

Frano Čale

Alcuni aspetti formali del petrarchismo croato

Come tutti sanno, moltissime migliaia di sonetti si sono scritti in Europa a tutto il secolo XVI, per cui il termine «petrarchismo» si può identificare con quello di «sonettismo». La forma di sonetto (diffusasi dall'Italia in molti paesi, talvolta con modificazioni più o meno evidenti) è invece quasi del tutto assente nella vecchia letteratura croata fiorita sulle coste orientali dell'Adriatico, dove apparirono nel contempo le prime traduzioni europee della poesia del Petrarca.¹ Fatto sta che, con pochissime eccezioni, priva di sonetti è rimasta non solo tutta la produzione lirica croata anteriore al secolo scorso, e copiosa particolarmente nel Cinquecento (ma fiorita già dalla fine del secolo precedente), bensì anche l'attività dei traduttori, prevalentemente dei sonetti, del Petrarca, l'attività cioè degli autori di quei componimenti che vanno considerati traduzioni propriamente dette, a differenza di tanti altri nei quali è difficile distinguere se volessero essere versioni o invece imitazioni petrarcheggianti.

Sia che traducessero o parafrasassero il Petrarca e i petrarchisti italiani, sia che scrivessero liriche di stampo autentico, dovuto a motivi e toni della poesia popolare, i poeti croati, come ci insegnano anche le recenti ricerche di uno studioso che avremo occasione di citare più volte, non accettarono, dunque, la forma di sonetto, come pure non adottarono l'endecasillabo, lo strambotto, l'ottava rima e la terza rima. È stato giustamente osservato pure che non è certamente dovuta ad una qualsiasi ragione polemica la causa di questo rifiuto, bensì

¹ Cfr. Frano Čale, «Le prime versioni croate del Petrarca», in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, 4, Monselice 1975, pp. 77-83, pubblicazione comprendente anche gli Atti del Terzo Convegno sui problemi della traduzione letteraria: «Traduzione e tradizione europea del Petrarca», organizzato dall'Università di Padova e presieduto da Gianfranco Folena, a Monselice, 9 giugno 1974.

alla fedeltà a un metro nazionale fortemente radicato nella tradizione, vale a dire al dodecasillabo doppiamente rimato o rimalmezzato, a cui era legata la parte preponderante della lirica croata del tempo e di cui la prima notizia si è avuta da un'annotazione in margine a un documento raguseo tra il 1421 e il 1430. La sua origine e la sua preistoria son rimaste tuttavia sino ad oggi ignote.

Il problema complesso del sonetto nella vecchia letteratura croata riflette un'atipica situazione storico-letteraria, inerente anche al fatto che i sonetti del Petrarca venivano tradotti o imitati esclusivamente in un numero determinato di dodecasillabi doppiamente rimati, e non in una forma in qualche modo parallela al modello originario. Il fenomeno diventa ancora più interessante ove si consideri che molti poeti (tra i quali i più noti come Hanibal Lucić, Petar Hektorović, Dinko Ranjina, Sabo Bobaljević, Dominko Zlatarić, ecc.) si esibivano, allo stesso tempo, scrivendo sonetti in lingua italiana, anzi componendone, alcuni, addirittura in latino. E c'è da aggiungere un altro fatto, che estende l'interesse per il nostro problema a un livello comparativo e internazionale, rivelando quanto strane e innattese fossero alle volte le vie di diffusione e di influssi nel clima universale del petrarchismo europeo.² Accadde così, ad esempio, che tre poesie croate del già ricordato raguseo Dinko Ranjina furono dallo stesso Ranjina rimaneggiate in italiano e in forma di sonetti, che furono in seguito imitati dal francese Philippe Desportes, il quale a sua volta influì su alcuni petrarchisti inglesi nell'ultimo decennio del '500, particolarmente su Henry Constable (1562-1613): sicché è lecito affermare che certi tratti di alcune liriche del poeta inglese potrebbero avere una derivazione complessa, risalente agli archetipi croati del Ranjina, anche se essi non sono sonetti, bensì componimenti la cui forma è caratterizzata da una serie di distici di dodecasillabi doppiamente rimati.

Da questo esempio si potrebbero dedurre alcune illazioni sul concetto del tradurre nel '500, alla luce del principio dominante di imitazione, seguito più che mai e portato agli eccessi, come si sa bene, proprio nella lirica dei verseggiatori petrarcheggianti.

Se i petrarchisti croati riproducevano quella loro forma metrica sempre uguale, sia traducendo sia scrivendo poesie

² Il tema (compreso l'esempio che citiamo) è stato trattato da Josip Torbarina, «Renaissance Poetry of Dubrovnik and Dalmatia in the Concert of European Petrarchism», in *Revue de Littérature Comparée*, n. 2, Parigi, 1960, e «Naš prilog evropskom petrarkizmu», in *Forum*, nn. 4-5, pp. 577-579, Zagabria, 1974. Dello stesso autore cfr. *Italian Influence on the Poets of the Ragusan Republic*, Londra, 1931.

con aspirazioni all'originalità (ricreando, in altri termini, o meglio, mimetizzando, non la struttura di sonetto ma il comune frasario petrarchesco), risulta che la loro concezione dell'arte del tradurre fu sostanzialmente diversa da quella d'oggi, e che essi, a differenza di noi moderni, consideravano meno distinta l'operazione del tradurre da quella della creazione originale: non comprendendo la loro imitazione o traduzione anche il metro dei modelli originali, essi vedevano, paradossalmente, nelle due forme metriche tanto differenti, due significanti necessariamente diversi ma trasmettenti un significato complessivamente equivalente, e contemporaneamente attribuivano alle proprie versioni un valore autonomo, di opere originali, in un senso che i traduttori moderni non potrebbero, ovviamente, condividere.

