

«RERUM VULGARIUM
FRAGMENTA»
DI FRANCESCO PETRARCA

di *Roberto Antonelli*

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. I, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1992

Sommario

1.	<i>Genesis e storia.</i>	5
1.1.	«Sparsa animae fragmenta recolligam».	5
1.2.	Forme e redazioni del “Canzoniere”.	14
2.	<i>Struttura.</i>	29
2.1.	Il «Libro» dell’Autore: unito e bipartito.	29
2.2.	Il «vario» stile e l’ordine numerologico.	31
2.3.	Generi e forme.	33
2.4.	«Temporalità» interna.	36
2.5.	Temporalità interna e temporalità referenziale.	37
2.6.	Temporalità lineare e temporalità circolare.	38
3.	<i>Tematiche e contenuti.</i>	41
3.1.	«Ove sia chi per prova intenda amore».	41
3.2.	«Ordine universa percurram».	42
3.3.	laura .	43
3.4.	Laura nella storia del libro.	48
3.5.	Metamorfosi come movimento.	50
3.6.	L’amore nel tempo.	52
3.7.	Tempo e contraddizioni.	53
3.8.	«Auctor», non solo personaggio.	55
3.9.	«Un dolce lume [...] la via ch’al ciel conduce».	56
3.10.	«Tota philosophorum vita commentatio mortis est».	59
3.11.	«Quando aliter esse non potest».	61
3.12.	«Hac iter est in patriam».	64
3.13.	Poeta e clericus.	66
3.14.	Natura e cultura.	69
3.15.	«In uno eternitatis desiderio componamus».	72

4.	<i>Modelli e fonti.</i>	74
4.1.	La macrostruttura.	74
4.2.	«Pochi avrebbe avuto più amici di me».	78
4.3.	Predecessori e <i>auctores</i> .	79
4.4.	Il grande palinsesto.	83
4.5.	Gli <i>auctores</i> classici e le <i>nugae</i> .	87
4.6.	<i>Imitatio</i> e <i>traditio</i> : tipologia della memoria.	89
5.	<i>Valutazione critica e linguistico-stilistica.</i>	93
5.1	«Nescio quid occultum».	93
5.2.	<i>Imitatio</i> e allusione.	95
5.3.	«Qui numeris stilum stringunt».	97
6.	<i>Nota bibliografica.</i>	104

1. Genesi e storia.

1.1. «*Sparsa animae fragmenta recolligam*».

Tempora, ut aiunt, inter digitos effluxerunt; *spes nostre veteres cum amicis sepulte* sunt. Millesimus trecentessimus quadragesimus octavus annus est, qui nos *solos* atque *inopes* fecit; neque enim ea nobis abstulit, que Indo aut Caspio Carpathio ve mari restaurari queant: irreparabiles sunt ultime iacture; et quodcumque mors intulit, *immedicabile* vulnus est. Unum est solamen: sequemur et ipsi quos premisimus. Que quidem expectatio quam brevis futura sit, nescio; hoc scio, quod longa esse non potest¹.

Ai primi di gennaio del 1350 nell'epistola dedicatoria delle *Familiares* all'amico Socrate (Ludwig van Kempen, musicista presso il cardinale Giovanni Colonna), Petrarca individua nel 1348, l'anno della peste (fatidico anche per Boccaccio), il momento di una svolta decisiva, di una *mutatio animi*.

Egli si sente come uno che debba partire («ego iam sarcilunas compono», 'preparo le valige') e guardi cosa debba portare con sé, cosa dividere fra gli amici, cosa bruciare. Non possiede nulla di venalmente prezioso ma ritrova molti scritti polverosi di diverso «genere» («diversi generis»), sparsi e abbandonati («*sparsa* quidem et neglecta»). Superata la tentazione di dare tutto alle fiamme, gli sembra una non sgradevole fatica («non inamenu labor») ricordare i suoi pensieri passati («quid quo tempore cogitassem *recordari*»). Quegli scritti erano parte in libera prosa, parte regolati dalle cadenze d'Omero (in metrica classica, quantitativa), parte infine rivolti ad «emolcere» le orecchie del volgo, anch'essi soggetti a proprie leggi («Et erat pars soluto gressu libera, pars frenis homericis astricta, [...] pars autem, mulcendis vulgi auribus intenta, suis et ipsa legibus utebatur»).

Le tre opere cui Petrarca allude sono le stesse *Familiares*, le *Epystole* e, appunto, i *Rerum vulgarium fragmenta*², la raccolta delle rime volgari cui egli si rife-

¹ F. PETRARCA, *Familiares*, I, I, 1-2, in ID., *Le Familiari*, edizione critica per cura di V. Rossi, 4 voll., Firenze 1923-42 (il IV volume è a cura di U. Bosco), da cui saranno tratte tutte le successive citazioni (i corsivi sono nostri); la traduzione utilizzata è desunta da ID., *Le Familiari. Libri I-IV*, traduzione, introduzione e saggio critico di U. Dotti, Urbino 1970, pp. 72 sgg. («Il tempo, come dicono, ci è scivolato tra le dita; le nostre antiche speranze sono sepolte con gli amici. Il mille trecento quarantotto è l'anno che ci ha reso poveri e soli; esso non ci ha tolto ciò che potrebbe esserci restituito dal mar d'India, dal Caspio, dal Carpatico: le ultime perdite sono irreparabili e dovunque la morte ha colpito è rimasta una ferita incurabile. Abbiamo un solo conforto: anche noi seguiremo coloro che ci hanno preceduto. Quanto possa essere breve quest'attesa, non so: questo so, che non potrà essere lunga»). Le successive citazioni sono desunte dalla stessa lettera, I, I, 3-6.

