, parafraseando a Lacan, la muerte obliga al sujeto a expresar su función histórica y le empuja a manifestar un pasado del que la existencia física ha sido abolida, Petrarca, por primera vez, ordena orgánicamente su obra.

Cambio moral, pero también, y en consonancia con el *peregrinus ubique* (Epys. III, 19, 16), cambio de residencia y adiós definitivo a Provenza. Allí es donde, bajo la protección de los Visconti, dota de tal coherencia interna la recopilación de sus poemas en vulgar que Santagata nos habla de un cancionero dentro del *Canzoniere*. Este sería, según instituyó Wilkins, su tercer trabajo de transcripción, llevado a cabo en noviembre de 1356, y destinado en Azzo Correggio, de quien toma el nombre. El rasgo definitorio de este cancionero, que incluía las rimas 1-120, Donna, 122-142, 264-292, es el alto porcentaje de textos, 39, dirigidos a personajes históricos, o sea, un gran número de poemas que no se ciñen en sentido estricto al tema central de la obra, a la figura de Laura. Con el estudio pormenorizado del mismo, Santagata introduce una corrección parcial a los tres criterios fundamentales enunciados por Wilkins para la formación del *Canzoniere*: el mantenimiento de un orden más o menos cronológico, la búsqueda de variedad en las formas métricas y una cierta diversidad de contenidos temáticos. Criterios que serían válidos sólo para esta tercera transcripción pero discutibles si los aplicamos a la redacción Vaticana. Disenso que comparten otros estudiosos, como, por ejemplo, Ugo Dotti en su *Vita di Petrarca* pone en tela de juicio el tercer criterio por considerar simples voces ocasionales a las que se desvían del tema amoroso. En este sentido, Santagata adopta una postura muy firme, proponiendo incluso una nueva terminología para la denominación de las diversas recopilaciones, reservando la palabra *forma* para las posteriores a la Correggio y *redacción* para ésta y la Vaticana.

El valor hipotético de la sugerencia de «dos posibles cancioneros», considerando siempre los *Fragmenta* en su devenir hacia la unidad inalterable y definitiva del códice autógrafo Vat. lat. 3195, es potenciado por el hecho de que la redacción Correggio es una reconstrucción filológica, ya que no existe ningún manuscrito que atestigüe su existencia material.

Tal vez sería conveniente recordar que la idea de un *Canzoniere* monotemático ha acompañado constantemente al *liber* en sus vicisitudes. Ya Vellutello, en 1525, decidió separar de la edición aldina, preparada por Bembo, en 1501, las poesías que no se referían a la historia amorosa. Dicha propuesta contó con adeptos durante todo el siglo pasado. Antonio Marsand, que vendió a Carlos X unas ochocientas obras sobre Petrarca para la Biblioteca del Louvre, hizo una edición en Padua en 1819 de la que excluyó las rimas de las que Laura estaba ausente. Criterio que, según puntualizaba Sapegno, marcó la pauta para las sucesivas impresiones, hasta que después del descubrimiento, en 1886, del manuscrito Vaticano, y siguiendo su ordenación, Mestica prepara la edición de 1896.

Las consecuencias que se derivaban de la presencia innegable de poemas no amorosos en la estructura general de la obra obtuvieron respuestas muy diferentes. Chiaradia en *La storia del Canzoniere di Francesco Petrarca*, publicada en Bologna a principios de siglo, los marginaba aún, considerándolos sólo una especie de paréntesis que no alteraba el desarrollo ordenado del conjunto. Otros críticos, por el contrario, intuyeron su importancia inalienable. Así, Cesareo, en 1808, explicaba la bipartición *In vita...*, *In morte...*, alegando que Petrarca quiso separar nítidamente las rimas que se refieren a las cosas terrenas como el amor sensual, la gloria en las letras y en las armas, de las que se refieren a las cosas celestes y al amor espiritual. Santagata responde implícitamente a este problema conjeturando una no bipartición de la redacción Correggio, basándose en un minucioso análisis de la cronología de los textos que celebran el aniversario del encuentro del poeta con Laura el 6 de abril de 1327. Algunos de ellos, el soneto 113 y la sextina 142, habrían sido escritos en fechas bastante tardías, incluso después de la muerte de Laura, para hacer coincidir el eje de la Correggio, situado entre los textos 142 y 264, con la crisis personal del autor. Santagata opina que la concepción de un libro dividido en dos partes sobre bases exclusivamente referenciales, como sería la muerte de la protagonista, es una idea demasiado moderna, y que, en cambio, habría que tener presente la función simbólica de los números en el recorrido mental del poeta, el papel que juega su conversión espiritual, a la imaginaria edad de los cuarenta años, dentro de las correspondencias internas de este primer *Canzoniere*. Los folios que separan ambas partes en las sucesivas formas, Chigi, Giovanni, Malatesta, Queriniana, serían simples indicaciones provisionales de trabajo, como parece aducir el mismo Petrarca en una carta dirigida a Pandolfo Malatesta (Var, 9).

La redacción Correggio es, dicho con palabras de Santagata, como el suelo de una iglesia esparcido de lápidas sepulcrales. De los 39 textos con destinatario histórico, únicamente siete están dirigidos a personas aún vivas, a Orso dell' Anguillara (27, 38, 68, 98), Malatesta (104), Antonio Beccari da Ferrara (120) y al hermano Gherardo (91). Todos los demás, desde Sennuccio, que es a quien más alto número de poemas dedicó, después de Laura, como es obvio, hasta los Colonna, todos están muertos.

Personajes históricos y las dos grandes canciones civiles, *Italia mia* y *Spirto gentil*, son parte integrante de la redacción Correggio. En las sucesivas recopilaciones, Petrarca añadirá unos doscientos textos, de los que apenas cinco se desviarán de la norma. Se podría afirmar, por tanto, que la diferenciación propuesta en *I frammenti dell'anima* abre una nueva vía para la investigación de lo que Luigi Russo llamaba la *politicalità* de Petrarca, es decir, la visión ético-lírica de carácter transcendental respecto a la realidad concreta y a la historia, ya que para evaluar la función específica de estos controvertidos poemas en la articulación total del *Canzoniere* sería preciso considerar éste en su génesis, evaluar la importancia de la desviación esencial de la situación inicial a la terminal. En el *Canzoniere* definitivo, nos dice Santagata, Laura y el poeta son los únicos personajes que gozan de firme consistencia, sustentada en una organización interna regida por ciclos temáticos, afinidades situacionales, episodios o en breves núcleos narrativos o paranarrativos. El texto para hallar su propia entidad, huye hacia la acronía, hacia la desaparición de los escenarios geográficos y hacia la anulación de su propia narratividad.