Perché in tanta orgia di imitazioni, in una letteratura che attingeva sì alle fonti della musa popolare, ma che ancor più, e copiosamente, accoglieva diversi influssi della poesia italiana, fu tanto unanime e universale la riluttanza a una forma metrica generalmente diffusa quale il sonetto? A tale domanda, posta da molti studiosi, ha dato recentemente una sua risposta Svetozar Petrović, in uno studio sul problema del sonetto nella vecchia letteratura croata (lavoro di cui ci siamo già serviti, in questa sede, nelle precedenti osservazioni).³ Egli sostiene che la forma di sonetto, fortemente contraddistinta, ha per se stessa, cioè prima di ogni uso, un suo significato, un suo senso *metametrico*. È per questo che i poeti, quando desideravano scrivere in lingua croata, optavano per una soluzione metrica nazionale, rimanevano fedeli a quella loro forma tradizionale e non si ponevano nemmeno il problema di adeguarsi alla forma di sonetto, il quale, conclude il Petrović, come forma contrassegnata in modo molto caratteristico e di ben nota tradizione, fu, nella loro concezione, completamente legato alla poesia italiana, e precisamente alla poesia di un genere, sicché scrivere sonetti significò per loro scrivere soltanto in lingua italiana, e in un modo determinato.⁴

È indubbiamente giustificato mettere in risalto l'originalità metrica dei lirici croati, ma bisogna pur dire che gli innumerevoli distici dei loro dodecasillabi, con eccezioni assai rare, peccano di troppa monotonia. Tuttavia, l'arte dei versi metricamente identici risuonerà autentica, ad esempio, nelle pastorali che renderanno celebre il grande commediografo

³ Svetozar Petrović, «Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (Oblik i smisao)», in *Rad dell'Accademia Jugoslava di Scienze ed Arti*, vol. 350, Zagabria, 1968, pp. 5—303.

⁴ *Ib.*, p. 97.

Marin Držić (1508-1567), il quale è, del resto, un antipetrarchista pronunziato.

Non intendendo mettere in dubbio la tesi sull'aspetto metametrico del sonetto in quanto «forma nuda, simbolo autonomo, isolato dalla poesia e anteriore alla poesia», ci sembra alquanto problematico il giudizio secondo cui la scelta dei poeti non fu loro imposta dal carattere specifico della lingua croata, capace, sostiene il critico citato, di riprodurre le convenzioni metriche italiane, in primo luogo la sinalefe. Dopo aver tradotto migliaia di versi e centinaia di sonetti e di altre forme metriche italiane, noi crediamo di poter ritenere, in seguito a tanta esperienza ed evoluzione (in una situazione linguistica e in una civiltà letteraria tuttavia del tutto diverse da quelle nel '500), che ancor oggi la più grande difficoltà del tradurre la poesia italiana sia, oltre all'eccessiva scarsità di rime croate, appunto il problema della sinalefe e delle sue conseguenze sul piano ritmico-sillabico. La funzione qualitativa e la stessa quantità, molto limitata, della sinalefe nella lirica croata del secolo XVI, fu assolutamente incomparabile con la situazione che determinava la peculiarità delle forme metriche italiane, prima di tutto dell'endecasillabo. Cercheremo in seguito di illustrare tali sproporzioni, dovute a differenze essenziali fra le due lingue, per cui nessun verso croato poteva in quell'epoca sostituire la funzione di quello italiano. Cercheremo anche di dimostrare che le versioni e le imitazioni petrarchesche più tipiche emulavano tuttavia un tratto particolarmente spiccato e frequente nella «forma esteriore» dei modelli, non a caso molto imitato e anche parodiato in Italia e altrove.

L'assenza quasi assoluta del sonetto nella poesia croata dei primi secoli rappresenta, per molte ragioni di carattere fondamentale, il problema centrale della critica del petrarchismo croato. Il lavoro del Petrović, che, per la perfetta conoscenza della materia e della rispettiva teoria, è il più importante contributo allo studio del tema, suscita tuttavia ancora, con alcune sue osservazioni, quesiti richiedenti una risposta più completa.

A proposito delle chiarificazioni degli storici della letteratura croata, riassunte nelle asserzioni che il sonetto non era affine allo spirito della lingua, che la forma di sonetto era difficile ai nostri poeti di quell'epoca, che non poteva essere assimilato dalla tradizione da quei poeti accettata, che non corrispondeva al carattere della lirica croata rinascimentale e barocca — il critico sostiene che, così genericamente formulate, tutte queste affermazioni non possono essere eccessivamente erranee, in quanto non dicono molto; senonché, «comprese o sviluppate o interpretate alquanto più liberamente»,

potrebbero «diventare facilmente anche del tutto inesatte e inadeguate», sicché «è importante capire quali dei loro significati potenziali vadano decisamente respinti».⁵ Si può dire generalmente che le obiezioni più importanti del Petrović derivino dalla sua convinzione, espressa categoricamente che non ci fossero barriere di carattere linguistico e metrico alla penetrazione del sonetto nella vecchia letteratura croata.

Il critico rifiuta la tesi stando alla quale il sonetto non era conforme allo spirito del croato bensì, come le altre forme italiane, solo a quello della lingua in cui nacque. Sebbene possa sembrare alquanto inopportuno connettere due giudizi provenienti da contesti diversi, dobbiamo ricordare che egli, in un altro suo lavoro dedicato alla teoria del verso (e il problema del sonetto è inseparabile da quello del suo verso, che è endecasillabo), afferma giustamente che le costruzioni del verso dipendono, ovviamente, dalla natura della lingua in cui esse vengono effettuate.⁶ Pertanto è evidente che, parlando del sonetto, entrato in diverse letterature e divenuto espressione di motivi letterari e poetici in varie lingue, il Petrović abbia dovuto rilevare almeno, a causa della basilare funzione del verso, l'esistenza, di lingua in lingua, delle differenze più o meno grandi e talvolta significative, riguardanti la possibilità di riprodurre la forma del sonetto italiano. Conoscendo bene e direttamente la poesia italiana, i poeti croati del Rinascimento erano, a nostro parere, convinti che la forma di sonetto è decisamente condizionata dall'endecasillabo, dalle sue qualità specifiche, quindi dalla sua capacità di comprendere «spontaneamente», in armonia con le sue peculiarità metriche e in primo luogo grazie alla funzione e alla frequenza della sinalefe, tali «contenuti» ritmico-semantici che, nell'atto del tradurre o dell'imitazione petrarcheggiante, sono più difficilmente trasferibili in altra lingua nella misura in cui lo spirito della rispettiva lingua e le correlative leggi metriche si allontanano dal genio e dal sistema metrico dell'italiano.

Dalle nostre osservazioni dovrebbe risultare anche la risposta alla domanda: perché la forma di sonetto appare invece nella letteratura croata moderna? Dal romanticismo in poi, in situazioni letterarie del tutto diverse, i poeti hanno avuto possibilità aperte di modellare liberamente i loro temi in una forma preferita in un momento determinato, e quindi anche in quella di sonetto: poiché le loro ispirazioni sono state, in linea di principio, autentiche e non convenzionali, cioè non «comuni» ma «individuali», è stato loro possibile proporzionare

⁵ *Ib.*, p. 86.