² Questo, come vedremo, il titolo definitivo dell'opera: "Canzoniere" sembra usato per la prima volta nell'edizione a stampa curata da T. Sclari del Gambaro presso Francesco Griffo, *Canzoniere et Triumpho* (Bologna 1516). Per ulteriori notizie sui titoli assegnati ai *Rerum vulgarium fragmenta* nel Cinquecento cfr. G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, III/I. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino 1984, pp.

risce, in significativa contemporaneità, anche in una nota alla canzone 268, *Che debb'io far*, ossia la canzone in morte di Laura (c.13^v del manoscritto Vaticano latino 3196, ove sono raccolte numerose minute o belle copie di componimenti poi confluiti nella raccolta definitiva, il Vaticano lat. 3195): «Transcripta, non in ordine. sed in alia papiro. 1349. Novembris. 28. mane»³.

Non è la prima traccia a noi nota di una raccolta di rime petrarchesche. Ernst H. Wilkins, lo studioso cui ancor oggi è dovuta la migliore storia genetica dei *Rerum vulgarium fragmenta* (malgrado talune datazioni siano state nel frattempo ritoccate, talora anche in punti significativi), ne ha datato il primo significativo nucleo al 1336-38: una raccolta di circa 25 componimenti (24 sonetti e parte di una canzone), riuniti alle cc. 7-8, 9-10, 16 e II^r dello stesso Vaticano lat. 3196⁴.

Secondo una recente e preziosa scoperta di Giuseppe Billanovich, per individuare le prime tracce di un libretto petrarchesco d'autore si potrebbe risalire addirittura al 1330 («quod scribemus in libello», in una postilla all'Orazio della Pierpont Morgan Library già appartenuto al Petrarca)⁵: *libello*, pur se di evidente matrice classica, sembra potersi riferire solo a poesie romanze ed è termine pesante e gravido di implicazioni, dalla *Vita nuova* in poi, fino a Boccaccio.

Allo stato dei fatti, la prima indicazione di un ordinamento interno *tematico* e presumibilmente finalizzato della raccolta è del 21 agosto 1342 quando, sempre nel Vaticano lat. 3196, sopra il sonetto 34 (*Apollo, s'anchor vive il bel disio*) Petrarca annota «ceptu(m) tra(n)scribj ab hoc loco. 1342. Augusti 21. hora. 6.» («iniziata la trascrizione ed iniziata *da questo punto*, il 21 agosto del 1342, all'ora sesta»). Sappiamo dunque da dove inizia questa prima forma del "Canzoniere" (sonetto 34) e ne conosciamo anche alcune componenti (sonetti 34-36, 41-46, 49, 58, 60, 64, 69) ma non lo sviluppo interno e la fine: «La nuova raccolta conteneva senza dubbio altre poesie, trascritte da fogli che sono andati perduti. Non c'è nessuna delle liriche nella serie 2-103 che non possa essere stata scritta prima del

509 sgg. Tutti i testi dei *Rerum vulgarium fragmenta* (d'ora innanzi RVF) sono tratti da F. PETRARCA, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini, annotazioni di D. Ponchioli, Torino 1949 (ristampa 1964).

³ Cfr. A. ROMANÒ, *Il codice degli abbozzi (Vat. lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma 1955, p. XLI; sul codice cfr. p. XII sgg.

⁴ Cfr. E. H. WILKINS, *The Making of the "Canzoniere"*, 1951 (trad. it. in *La vita del Petrarca, e la formazione del "Canzoniere"*, a cura di R. Ceserani, Milano 1964 (1970, pp. 335-84). In generale, per la storia dei RVF, dalla prima raccolta di riferimento all'ultima redazione, cfr. ID., *The Making of the "Canzoniere" and Other Petrarchan Studies*, Roma 1951, da cui è ricavato il saggio appena citato. Si tenga però presente, nella pur vasta e minuta bibliografia sull'argomento, almeno R. S. PHELPS, *The Earlier and Later Forms of Petrarch's Canzoniere*, Chicago Ill. 1925, cui lo stesso Wilkins deve molto.

⁵ G. BILLANOVICH, *L'Orazio Morgan e gli studi del giovane Petrarca*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini, E. Garin, L. Cesarini Martinelli e G. Pascucci, 2 voll., Roma 1985, I, pp. 129-32 («ciò che scriveremo nel libello»).

1342, e dopo il n. 103 ci sono circa venti poesie, la cui data certa o probabile non è posteriore al 1342»⁶.

La decisione di iniziare la raccolta con il sonetto 34 è molto importante. Attraverso una sottile e intricata trama di riferimenti alla *Commedia*, «alcuni espliciti, altri [...] allusivi»⁷, Petrarca intende insieme stabilire un legame con Dante e il vertice della tradizione poetica a lui immediatamente precedente, ma nello stesso tempo vuole chiarire, attraverso alcune significative differenze e correzioni, la propria identità⁸:

Apollo, s' anchor vive il bel desio
che t'infiammava a le thesaliche onde,
et se non ài l'amate chiome bionde,
volgendo gli anni, già poste in oblio:

dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,
che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,
difendi or l'onorata et sacra fronde,
ove tu prima, et poi fu' invescato io;

et per virtù de l'amorosa speme,
che ti sostenne ne la vita acerba,
di queste impression' l'aere disgombrà;

sì vedrem poi per meraviglia insieme
seder la donna nostra sopra l'erba,
et far de le sue braccia a se stessa ombra.

(34, vv. 1-14).

Il richiamo ad Apollo (VS Dante, *Paradiso*, I, v. 3, ove però è un'entità trascendente), l'assunzione di intere serie di vocaboli quasi tecnici, comunque dotati di particolare pregnanza semantica in ambito poetico e dantesco (*desio*, *thesaliche*, *fronde*, *amate chiome*, *infiammava*, *ombra*, *vedere*, *erba*, *pigro*, *gielo*, *aspro*, *tempo*, *rio*, *sacro*, *onde*, ecc.), rimandano a luoghi precisi della *Commedia* rispetto ai quali Petrarca afferma sostanzialmente il valore della *poesia* in quanto tale

⁶ E. H. WILKINS, *The Making of the "Canzoniere"* cit., trad. it. p. 338: «Il fatto che il Petrarca abbia deciso di trascrivere alcuni particolari componimenti dalle cc. 7-10 e 16 del 3196, sebbene quelle carte servissero perfettamente alla loro funzione di raccolta di consultazione, e il fatto che alcuni dei sonetti fossero ricopiati in un ordine diverso da quello in cui appaiono nel 3196, servono a dimostrare che nel compilare la nuova raccolta il Petrarca compì un lavoro di selezione e si interessò all'ordine in cui i vari componimenti dovevano essere disposti. Perciò questa raccolta deve propriamente essere considerata come una raccolta selettiva e ordinata e quindi come la prima forma del *Canzoniere*».

⁷ Cfr. R. MERCURI, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, I. *L'età medievale*, Torino 1987, pp. 366-71, le cui osservazioni condividiamo e riproponiamo in taluni punti fondamentali.

⁸ *Ibid.*

(«l'oggetto della sua poesia è la poesia stessa»⁹), non in quanto «poema sacro», e la volontà di «sostituire al misticismo teologico dantesco fondato sulla visione di Dio un misticismo laico fondato sulla poesia»¹⁰. Un'operazione apparentemente «reazionaria», poiché, attraverso la *Commedia*, Petrarca risaliva alle concezioni della *Vita nuova*, dello Stil nuovo e addirittura dei prestilnovisti. L'*albero* di Apollo, Lauro-Laura, è quello a cui il poeta è stato «invescato» e rispetto al quale può chiedere l'aiuto del dio (in un rapporto probabilmente già solidale con la poesia classica VS quello più «medievale» di Dante), rivendicando integralmente, ancora anni dopo, il valore della sua poesia volgare, amorosa, ovvero delle «amate chiome» e della donna «sopra l'erba» che fa «de le sue braccia a se stessa ombra». Siamo già in ambito fortemente metalinguistico: la donna è descritta in quanto tale ma è insieme (e innanzitutto, cfr. v. 7), «l'onorata et sacra fronde»; è la poesia stessa (corona d'alloro e di laurea compresa, oltre che discorso sulla lingua: l'incoronazione in Campidoglio era avvenuta proprio l'anno precedente, 1341). Su tali basi, nel 1342, prima della «crisi» e della *mutatio animi*, Petrarca intendeva evidentemente costruire una vera e propria raccolta, dall'ordine autonomo, con forti allusioni classiche e collegamenti tematici e poetico-retorici interni (si veda la serie 41-42-43, tutta giocata sulle stesse serie rimiche, con cui anche 60, per *ove*, e la sequenza 45-46 sugli «specchi»), accompagnati ad evidenti richiami e citazioni dalla tradizione amorosa e cortese anche prestilnovistica (49, la serie rimica in *-ogna*, e specialmente, vv. 1-4, *menzogna: vergogna*; v. 6, «dimandar mercede», ecc.; 64, v. 10, «par che disconvegna», stilemi la cui prima proposizione risale addirittura al primo poeta amoroso in volgare «italiano», Giacomo da Lentini). Su tutto, «l'arbor genti che forte amai molt'anni, | mentre i bei rami non m'ebber a sdegno, | fiorir faceva il mio debile ingegno | a la sua ombra, *et crescer negli affanni*» (60, vv. 1-4). Laura-lauro, amore e poesia, quasi un'unica cosa, avevano prodotto la crescita intellettuale dell'autore, magari proprio grazie agli «affanni», come già nella lirica cortese, provenzale e romanza.

Mentre dunque dichiarava preliminarmente e allusivamente (sonetto 34) il suo distacco dal Dante della *Commedia*, Petrarca già riconosceva che era proprio con il suo grande predecessore che doveva fare i conti chiunque ambisse scrivere e *raccogliere* poesia volgare (necessariamente d'amore) e magari recuperare dall'«oblio» e «difendere» «l'onorata e sacra fronde», anche predantesca. Un rapporto nuovo e diverso col mito e con i classici costituiva, neppure tanto implicita-

⁹ *Ibid.*, p. 368.

¹⁰ *Ibid.*, p. 371.

mente, il biglietto di presentazione di un «giovane» (34, vv. 3-4, VS Apollo «et se non ài l'amate chiome bionde, | volgendo gli anni, già poste in oblio») che pensava ad un “Canzoniere” palesamente organico dei suoi componimenti, secondo un ordine *diverso* da quello di pura produzione e conservazione (cfr. § 4.1). L'accento del 1330 al «libello» («quod scribemus») può costituire forse, nella sua solitudine, solo un suggestivo stimolo intellettuale ma nonostante tutto esercita un fascino prepotente, in direzione di Dante e della *Vita nuova*, alla luce proprio del *sensu* attribuibile alla cosiddetta «prima forma» del “Canzoniere”.

In tutta evidenza queste pur mondanissime *nugae* sopravvissero al fuoco cui Petrarca vorrebbe far credere, a Socrate (e a noi posteri), di aver affidato più di mille pezzi («mille, vel eo amplius») degli «sparsa poemata» vergati sulle corrose e abbandonate carte recuperare dopo il fatidico 1348.