⁶ *Cfr.* il suo contributo sul verso, intitolato «*Stih*», in *Uvod u književnost*, a cura di Fran Petreš e Zdenko Škreb, Zagabria, 1969², p. 302.

le strutture delle loro creazioni ad una misura personale e adattare a tale misura anche la forma di sonetto. (È questo il motivo per cui anche il metro del sonetto croato moderno, il suo verso — di dieci, o di undici, o di dodici sillabe — si conforma «natura'mente» allo spirito del croato). Nel Cinquecento invece, i nostri poeti, fedeli al loro metro tradizionale e nazionale, e alle strutture affini ad esso, erano consapevoli, sia del fatto che neppure ricorrendo a modificazioni potevano rendere adeguatamente la perfezione della forma italiana di sonetto da loro intimamente «sentita» (lo confermano i pochi e isolati tentativi, prevalentemente traduzioni), sia del fatto che scrivere liriche e anche creare sonetti significava sottostare ai canoni dell'imitazione petrarchesca. In altri termini, i petrarchisti sapevano che la stessa intenzione di scrivere versi era sottoposta alla necessità di riprodurre i modelli del Petrarca o dei petrarchisti italiani. Vedremo in seguito che i lirici croati rinunciando alla riproduzione del sonetto, molto probabilmente da loro considerata anticipatamente inadeguata al modello, tendevano tuttavia a riprodurre quanto ritenevano più facilmente riproducibile non solo sul piano del «contenuto» ma anche su quello degli aspetti formali esteriori dell'eloquenza petrarchesca.

Sarà utile ricordare in merito un passo dello studio stilistico di Dámaso Alonso, dedicato al Petrarca e al petrarchismo, con particolare riferimento alla distribuzione delle pluralità nel verso e nelle strofe del sonetto: «Soltanto nel risalire alla ricerca dell'origine del fenomeno spagnolo mi trovai in contatto con la poesia italiana, e vidi che il modello perfetto di tutto era il Petrarca. Si tenga conto che il maggiore influsso, in materia di pluralità e della loro distribuzione nel verso, si doveva trovare 'a priori' nella poesia spagnola e portoghese. Sragnoli e portoghesi hanno l'endecasillabo — prezioso regalo che ci fece l'Italia — quasi totalmente intercambiabile con l'italiano, cosa che non succede con nessun altro paese europeo: stilismi contenuti nel verso endecasillabo, in nessun punto potevano trapiantarsi meglio che in Spagna o in Portogallo».⁷

«Trapiantarsi», dice Alonso, alludendo, ovviamente, alla natura imitativa dell'attività poetica dei petrarchisti, che conformavano i loro componimenti alle strutture del grande modello. I petrarchisti croati avrebbero dovuto egguagliare con le loro opere lo stesso modello, ma non beneficiavano evidentemente degli stessi presupposti, e anche se avessero voluto accettare e sviluppare un verso di undici sillabe, ad esempio

⁷ Dámaso Alonso, «La poesia del Petrarca e il petrarchismo (Mondo estetico della pluralità)», in *Petrarca e il petrarchismo*, Atti del Terzo Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Bologna, 1961, p. 94.

quello della poesia popolare che figura nel *Ranjinin zbornik*, o un dodecasillabo privo della rima al mezzo, come quello usato talvolta da Dinko Ranjina, avrebbero provato che tali versi erano troppo difficilmente intercambiabili con l'endecasillabo italiano, e che senza notevoli angustie e complicazioni non avrebbero potuto riprodurre e gli stilismi petrarcheschi e la struttura di sonetto, come invece facevano abilmente, con i loro endecasillabi, i poeti spagnoli e portoghesi.

Il Petrović non omette di prendere in esame tutti i particolari concernenti i problemi metrici, quali rima, endecasillabo, sinalefe, ma né li considera difficoltà, né li discute in modo abbastanza esauriente da permettere un giudizio negativo riguardo alle sue osservazioni. Ci sembra tuttavia difficilmente accettabile senza qualche riserva l'asserzione che tali elementi non fossero d'impedimento ai poeti croati che intendessero comporre un sonetto petrarchesco nella loro lingua nazionale e che fosse quindi possibile il correlativo intercambio tra determinati coefficienti italiani e croati (o più precisamente, per usare l'espressione dell'Alonso, che l'endecasillabo italiano e un verso croato fossero intercambiabili). L'opinione secondo cui «le esigenze imposte alla rima dal sonetto non sono in nessun modo più difficili di quelle che il poeta deve adempiere nel dodecasillabo doppiamente rimato che è il nostro verso più diffuso del secolo sedicesimo»,⁸ sarebbe esatta se non si tenesse conto di quanto abbiamo già notato e di altro ancora: 1) i poeti dovevano riprodurre l'endecasillabo italiano, ossia comprendere, con un loro verso, valori stilistico-semanticamente idonei all'endecasillabo, grazie, fra l'altro, alla funzione della sinalefe; 2) anche il problema della rima diventava più complesso in dipendenza da altre difficoltà che implicava la composizione del sonetto; 3) la relativa convenzionalità, la scarsità numerica e il grado di purezza delle rime del nostro vecchio dodecasillabo non consentivano un'adeguata e parallela corrispondenza e quindi un paragone competitivo con la ricchezza e la funzionalità di rime nella lirica italiana.

Indubbiamente interessante è anche l'opinione secondo cui la sinalefe sia non meno usabile e funzionale nella lirica croata quanto in quella italiana, perché del tutto liberamente diffusa e divenuta una figura metrica quasi universale della nostra vecchia lirica.⁹ Il fenomeno è stato studiato da Milorad Medini, che nel suo saggio sui primi poeti ragusei e sul *Ranjinin zbornik* ne ha accertato la frequenza nei singoli autori annotandone le variazioni di presenza e quindi le conseguenti differenze tra i singoli poeti: Šiško Menčetić non se ne serve;

⁸ O. c., p. 87.

⁹ *Ib.*, p. 91.