Ma qualcosa di importante era accaduto anche prima di quell'anno mitogenetico: nel 1347, l'anno precedente dunque, Petrarca ha abbandonato la Provenza, il cardinal Colonna (ovvero il suo ruolo di intellettuale-«domestico», per quanto cappellano) e Laura (l'albero-poesia, giovanile, del sonetto 34), per raggiungere l'Italia, con decisione ovviamente assai meditata e da cui si aspettava grandi cose, su tutti i versanti. Sarebbe del tutto inutile, da un punto di vista critico, derivare da ragioni biografiche – quali che siano – la *mutatio animi*, specie per un autore in cui vita e letteratura tendono così consapevolmente a essere confuse o addirittura unificate. Fatto sta che tra il 1347 e il 1350 si colloca un periodospartiacque rispetto al quale c'è un *prima* e un *poi, nelle opere stesse* (il fuoco, reale o no che sia, comunque topico, di *Familiare*, I, 9, «Vulcano corrigenda tradidi», intende sottolineare la volontà di rompere con il passato per riprendere opere maggiori da troppo tempo interrotte, «iam diutius interrupta»).

Al 1347 va collocata anche la prima redazione di un'opera, il *Secretum*, che accompagnerà l'intero arco della *mutatio animi* e della raccolta degli «sparsi frammenti dell'anima» sopravvissuti al ritorno in Italia e al rogo delle mille carte. Il *Secretum* – lo ha convincentemente proposto Francisco Rico¹¹ – conoscerà ancora due redazioni (come sembrano del resto confermare tre date apposte su un manoscritto, copiato dall'autografo: 1347, 1349, 1353) e costituisce la migliore (re-)interpretazione della svolta secondo lo stesso Petrarca, purché si abbia la

¹¹ Cfr. F. RICO, *Vida u obra de Petrarca*, I. *Lectura del «Secretum»*, Padova 1974; per le argomentazioni divergenti si veda almeno B. MARTINELLI, *In margine ad un'opera recente sul «Secretum» petrarchesco*, in «Italianistica», XVI (1987), pp. 419-26. Sui rapporti fra “Canzoniere” e *Secretum* cfr. ora R. CAPUTO, *Cogitans fingo, Petrarca tra «Secretum» e «Canzoniere»*, Roma 1987. Concorda sostanzialmente col Rico anche E. Fenzi che apporta nuovi contributi e considerazioni (F. PETRARCA, *Secretum*, a cura di E. Fenzi, Milano 1992, pp. 14 sgg.). Si veda inoltre, in questo stesso volume, il saggio dedicato dal Pico al *Secretum*.

cautela di distinguere fra la realtà dei fatti e quella rielaborazione letteraria che al Nostro stava tanto a cuore e in cui si dimostrò maestro e vero *auctor*.

Secondo lo stesso «Francesco», infatti, il dialogo con Agostino, testimone la Verità, si sarebbe svolto quattro anni prima, nel 1343, e non dopo l'abbandono della Provenza. Si tratta di una retrodatazione molto significativa, poiché nel 1343 Petrarca stava per compiere quarant'anni, una scadenza emblematica nell'arco cronologico assegnato nel medioevo alla vita umana. Dante, riportando uno dei computi possibili dei periodi in cui era possibile suddividere la vita dell'uomo, sottolinea con cura che il punto esatto di partizione poteva variare da persona a persona secondo la complessione fisica:

De la seconda [«etade», cioè «gioventute»; la prima è chiamata «adolescenza»], la quale veramente è colmo de la nostra vita, diversamente è preso lo tempo da molti: [...] ne li più, ne li quali prendere si puote e dee ogni naturale giudicio, quella etade è venti anni. E la ragione che ciò mi dà si è che, se 'l colmo del nostro arco è ne li trentacinque, tanto quanto questa etade ha di salita tanto dee avere di scesa; e quella salita e quella scesa è quasi lo tenere de l'arco, nel quale poco di flessione si discerne. Avemo dunque che la gioventute nel quarantacinquesimo anno si compie [...]¹².

Non è dunque una coincidenza che fra la data fittizia del *Secretum* e l'ultima data di anniversario (1344, nel sonetto 122) precedente la morte di Laura nella prima redazione pubblica dei *Rerum vulgarium fragmenta* (la cosiddetta «forma Correggio») vi sia completa solidarietà. Per Petrarca ai quarant'anni doveva evidentemente terminare la «gioventute» (lo dimostrano molti altri segnali espliciti). Del resto non aveva anche Dante retrodatato l'inizio del suo viaggio infernale al 1300, anno del Giubileo¹³ ma soprattutto, nel proemio dell'*Inferno*, «mezzo del cammin di nostra vita»?

¹² D. ALIGHIERI, *Convivio*, IV, XXXIV, 7, a cura di G. Busnelli e G. Vandelli, II, Firenze 1937, p. 311: «Veramente, [...] queste etadi possono essere più lunghe e più corte secondo la complessione nostra e la composizione». L'affermazione dantesca sulla varietà possibile dei calcoli consente di non insistere su corrispondenze precise fra anni biografici e senso antropologico-letterario: quel che conta è la convinzione dello stesso Petrarca, come già di Dante e di tantissimi altri, che intorno ai quarant'anni, più o meno, andasse collocata una svolta, una *mutatio animi*, a testimonianza e riprova dell'avvenuta maturità e della acquisizione dei costumi ad essa confacenti. E del resto è noto che lo stesso Petrarca, nell'epistola autobiografica *Posteritati* (falsamente ma con evidente valore simbolico), pone ai quarant'anni il momento in cui rinunciò all'atto sessuale («Mox vero ad quadragesimum etatis annum appropinquans, dum adhuc et caloris satis esset et virium, non solum factum illud obscenum, sed eius memoriam omnem sic abieci, quasi numquam feminam aspexissem», ovvero «Ma tosto che fui presso ai quarant'anni, quando ancora avevo parecchia sensibilità e parecchie energie, ripudiai siffattamente non soltanto quell'atto osceno, ma il suo totale ricordo, come se mai avessi visto una donna»: cfr. F. PETRARCA, *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara ed E. Bianchi, Milano-Napoli 1955, p. 4). Sull'importanza dei quarant'anni ha richiamato l'attenzione anche F. RICO nell'ambito della sua lettura del *Secretum* cit. Si noti, in ogni caso, che le due date più esposte portano al 1344 (quarant'anni e *mutatio animi*) e al 1349 (quarantacinque anni, momento conclusivo, in ogni computo, per l'ingresso nella senettute e inizio dell'opera di ricomposizione).

¹³ Il valore culturale, religioso e simbolico di Roma è dichiarato fra l'altro in *Familiares*, II, 9, 24-28; per il suo ruolo

All'uscita dalla «gioventute» (o, se si preferisce, all'ingresso nella «senettute»), in un arco di tempo oscillante, ma compreso fra i quaranta e i quarantacinque anni, Petrarca divide nettamente in due, «bipartisce», la propria vita, biografica e culturale, secondo un modello culturale e antropologico, comune a tutto il medioevo e a *tutti i poeti mediolatini e romanzzi* (cfr. § 4.1). Quando nel 1349-50 riprenderà in mano gli «sparsi frammenti dell'anima» per riunirli, come aveva promesso già nel *Secretum* ad Agostino («sparsa anime fragmenta recolligam»)¹⁴, è esattamente quel modello che ha in mente e che lo spinge a retrodatare ai quarant'anni lo stesso *Secretum*, come anche a chiudere le rime in vita della «forma Correggio» con un richiamo ai diciassette anni intercorsi dal primo incontro con Laura (6 aprile 1327): dunque 1344.

A differenza di tutti i suoi predecessori (tranne Dante), la svolta non implica però rifiuto totale: il fuoco divoratore delle mille e più carte è un *tópos* di grande portata semantica e allusiva, volto a marcare anche un consapevole distacco dalla tradizione, fin classica. I frammenti sparsi della gioventù letteraria saranno ricompresi («recolligere») in un *libro*, esattamente come aveva fatto Dante, il suo fantasma-concorrente, nella *Vita nuova*, il primo libro-canzoniere, *nella struttura profonda*, della lirica europea e vero palinsesto (esattamente come la *Commedia*, su altro versante) della forma-libro bipartita scelta per i *Rerum vulgarium fragmenta* (cfr. § 4.4). Anche per Petrarca, il passaggio teorico e poetico decisivo per ricomprendere la cesura fra il prima e il dopo appare con ogni evidenza essere la morte della donna amata. Come infatti era stato *necessario* che Beatrice morisse perché fosse possibile la struttura unitaria e bipartita insieme della *Vita nuova*, così Laura, a prescindere dalla sua reale esistenza e dalla sua reale morte, *doveva* morire perché fosse possibile la struttura unitaria, e bipartita, consegnata negli anni 1347 (o 1349?) – 1350 ai due componimenti esordiali, della prima parte (1, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*), e della seconda (264, *I'vo pensando et nel penser m'assale*)¹⁵. La morte di Beatrice e Laura era infatti la garanzia che quando d'allora in poi si fosse parlato d'amore, lo si sarebbe fatto senza più relazione con la richiesta di una ricompensa amorosa («guiderdone»). L'amore-carne cedeva

lo nel "Canzoniere" si veda C. APPEL, *Petrarca und Arnaut Daniel*, in «Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen», CXLVII (1924), pp. 212-35, e ora M. SANTAGATA, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna 1990, pp. 359-62.

¹⁴ Cfr. F. PETRARCA, *Secretum*, in ID., *Prose cit.*, p. 214 («raccolgierò gli sparsi frammenti dell'anima»).

¹⁵ Sul rapporto fra morte di Beatrice e di Laura e genesi del canzoniere lirico cfr. R. ANTONELLI, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in AA.VV., *Atti del convegno Beatrice (1290-1990) nell'opera di Dante e nella memoria europea (Napoli, 10-14 dicembre 1990)*, Napoli 1992, e ID., *Bifrontismo, pentimento e forma-canzoniere*, comunicazione tenuta al XIX Convegno interuniversitario di Bressanone (13-15 luglio 1991), *La Palinodia*.

esplicitamente il passo all'amore-sublumazione e all'amore-memoria. La moderna lirica europea (inevitabilmente maschile e narcisista) nasce in questo passaggio decisivo che deve necessariamente contemplare la morte *fisica* della donna amata.