Džore Držić la usa raramente; Andrija Čubranović (in effetti, com'è stato in seguito chiarito, Mikša Pelegrinović) la applica «molto frequentemente», ma tuttavia solo in una sessantina di casi su 620 versi (è sintomatico che si tratti dei versi ottonari); la sinalefe è usata più raramente ancora da Mavro Vetranović e da Nikola Dimitrović e appare raramente nelle altre poesie dello *Zbornik*.¹⁰ La sinalefe, dunque, non è ignota nella lirica croata, e nemmeno nei periodi recenti, ma è tutt'altro che un fenomeno universalmente diffuso, tant'è vero che è, si può dire, quasi del tutto sparita, e non a caso (ne avvertono la mancanza o meglio ancora la difficile applicabilità i traduttori della poesia italiana). Come illustrazione delle differenze di frequenza nell'uso della sinalefe, che risultano nel confronto tra la poesia italiana e quella croata, si veda per es. l'imitatissimo sonetto LXI del Petrarca (*Benedetto sia 'l giorno . . .*), in cui non un solo verso è senza sinalefe, sineresi o dieresì, mentre nella riuscitissima rielaborazione del Menčetić, *Blaženi čas i hip . . .*, non ve n'è traccia alcuna; lo stesso vale per l'altrettanto famoso sonetto petrarchesco CXXXIV (*Pace non trovo . . .*) e per le sue due versioni croate del Cinquecento, quella di Petar Zoranić, inclusa nelle sue *Planine*, e l'altra anonima, che abbiamo avuto occasione di pubblicare da un manoscritto, tutt'e due, come pure la poesia ricordata del Menčetić, composte in dodecasilabi doppiamente rimati, e non in forma di sonetto, quella di Zoranić di 17, e l'altra di 16 versi.

Quanti effetti ottenessero invece il Petrarca e i poeti italiani con le figure metriche, e in che misura le virtuosità e addirittura gli artifici che ne derivano siano trasferibili non solo nelle versioni o imitazioni cinquecentesche ma anche nelle traduzioni moderne, è dimostrabile con un esempio solo: il quinto e il sesto verso del sonetto petrarchesco CCCX:

fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi,
valli chiuse, alti colli et piaghe apriche

nella versione moderna, a nostro parere buona, di Mate Maras suonano:

grančice, trave, cvijete, vjetre mio,
doline, spilje, brijezi, vali, dràge¹¹

¹⁰ Milorad Medini, «Prvi dubrovački pjesnici i Zbornik Nikole Ranjine», in *Rad dell'Accademia Jugoslava di Scienze ed Arti*, vol. 153, Zagabria, 1903, pp. 98 sgg.

¹¹ Cfr. Francesco Petrarca, *Kanconijer*, a cura di Frano Čale, versione di F. Čale e collaboratori, edizione con testo italiano a fronte, Zagabria 1974, pp. 766-767. — Mario Fubini nel suo vol. su *Metrica e poesia*, Lezioni sulle forme metriche italiane, I, Dal Duecento al Petrarca, Milano, 1970², pp. 32-34, insiste non solo sulle conseguenze estetiche e infinite sfumature ritmiche (nonché sulle implicazioni logiche) nei versi dove sono presenti elisioni, ma anche sui forti effetti stilistici causati,

Non è difficile spiegare la riduzione delle 15 parole dell'originale alle sole 10 della versione: per la presenza delle sinalefi e delle sineresi, che sono complessivamente nove, i due endecasillabi italiani contengono non 22 sillabe (come gli *jedana-esterci* croati), bensì 31, e quindi, rispetto ai versi croati, possono comprendere più unità semantiche. Pur essendo stata sacrificata nella versione croata una parte delle parole elencate, il danno per la poesia del Petrarca non è stato troppo grave, poiché nel nostro esempio i singoli significati delle rispettive unità giustapposte «possono» essere omessi, avendo tutta la serie delle enumerazioni una funzione più rilevante, vale a dire quella di formare un significativo caratteristico, un tipo cioè di pluralità. Ma appunto alle pluralità e ad altri elementi dell'eloquenza petrarchesca alludeva, fra l'altro, l'Alonso insistendo sul carattere intercambiabile dell'endecasillabo spagnolo e portoghese con l'italiano. E si possono aggiungere altre caratteristiche di questo verso: la frequenza, tipicamente petrarchesca, delle cosiddette paia di parole coordinate con la congiunzione «e», specialmente delle antitesi, l'elisione della vocale finale anche davanti alla consonante iniziale della parola seguente se codesta vocale segue le consonanti «r» («fior'»), «l», «n»; la sinalefe che riduce tre vocali a una sillaba sola; altri procedimenti di riduzione, ad es., nel Petrarca, *disnore* invece di *disonore* (CCLXIV, 22), *rompre* invece di *rompere* (CLXXI, 6), *vedestú* invece di *vedesti tu* (CCCXXX, 7), ecc.

Alla luce delle nostre osservazioni dovrebbe essere presa in considerazione anche la formulazione secondo cui la forma metrica nella letteratura croata di quell'epoca fu determinata da una «particolare scelta nazionale, dovuta ai contatti con il proprio ambiente (e per niente imposta dal carattere della lingua, dal grado di abilità di versificazione o di maturità artistica dei nostri poeti, dall'eredità metrica compresa come somma delle convenzioni metriche adottate, o, infine, dal genere di poesia che creavano)». ¹² Il termine «scelta» presuppone per lo più una situazione in cui, non possedendo nulla, si deve optare per una di almeno due possibilità esistenti. Ora noi cre-

al contrario, dall'assenza di tale fenomeno nel verso. Se invece analizziamo, ad es., il verso croato «er moj trud požali andelska nje rados» (è il v. 134 della poesia n. 311 in *Pjesme Šiška Menčetića i Džore Držića i ostale pjesme Ranjinina zbornika*, Stari pisci hrvatski, vol. II, a cura di Milan Rešetar, Zagabria, 1937², p. 183), ci accorgiamo che, usando la forma non corretta «andelska» invece di «andeoska», il poeta ha evitato di applicare una sineresi, anche se ha potuto farlo, come pure ha potuto, se l'avesse fatto, creare una sinalefe tra le parole «požali», e «andelska»: ma non è il caso di parlare nemmeno di una dialefe tra queste parole, né di qualsiasi figura metrica nel verso citato, in quanto il poeta non ne è stato a quanto pare consapevole.

¹² Petrović, o. c. in n. 3, p. 91.

diamo che il vecchio dodecasillabo, prescindendo dall'epoca e dal modo in cui fu creato, fosse un «possesso» tipico del genio della lingua croata e che essa lo avesse modellato in una maniera naturale, se si può dire così, cioè che avesse subito con tale tipo della propria stilizzazione, la minor «violenza» possibile su se stessa (per parafrasare le parole del Petrović).