In Dante si apre il "libro della memoria" e della glorificazione della Beatrice, in Petrarca il libro della memoria di Laura(-lauro, già dal 1342 e precedenti) come "memoria della (donna-)poesia": Petrarca, a differenza di Dante, non poteva ormai più prevedere – a Trecento inoltrato – un'ascesa verticale, "sacra" e metafisica della (sua) poesia; collega perciò le età dell'uomo, l'ingresso nella «senettute» e la conseguente svolta spirituale, con la morte di Laura e appronta un «libro», quasi un breviario, segnato da una memoria perennemente e umanamente inquieta e contraddittoria. La datazione di *Voi ch'ascoltate* al 1349-50 ben s'accorda con la trascrizione della canzone 268, in morte di Laura, al 28 novembre 1349 («non in ordine, sed in alia papiro»), oltre che con l'intero progetto rielaborativo affidato, con espressioni talvolta quasi coincidenti, a *Familiare*, *Epystole* e *RVF*. In questa prospettiva sarà ormai perfettamente comprensibile perché la seconda parte del "Canzoniere" s'apra con la canzone 264 e non col sonetto in morte di Laura (267, *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*), esattamente come, del resto, la *Vita nuova* non è bipartita dalla morte di Beatrice (cap. XXVIII) ma semmai dal capitolo XVIII e da *Donne ch'avete* o dal XXIII, *visione* della morte della stessa Beatrice. È perfettamente logico e coerente, infatti, che la seconda parte dei *RVF* si apra con una grande canzone di auto-riflessione problematica e di pensosa attesa di una «svolta». Nella riflessione che aveva invano affaticato i suoi predecessori (cfr. § 4.1) e che Dante aveva risolto teologicamente, nella grande profezia del «poema sacro», Petrarca introduce però, come ha dimostrato Rico¹⁶, nuovi apporti culturali, di derivazione stoica (cfr. § 4.5). Il passaggio dalla gioventù alla *senectus* diviene un passaggio fra due diversi stati esistenziali ed intellettuali, dal *giovanile* «errore», con conseguente dispersione («rime sparse», non solo perché già circolanti), alla *constantia sapientis* e a quella «tranquillità dell'animo» che sola permette di essere *unus e integer*. L'intero primo sonetto (per cui cfr. § 4.4, ove è anche il testo completo, e § 4.5) è interpretabile sotto questo aspetto, che riflette altre grandi scelte degli anni 1349-50: «Il componimento [...] insiste su un motivo intorno al quale Petrarca organizzò in età matura un itinerario autobiografico: la *mutatio animi*, il passaggio dall'*eloquentia* [...] alla *philosophia*, "ad moralem precipue philosophiam"»¹⁷ (secondo un percorso di nuovo

¹⁶ Cfr. F. RICO, «*Rime sparse*», «*Rerum vulgatum fragmenta*». *Para el titulo y el primer soneto del «Canzoniere»*, in «Medioevo romanzo», III (1976), pp. 101-38, in particolare pp. 125 sgg.

¹⁷ *Ibid.*, p. 131.

analogo a quello dantesco, per quanto ormai permeato di diverse letture e contenuti: si veda l'epistola a Cangrande e l'iscrizione della *Commedia* nella *philosophia moralis*). Un itinerario autobiografico attestato dalle tre opere salvate dal rogo e dal *Secretum*, tutte solidali e articolate secondo le specificità proprie a ciascun genere. Con i *RVF* Petrarca intende ricostruire, attraverso un letteratissimo «libro de la memoria», anche il percorso di *tutta* la propria poesia, sottoponendola magari ad un nuovo giudizio (il fuoco), per offrirsi come *exemplum* anche nella poesia volgare.

La morte di Laura consente il recupero, dopo l'ingresso nella *senectus*, di per sé «errorum *juvenilium* castigatrix eximia»¹⁸, di tutto il patrimonio amoroso della lirica volgare, l'immissione dell'*eloquentia* nella *philosophia moralis*, grazie anche a quella meditazione sulla morte già suggerita da Agostino nel *Secretum* e al recupero di quella *memoria* che era stata oggetto nelle *Confessiones* di una straordinaria esaltazione. I *fragmenta* sono dunque l'errore di cui chiedere pietà e perdono, ma gli interlocutori in cui si «spera» («ove sia chi per prova intenda amore | spero trovar pietà nonché perdono»: I, vv. 7-8) sono, si badi bene, ancora coloro che comprendono amore per averlo provato, ovvero tutti i seguaci (passati e presenti) di una concezione d'amore quale raffinamento e percorso in qualche modo formativo (al modo dantesco, «che *'ntender* no la può chi no la *prova*», e già tristaniano, nella versione di Tommaso). Adesione al modello amoroso che aveva reso possibile la nascita della lirica volgare e del nuovo intellettuale romanzo e d'altra parte consapevolezza di una sua insufficienza (personale, nel passaggio alla maturità; esistenziale, nella condizione di ogni uomo) si accompagnano e collidono subito, per ricomporsi soltanto nel pentimento della *senectus*: «e del mio *vaneggiar* [cfr. v. 6 = amore/fama] vergogna è il frutto, | e 'l pentersi e il conoscer chiaramente | che quanto piace al mondo è breve sogno».

È la contraddizione di fondo che accompagnerà l'intera stesura dei *RVF*, nelle sue varie redazioni e in quella finale, oltre che nel corpo stesso della raccolta. Era già prevista, e annunciata proprio da Agostino, a chiusura del *Secretum* e della grande fatica spesa per proporre il *philosophus moralis* quale nuovo modello intellettuale, ed era la cifra più alta della modernità laica del nuovo poeta:

[FRANCISCUS] [...] non ignarus, ut paulo ante dicebas, multo michi futurum esse curius studium hoc unum sectari et, deviis pretermisissis, rectum callem salutis apprehendere. Sed desiderium frenare non valeo.

[AUGUSTINUS] [...] In antiquam litem relabimur, voluntatem impotentiam vocas.

¹⁸ F. PETRARCA, *De remediis utriusque fortune*, in ID., *Prose cit.*, p. 632.

Sed sic eat, quando aliter esse non potest, supplexque Deum oro ut euntem comitetur, gressusque licet vagos, in tutum iubeat pervenire¹⁹.

I *RVF* riesponevano, nella poesia volgare, la dicotomia e l'«impotenza» confessate nel dialogo, pervenendo però nella loro materialità di *libro*(-“Canzoniere”) ad una *unità* che superava la bipartizione tradizionale, ribadita, e genialmente esplicitata, nella divisione tra una prima e una seconda parte. È il *libro* stesso che testimonia, insomma, nella sua esistenza e nella sua struttura, della scelta unitaria compiuta nel 1349-50 e resa possibile, in volgare, dalla morte letteraria, prima che fisica, di Laura.

Se le *Familiare*s e le *Epystole* sono dedicate a «Socrate» e a Barbato, i *RVF*, terzo componente del trittico degli anni di passaggio alla «senettute», saranno probabilmente dedicati (come il *Secretum*) a se stesso: il violento anacoluto fra il «Voi» iniziale e l'«io» soggetto reale, che compare soltanto all'ottavo verso e la cui ricerca impegna l'intero canzoniere, ne sembra una buona conferma implicita.

Anche le oscillazioni relative al titolo, durate decenni, potrebbero essere in questa chiave molto significative. Da *Viri illustris atque poete Francisci Petrarce de Florentia Rome nuper* [«nel nostro tempo»; non «recentemente»] *laureati fragmentorum liber* della redazione Chigiana di Boccaccio (1359-62), a *Francisci Petrarce laureati poete Rerum vulgarium fragmenta* del 1366 o 1367 dell'autografo vaticano, indissolubilmente legati già nel 1349-50 alle «*rime sparse*»: in fin dei conti il *liber* (l'*unus*) – deve aver pensato infine Petrarca (con cui poi Bembo) – erano le «cose» volgari stesse.

Non sappiamo quali altri pezzi accompagnassero questa «seconda forma»²⁰ dei *RVF* (in teoria potevano esservi già quasi tutti i componimenti «in vita» di Laura e parte di quelli «in morte») ed è abbastanza impressionante la stretta relazione, come vedremo, tra la sestina 142, conclusiva delle rime in vita nella forma Correggio, e la canzone 264, prima delle rime in morte. Sappiamo però che i due componimenti esordiali che ne segnano e individuano la struttura profonda rimasero sempre al loro posto, fino alla redazione estrema (1374), pur lungo un'elaborazione molto complessa e problematica, durata circa un quarto di secolo (dall'ingresso nella «senettute» a quello nel «senio», ai settant'anni).

¹⁹ ID., *Secretum* cit., p. 214 («[FRANCESCO] [...] non ignaro, tuttavia, come poc'anzi dicevi, che molto più sicuro mi sarebbe attendere soltanto a tale studio e, lasciando le deviazioni, intraprendere il retto cammino della salute. Ma non posso frenare il desiderio. [AGOSTINO] Ricadiamo nell'antica contesa: chiami impotenza la volontà! Ma così sia, quando non può essere altrimenti! Supplico Iddio che ti segua nel cammino e voglia far giungere al sicuro i tuoi passi, ancor che erranti»).

1.2. Forme e redazioni del “Canzoniere”.

1.2.1. *La «forma Correggio»*. Uno e bino nella sua macrostruttura di Libro di «rime sparse», il “Canzoniere” ripropone la contraddittorietà e la problematicità di cui è espressione non solo in ogni singolo componimento e nelle relazioni interne, ma anche nelle vere e proprie forme-libro di volta in volta approntate e pubblicate, fino alla morte.

Nel 1356-58 Petrarca mette a punto una “terza forma” del “Canzoniere”, detta comunemente «Correggio» dal nome del dedicatario, Azzo da Correggio. Non ne abbiamo testimoni materiali ma è ricostruibile in base alle forme successive e alle glosse autografe apposte sul «codice degli abbozzi», il Vaticano lat. 3196. Secondo Ernst H. Wilkins le rime in vita dovevano terminare con la sestina *A la dolce ombra de le belle frondi* (142), quelle in morte con il sonetto *Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente* (292)²¹. Non comprendevano rime che pur già risultavano composte – e corrette – a quella data, così come, del resto, la redazione finale escluderà altre rime, costituenti il gruppo delle cosiddette «disperse», una quantità di componimenti la cui consistenza complessiva resta ancora da accertare con sufficiente attendibilità²².

La forma Correggio è il frutto di un processo di *addizione e selezione*: non muterà più fino alla fase finale, se non per ulteriori integrazioni, salvo il caso della ballata *Donna mi viene spesso ne la mente* poi esclusa e sostituita, sull'originale vaticano, col madrigale *Or vedi, Amor* (attuale 121), probabilmente per eliminare ogni traccia di un amore rivolto ad una donna diversa da Laura, secondo un modello che del resto risaliva, ancora una volta, a Dante e alla *Vita nuova*.

La sestina 142 ha veramente un solenne andamento di bilancio e chiusura di un ciclo, sia personale che storico (si noti che le sei parole-rima rimandano quasi tutte, tramite vari espedienti, a parole-rima usate nelle sestine dantesche, cfr. § 5.3) o a luoghi-chiave della *Commedia* (*cielo, frondi, lume, poggi, tempo*), laddove

²⁰ E. H. WILKINS, *The Making of the “Canzoniere”* cit., trad. it. pp. 340-43.

²¹ Cfr. *ibid.*, pp. 343-47, e ID., *The pre-Chigi Form of the “Canzoniere” of Petrarca*, *ibid.*, pp. 93-106, cui sostanzialmente ci atteniamo; M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna 1992, pp. 143-58, ritiene invece indivisa la redazione Correggio.