Limitate ad alcuni particolari, le nostre note non sono state ispirate dall'intenzione di confutare categoricamente la tesi sull'aspetto metametrico della forma di sonetto e, per conseguenza, sulle ragioni per cui non fu accettato dai petrarchisti croati. Del resto, quei pochi tentativi, che conosciamo, di tradurre anche la forma esteriore dei sonetti italiani, nonostante la loro imperfezione evidente e la scarsa fedeltà ai modelli, dimostrano che i poeti potevano affrontare e riuscivano in qualche modo a realizzare una determinata forma di sonetto. Sarebbe, poi, forse troppo arduo opporsi, con brevi appunti, a una tesi che risulta da un'esperienza ricca, da una conoscenza non comune dei fatti concernenti il problema, e da un lavoro tanto serio. Abbiamo, però, voluto contrapporre una misura di giudizio a nostro avviso più giusta, a una certa posizione estremista nei confronti dei problemi metrici, credendo che, in ultima analisi, le nostre idee non debbano necessariamente contrastare con la tesi fondamentale del Petrović.

Ad ogni modo, l'interesse che suscita il tema del Petrović e l'importanza del fatto che egli ha voluto dare una soluzione nuova a un vecchio problema storico-letterario, ci stimolano ad esaminare ancora, almeno parzialmente, alcuni aspetti formali del petrarchismo croato, partendo dall'opinione espressa figuratamente dallo stesso critico, secondo la quale il petrarchismo dei poeti croati (per il fatto che essi non accettarono le sue forme) «fu appena un'isola di desiderio appartenente alla terra di una situazione diversa»,¹³ in quanto, fedeli al proprio retroterra, alla propria matrice linguistica, i nostri poeti ritenevano che scrivere sonetti significasse scrivere in lingua italiana e in una maniera determinata. Noi vorremmo vedere tuttavia se nelle loro forme, create con il dodecasillabo doppiamente rimato, essi riproducessero alcunché di quell'aspetto del petrarchismo che non riguardava soltanto temi, concetti, luoghi comuni, frasario, «contenuto» insomma, bensì anche i modi strutturali in cui si articolava la forma metrica, cioè il sonetto come modulo preesistente, astrattamente concepito.

Dall'affermazione che l'evoluzione letteraria abbia destinato «una sorte alle forme e l'altra alla tematica, all'umore e addirittura al linguaggio della poesia petrarchesca»¹⁴ nella

¹³ *Ib.*, p. 99.

¹⁴ *Ib.*, p. 91.

letteratura croata, si dovrebbe dedurre che i petrarchisti croati cantassero le stesse cose e usassero la tipica fraseologia degli altri petrarchisti europei, ma, a differenza di essi, non riprodussero nulla di quanto in qualsiasi modo implicasse imitazione delle forme del Petrarca o dei petrarchisti.

Dobbiamo anzitutto precisare, che la forma di sonetto, in quanto tale, può essere considerata, a nostro parere, nei suoi due aspetti costitutivi: il primo, fondamentale e universale, è quello relativo al tipo e al numero dei suoi versi, delle sue strofe e delle sue rime (14 endecasillabi, suddivisi in due quartine e due terzine, con una corrispondenza di rime relativamente stabile); il secondo, legato più a un periodo letterario, a un poeta o ad una scuola, riguarda i tipi più frequenti della sua architettura, che riproducendosi con eventuali modificazioni, diventano convenzionali, classificabili, concepibili in abstracto anch'essi, come un aspetto della forma, anzi, essi stessi come una specie di forma «per se stessa, forma nuda, simbolo autonomo, isolato dalla poesia e anteriore alla poesia».

Tra gli studiosi che si sono occupati dell'architettura del sonetto del Petrarca ricordiamo Fernando Figurelli, che ne ha fatto una classificazione, descrivendo, ad es., prima lo schema più semplice, che appare in una settantina di sonetti, poi un altro, in un'altra settantina, e via di seguito.¹⁵ A noi qui interessa il gruppo di sonetti costruiti con una serie di soggetti nominativi o vocativi, in cui il predicato compare solo nell'ultimo verso, distico o ternario.

È importante sottolineare che in tali sonetti, e in quelli affini, spiccano pluralità, enumerazioni e plurimembrazioni, che si distribuiscono non solo orizzontalmente, in singoli versi, ma anche, e con particolare espressività, verticalmente, in una serie di versi, come nelle strutture ricordate sopra, che avremo occasione di illustrare con esempi concreti. È noto che l'enorme frequenza delle pluralità è stata definita da Damaso Alonso come caratteristica essenziale del pensiero poetico del Petrarca e dello stile petrarchesco.¹⁶ Basti accennare al procedimento simile di strutturazione nei due sonetti già ricordati: *Benedetto sia 'l giorno...* e *Pace non trovo...*, che sono da annoverare tra i più noti e imitati e tra gli esempi più indicativi, che dimostrano quali elementi formali dell'eloquenza petrarchesca si fossero particolarmente imposti agli imitatori italiani ed europei, e, si vedrà, anche croati.

¹⁵ Fernando Figurelli, «L'architettura del sonetto in Francesco Petrarca», in *Petrarca e il petrarchismo* cit. in n. 7, pp. 179 sgg.

¹⁶ O. c., p. 77.

Citando e confrontando alcune poesie tipiche per la strutturazione secondo lo schema architettonico sopra accennato, partendo da un archetipo del Petrarca e seguendo le sue imitazioni petrarchesche italiane ed europee, per arrivare a un esempio croato, cercheremo di rendere palese che tutti i componimenti hanno in comune non solo un unico filone tematico-fraseologico e (salvo l'esempio croato) la forma esteriore di sonetto, ma anche (compreso il componimento croato) quella caratteristica variante architettonica, quel modo di organizzazione o strutturazione sintattica delle singole parti del sonetto secondo il modello del Petrarca.

Cominciamo la serie con il sonetto CCXIII del *Canzoniere*.¹⁷

Gratie ch'a pochi il ciel largo destina:
 rara virtù, non già d'umana gente,
 sotto biondi capei canuta mente,
 e 'n humil donna alta beltà divina;
 leggiadria singulare et pellegrina,
 e 'l cantar che ne l'anima si sente,
 l'andar celeste, e 'l vago spirito ardente,
 ch'ogni dur rompe et ogni altezza inchina;
 et que' belli occhi che i cor' fanno smalti,
 possenti a rischiarar abisso et notti,
 et torre l'alme a' corpi, et darle altrui;
 col dir pien d'intellecti dolci et alti,
 coi sospiri soave-mente rotti:
 da questi magi transformato fui.

Come si vede, l'enumerazione prolettica, che si riferisce alle bellezze e virtù di Laura, si estende fino al penultimo verso, mentre l'ultimo, con la sua funzione di predicato di tutti i soggetti nominativi della serie verticale — funzione che d'ora in poi chiameremo «pointe» — diventa la base semantica di tutta la costruzione. Tra gli esempi della serie vocativa ricordiamo, senza citarne il testo, il sonetto CLXII, ove la soluzione del tema si trova nella seconda terzina. Il procedimento in certo qual modo simile è anche quello della prima stanza della famosa canzone CXXVI, in cui la soluzione si effettua negli ultimi due versi.

Tornando al sonetto citato CCXIII, che è un modello dell'architettura che ci interessa, vediamo come sia stato riprodotto da Pietro Bembo in un'imitazione diretta:

¹⁷ Riprendo qui parzialmente gli esempi e il commento dal mio vol. *Petrarka i petrarkizam*, Zagreb, 1971; cfr. anche il saggio pubblicato nell'ed. del *Kanconijer* cit. in n. 11.

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,
 ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole,
 occhi soavi e più chiari che 'l sole,
 da far giorno seren la notte oscura,
 riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura,
 rubini e perle, ond'escono parole
 sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle,
 man d'avorio, che i cor dstringe e fura,
 cantar, che sembra d'armonia divina,
 senno maturo a la più verde etade,
 leggiadria non veduta unqua fra noi,
 giunta a somma beltà somma onestade,
 fur l'esca del mio foco, e sono in voi
 grazie, ch'a poche il ciel largo destina.

L'esempio rappresenta efficacemente quella «tecnica» petrarchesca, che ha influenzato tanto la lirica italiana ed europea. Con le caratteristiche convenzionali della sua forma e del suo senso e con l'iterazione dei requisiti stereotipati, eseguita in una delle maniere classiche (con la conclusione sintattica nell'ultimo distico), esso ha adempito considerevolmente le esigenze imposte dall'imitazione del Petrarca, riproducendo, in grande misura, alcune delle particolarità stilistiche del maestro.

È dunque sintomatico che Francesco Berni abbia sfogato la sua reazione antipetrarchesca parodiando appunto il sonetto citato, ripetendo i procedimenti del Petrarca e del Bembo e servendosi del repertorio di espressioni petrarchesche e di effetti sonori, per ottenerne un'alterazione grottesca del senso:

Chiome d'argento fine irte e attorte
 senz'arte, intorno ad un bel viso d'oro;
 fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,
 dove spunta i suoi strali amore e morte;
 occhi di perle, vaghi, luci torte,
 da ogni obbietto disuguale a loro;
 ciglia di neve, e quelle, ond'io m'accoro,
 dita, e man dolcemente grosse e corte;
 labbra di latte, bocca ampia celeste,
 denti d'ebano, rari e pellegrini,
 inaudita ineffabile armonia;
 costumi alteri e gravi: a voi, divini
 servi d'amor, palese fo, che queste
 son le bellezze della donna mia.

Non solo, dunque, con il giuoco di espressioni e di immagini ormai consacrate, ma anche con quelle sue caratteristiche pluralità convenzionali concluse dai versi finali e imitate con scherzosa ambiguità, il Berni, invece di celebrare le indicibili perfezioni di corpo e di anima di una donna ideale, ha fatto l'abbozzo caricaturale di una anti-Laura e ha preso in giro il tipico verseggiare petrarchesco.

Ecco ora un esempio della stessa architettura di sonetto, il cui autore è Luis de Camões:

Um mover de olhos brando e piedoso
sem ver de que; um riso brando e honesto,
quasi forçado; um doce e humilde gesto,
de qualquer alegria duvidoso;
um despejo quieto e vergonhoso;
um repouso gravissimo e modesto;
uma pura bondade, manifesto
indicio da alma, limpo e gracioso;
um encolhido olhar; uma brandura;
um medo, sem ter culpa; um ar sereno;
um longo e obediente sofrimento:
esta ja foi a celeste formosura
da minha Circe e o magico veneno
que pôde transformar meu pensamento.

Concludiamo, senza indugiare, la nostra serie di esempi citandone uno croato e argomentando che, nonostante l'assenza della forma esterna, geometrica, di sonetto nella poesia del petrarchismo croato, i nostri poeti riproducevano, almeno, una delle architetture tipiche, cioè uno dei procedimenti sintattici, in cui la forma del sonetto petrarchesco veniva frequentemente articolata:

Jedna jur ljepota s kojom je združena
izvršna dobrotā života počtena;
jedan lip, drag pogled, jedna lijepa usti,
iz kih rič jakno med slatka se izusti;
jedan smih drag toli ki činit ima vlas
da zledim ne boli taj, s kim gre hud poraz;
jedan lip, drag ures kim ljubav pripravlja,
neizdrišan prem tvrd vez na grlo da stavlja;
jedna jur milos taj združena s ljubavi,
koja se na svit saj u pjesneh svud slavi;
jedan hod tih, počten, jedan znan lip govor
u komu jes skroven od slasti svaki stvor;
jedan čin s hitrinom oholo priklonan,
ki duhu vik inom na svitu ne bi dan,
smamiše tolikoj kroz silnu tuj njih moć
jadovni život moj da sve mre dan i noć.¹⁸

Non solo nel motivo e nella concezione generale, ma anche nella trasposizione delle pluralità di soggetti nominativi, col

¹⁸ Nell'edizione *Zbornik stihova XV. i XVI. stoljeća*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, vol. 5, a cura di Rafo Bogišić, Zagreb, 1968, p. 361, il primo verso di questa poesia ha una sillaba in più, perché vi è stato aggiunto il verbo «je» («Jedna je jur ljepota s kojom je združena»), che non figura, evidentemente, nella prima edizione delle *Pjesni razlike* di Dinko Ranjina, Firenze, 1563, perché il predicato di tutta la serie enumerativa ricorre nel distico finale del componimento.

predicato nel distico finale, questo componimento di Dinko Ranjina concorda con il senso e con l'architettura interna del sonetto citato del Petrarca e quindi anche con quello del Bembo.

Tra le varie pluralità, quella che abbiamo presentato come un tipo particolarmente indicativo dell'architettura del sonetto petrarchesco si potrebbe illustrare con una nuova serie di esempi nella lirica del Petrarca e dei suoi seguaci europei del Cinquecento. Per non caricare eccessivamente il presente contributo con citazioni di testi, ci limitiamo a ricordarne solo alcuni indicandone i capoversi: *Madonna, sete bella e bella tanto* di Ludovico Ariosto, *Una inaudita e nova crudeltate* di Gaspara Stampa, *J'aime la liberté, et languis en service* di Joachim du Bellay, *Ciel, air et vents, plaine et monts découverts* di Pierre de Ronsard, *Cual racimo de vid, cual planta umbrosa* di Francisco de Aldana, *Amor é um fogo que arde sem se ver* di Luis de Camoës. Chi confrontasse tutti questi esempi, si accorgerebbe facilmente che hanno in comune la struttura, già descritta, di enumerazione, che trova uno scioglimento sintattico e un sostegno logico solo nell'ultimo verso, distico o ternario.

Come si riflette il fenomeno nel petrarchismo croato? Ed è un'eccezione l'esempio del Ranjina? Sfogliando l'edizione delle poesie di Šiško Menčetić, Džore Držić e di altri poeti del *Ranjinin zbornik*,¹⁹ non è difficile trovarvi molti componimenti in cui figurano varie pluralità, tra le quali, anche nelle poesie più lunghe, la ripetizione regolare dell'inizio del primo verso (cfr. ad es. la poesia n. 332), ma anche strutture affini, quasi identiche a quella da noi descritta. Ecco un esempio (n. 318):

Ovo su dvi zvizde, ovo dva sunača,
vidit su njih gizde jednoga srdača;
ovo su dva cvita, ovdje je na zboru
sva lipos od svita u slavnom razboru;
ovdje je dobrotā anđelska i razum,
s počtenjem lipota u jedan grede drum; —
a mi dva brajena kroz ove radosti
u ljubav stavljena od svoje mladosti!

Questo componimento pare assai istruttivo, perché, da un lato, con la sua costruzione e con un frasario convenzionale, esprime i tratti propri del petrarchismo, imita, anzi, il tipo dell'architettura presente nei sonetti citati, mentre dall'altro, col distico

¹⁹ *Pjesme Šiška Menčetića i Džore Držića...*, o. c. in n. 11; tutti i numeri delle poesie che saranno citate si riferiscono a questa edizione.

finale, in cui appaiono quei «dva brajena», tradisce un aspetto specifico della lirica petrarchesca croata, cioè il legame con la poesia popolare.

Due altri esempi che hanno la stessa struttura di quattro distici sono le poesie n. 463 e n. 464, variazioni dello stesso tema, mentre nella poesia n. 195 si ripete l'inizio del primo verso in tutti e quattro i distici, senza una *pointe* conclusiva.

Come certi altri tratti formali del petrarchismo, così anche le pluralità costituite da un'enumerazione con o senza la *pointe* finale, sono più frequenti negli imitatori che nel Petrarca. L'esempio di tale architettura di sonetto (con una *pointe* finale nell'ultimo verso) è il seguente sonetto di Du Bellay:

Ceulx qui sont amoureux, leurs amours chanteront,
Ceulx qui ayment l'honneur, chanteront de la gloire,
Ceulx qui sont pres du Roy, publieront sa victoire,
Ceulx qui sont courtisans, leurs faveurs vanteront,
Ceulx qui ayment les arts, les sciences diront,
Ceulx qui sont vertueux, pour tels se feront croire,
Ceulx qui ayment le vin, deviseront de boire,
Ceulx qui sont de loisir, de fables escriront,
Ceulx qui sont mesdisans, se plairont à mesdire,
Ceulx qui sont moins fascheux, diront des mots pour rire,
Ceulx qui sont plus vaillans, vanteront leur valeur,
Ceulx qui se plaisent trop, chanteront leur louange,
Ceulx qui veulent flater, feront d'un diable un ange:
Moy qui suis malheureux, je plaindray mon malheur.

Negli esempi simili è facile notare che, per l'eccesso dell'enumerazione, il piano visuale è occupato non solo dalla generica forma esteriore di sonetto, ma, in misura assai notevole, anche dall'aspetto della sua concreta architettura particolarmente marcata. I poeti croati riproducevano questo schema di ripetizione, con *pointe* finale, come se con tale tratto formale, molto spiccato e tipico dell'imitazione petrarchesca, avessero voluto ottenere un certo compenso alla forma di sonetto. Ecco un esempio (n. 220):

- slava od gospoj, anđelska liposti
ka nosiš vas opoj ljuvene kriposti!
- slava i hvala koja s' glas i pravu
plemštinu svu dala našemu naravu!
- slava i gizda svakomu človiku
koja se nam izda za milos i diku!
- slava i rados, tvoju Bog lipotu
darova za slados na semuj životu!
- slava i venčac kojom je vas svit blag
jakino prstenčac u kom je kami drag!
- slava i kruna skičena s mirisom
koja si sva puna bisera s grimizom!

- O slava, u družbi zazrit mi ter nemoj,
 jer tebi na službi darovah život moj!
 O slava od svita koja si u tanceh
 veseljem povita u slavnih pjesanceh!
 O slava od slave, slavom te zove svak,
 er ljudi svi prave da ti je ime tak'!
 Neka me pokripi, gospođe gizdava,
 tvoj obraz prilipi u kom je sva slava!

La struttura identica e lo stesso numero di versi caratterizzano pure la poesia n. 735.

Che proprio gli stilismi più tipici dell'«art de pétrarquiser» stimolino la produzione dei più grandi artifici, si vede nella poesia n. 545, che a differenza della poesia citata nella quale tutti i suoi dieci distici, salvo l'ultimo, ripetono l'inizio del primo verso, contiene addirittura 48 distici, in cui, fatta eccezione dell'ultimo, si ripetono continuamente l'inizio del primo («Gdi može sunačce») e l'inizio del secondo verso («i moje srdačce»), come rime banali e immagini trite e ritrite.

Altre innovazioni in uno schema già sperimentato sono apportate dalla poesia n. 638: *Umiru a poju, kako kuf pribili*. Nei primi 15 distici si ripete la parola iniziale del primo; alla serie seguono il distico «Ma vilo, ti čini što t' drago i tvori, / ti s' uzrok jedini mene smrt da mori», come un passaggio intermedio, e poi la *pointe* di cinque distici con una nuova serie di ripetizioni, precisamente delle prime due parole del primo: «Cié tebe sad tužim i suze podiru». È proprio questo uno di quegli esempi con cui si può dimostrare, che le formule più ravvisabili del petrarcheggiare erano quelle che incontravano la riluttanza e la derisione degli antipetrarchisti: non a caso al vecchio Grižula, protagonista della famosa commedia pastorale di Marin Držić (*Grižula o Plakir*), l'autore ha fatto parodiare proprio il primo distico di codesta poesia:

Umiru, a poju ne kako kuf pribil,
 a to je, er moju ne vidim bijelu vil...²⁰

E non a caso il ridicolo pedante Krisa in un'altra commedia del Držić (*Tripče de Utoiče o Mande*) alludeva, con i suoi sospiri sensuali d'amore, alla poesia di Šiško Menčetić *Blaženi čas i hip najprvo kad sam ja*,²¹ costruita pure con una serie caratteristica di ripetizioni, come il suo modello petrarchesco, molto imitato, il sonetto *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*, parodiato da Andrea Calmo in una versione dialettale, dove si deridono il motivo e le tipiche pluralità petrarchesche. Pro-

²⁰ Cfr. Josip Torbarina, «Marin Držić, pjesnik», in *Martin Držić*, Zbornik radova, a cura di Jakša Ravlić, Zagabria, 1969, p. 76.

²¹ Sull'antipetrarchismo di Marin Držić cfr. F. Čale, o. c. in n. 17, pp. 136—140.

bante in merito è la parodia bernesca già citata: la reazione antipetrarchesca puntava soprattutto sulle forme più pronunziate degli sfoghi petrarcheschi.

Nei componimenti dei petrarchisti croati si nota la tendenza a svariate forme di pluralità, specie a ripetizioni, che sembrano conferire alle poesie il tono della poesia popolare, e appaiono nelle liriche di lunghezza varia e di struttura differente. La poesia n. 308, ad esempio, contiene quattro ternari, ciascuno comprendente due dodecasillabi doppiamente rimati e un dodecasillabo con rima leonina; nei tre primi ternari si ripete ogni volta il concetto iniziale del primo verso, mentre l'ultimo ternario con il suo primo verso riassume il senso di tutti i versi precedenti, e con gli altri due funge da *pointe*. La prima parte del verso iniziale della poesia n. 313 di 12 distici, si ripete regolarmente ancora nei versi 9 e 17; ripetizioni diverse, orizzontali e verticali, del concetto di «biser» (perla) figurano nei primi due dei quattro distici della poesia n. 369; in tutti e sei i distici della poesia n. 543 si ripete l'inizio del primo verso: «Perena strilice»; pluralità bimembri sono la caratteristica essenziale della breve poesia n. 574, una delle preferite da Milan Rešetar; della poesia n. 600 si può dire quello che abbiamo detto della poesia n. 369: nei due primi dei quattro suoi distici figurano pluralità, e quindi il senso e il ritmo dividono il componimento in due parti contrapposte; nella poesia n. 639, che ha otto distici, una variante di ripetizione regolare si effettua ancora nei versi 5, 9 e 13; lo stesso vale per la lirica n. 699, che si compone di 13 distici e in cui ricorrono ripetizioni nei versi 9, 15 e 21; nella poesia seguente, invece, che ha 17 distici, le ripetizioni appaiono dal secondo all'undicesimo verso, e nella poesia n. 703 in ogni secondo dei 16 distici; due serie di ripetizioni sono la caratteristica della poesia n. 709 di 10 distici, sino all'ultimo, che è una *pointe*; nella poesia n. 714 una ripetizione si ha in ognuno dei 6 distici, e in quella n. 730 in ogni secondo degli 8 distici; una variazione specifica è da considerare la serie ricca e regolare di pluralità nel componimento n. 745; ripetizioni si susseguono in tutti e dieci i distici della poesia n. 751, come pure in tutte le dodici strofette della poesia del tutto diversa n. 769; due serie di ripetizioni si alternano in 14 distici della poesia n. 771, ai quali seguono due ultimi distici senza ripetizioni e fungenti da *pointe*, come negli altri casi già ricordati; nella poesia n. 798, come in quella n. 543, si ripete il vocativo «Perena strilice», ma nei primi quattro distici, sicché il quinto, che è l'ultimo e in cui non ci sono ripetizioni, suscita, come negli altri esempi, l'impressione di una *pointe*; nella poesia n. 799 le ripetizioni ricorrono nei primi cinque dei 14 distici complessivi, mentre appaiono in

successione irregolare nella seconda parte della più lunga poesia n. 811 (29 distici), identiche a quelle che figurano nella poesia n. 815 (14 distici), dove le troviamo solo all'inizio e alla fine. Per concludere finalmente quest'elenco, ci riferiamo anche alle poesie n. 822, n. 836, n. 837, n. 839.

Frequenti ripetizioni e altre pluralità nella lirica croata del Cinquecento sono comunque un tratto formale molto importante, di cui va tenuto conto quando si esaminano gli aspetti specifici e quelli convenzionali del petrarchismo croato, il rapporto tra la sua tematica e fraseologia da un lato, e le sue forme dall'altro, e particolarmente il fatto che esso non si è espresso in forma di sonetto, ma è sempre rimasto legato al verso nazionale ed è spesso vicino al tono della poesia popolare. Quest'ultimo nesso è stato notato da Petar Kreković, e proprio nelle ripetizioni, che egli ha illustrato citando fra gli altri un esempio da noi ricordato, la poesia *Gdi može sunačce s nebesa poginut* (n. 545).²² Ad ogni modo, non escludendo l'affinità della nostra lirica a quella popolare, è altrettanto evidente, soprattutto negli esempi come la citata lirica di Dinko Ranjina e in tanti altri, paralleli per una distribuzione specifica di pluralità e per una *pointe* finale, che la provenienza di tale tratto formale va cercata in una delle caratteristiche della maniera petrarchesca, presente particolarmente in un tipo di architettura di sonetto spesso imitato nella lirica italiana ed europea.

²² Petar Kreković, «O strofama prvih hrvatskih pjesnika», in *Vienac*, XXV, n. 3, Zagabria, 1893, pp. 44—46.