²² Per le rime disperse si deve ancora ricorrere alla raccolta di A. SOLERTI, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, Firenze 1909; sono peraltro in corso ricerche volte ad adeguare anche questo settore della filologia petrarchesca alle esigenze della ricerca scientifica (si vedano in particolare i contributi di A. CAVEDON, *La tradizione «veneta» delle «Rime estravaganti» del Petrarca*, in «Studi petrarcheschi», VIII (1976), pp. 1-73; ID., *Due nuovi codici della tradizione «veneta» delle «rime estravaganti» del Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII (1980), pp. 252-81; ID., *Intorno alle «rime estravaganti» del Petrarca*, in «Revue des Études italiennes», XXIX (1983), pp. 86-108; ID., *Indagini e accertamenti su una crestomazia cinquecentesca di «disperse»*, in «Studi petrarcheschi», nuova serie, IV (1987), pp. 255-311; e di M. C. FABBI, *Le «disperse» nel manoscritto Casanatense 924*, *Ibid.*, pp. 313-23).

altre parole-rima di precedenti sestine dantesche e petrarchesche sono ripetute all'interno dei versi (cfr. § 5.3). È un elenco impressionante cui è da aggiungere un rimando evidente (*fermo*) ed uno forse più sottile (*rami-verja*) alla sestina di Arnaldo Daniello, ovvero all'archetipo di quella tradizione «petrosa» e sensuale che ha così gran parte in questo settore del canzoniere.

Quando dalla devozione ai primi rami (*lauro-verja*) prende atto (come nei *Trionfi*) che il tempo «vince e cangia», Petrarca chiede perdono non «ove sia chi per prova intenda amore» ma «a queste frondi» (*lauro-Laura*) e dichiara, di nuovo con Dante (*Inferno*, I, v. 43, «l'ora del tempo e la dolce stagione») che è «'l loco e 'l tempo» a mostrargli «*altro* sentier di gire al cielo». La sestina è un vero palinsesto del primo canto dell'*Inferno*, oltre che della tradizione lirica precedente:

A la dolce ombra de le belle frondi
corsi fuggendo un dispietato lume
che 'nfin qua giù m'ardea dal terzo cielo;
et disgombrava già di neve i poggi
l'aura amorosa che rinnova il tempo,
ci fiorian per le piagge l'erbe e i rami.

Non vide il mondo sì leggiadri rami,
né mosse il vento mai sì verdi frondi
come a me si mostrâr quel primo tempo:
tal che, temendo de l'ardente lume,
non volsi al mio refugio ombra di poggi,
ma de la pianta più gradita in cielo.

Un lauro mi difese allor dal cielo,
onde più volte vago de' bei rami
da po' son giro per serve et per poggi;
né già mai ritrovai tronco né frondi
tanto honorate dal superno lume
che non mutasser qualitate a tempo.

Però più fermo ognor di tempo in tempo,
seguendo ove chiamar m'udia dal cielo
e scorto d'un soave et chiaro lume,
tornai sempre devoto ai primi rami
et quando a terra son sparte le frondi
et quando il sol fa verdeggjar i poggi.

Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi,
quanto è creato, vince et cangia il tempo:
ond'io cheggio perdono a queste frondi,
se rivolgendo poi molt'anni il cielo

fuggir disposi gl'invescati rami
tosto ch'incominciai di veder lume.

Tanto mi piacque prima il dolce lume
ch'i' passai con diletto assai gran poggi
per poter appressar gli amati rami:
ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo
mostranmi altro sentier di gire al cielo
et di far frutto, non pur fior' et frondi.

Altr'amor, altre frondi et altro lume,
altro salir al ciel per altri poggi
cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami.

(142, vv. 1-39).

Con la martellante insistenza su *altro* si apre il cammino alla prima canzone della seconda parte, *I' vo pensando*, ove l'*altro* (v. 4) si presenta come pianto purgatoriale, dopo l'inferno, per riproporsi quindi in tutta la sua problematicità dilemmatica (in stretto collegamento con il primo sonetto di «cornice»: «quand'era *in parte altr'uom* da quel ch'i' sono»):

I' vo pensando, et nel penser m'assale
una pietà sì forte di me stesso,
che mi conduce spesso
ad altro lagrimar ch'i' non soleva:
ché, vedendo ogni giorno il fin più presso,
mille fiata ò chiesto a Dio quell'ale
co le quai del mortale
carcer nostro intelletto al ciel si leva.
Ma infin a qui niente mi releva
prego o sospiro o lagrimar ch'io faccia:

[...]

L'un penser parla co la mente, et dice:
– Che pur agogni? onde soccorso attendi?
Misera, non intendi
con quanto tuo disnore il *tempo* passa?

[...]

Da l'altra parte un pensier dolce et agro,
con faticosa et dilectevol salma
sedendosi entro l'alma,
preme 'l cor di *desio*, di *speme* il pasce;

[...]

Signor mio, ché non togli
omai dal volto mio questa vergogna?
Ché in guisa d'uom che sogna
aver la morte inanzi gli occhi parme;
et vorrei far difesa, et non ò l'arme.

[...]

né mai peso fu greve
quanto quel ch'ì sostengo in tale stato:
ché co la morte a lato
cerco del viver mio novo consiglio,
et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio. (264, vv. 1-10, 19-22, 55-58, 86-90, 132-36).

Se la sestina 142 si chiudeva con allusive e cifrate allusioni al *tempo* del Venerdì Santo, al Golgota (*altri poggi*) e alle braccia della croce di Cristo (*altri rami*), in sostituzione dei rami del lauro, dunque nell'abbandono dell'*ascesi* amorosa, laica, garantita dalla beatrice-Laura, in favore dell'*ascesi* cristiana (come vorrebbero antichi e moderni interpreti)²³, la canzone 264 *apre* un «altro lagrimar» presto rivelato nel suo significato letterale dalla centralità della morte di Laura. Il sonetto che ne annuncia la dipartita (267) rimarrà anch'esso al suo posto sino alla redazione finale e costituirà anzi per molti commentatori ed editori, fino ad oggi, il vero inizio della seconda parte («in morte di madonna Laura», nell'edizione e commento Carducci-Ferrari, come ricorda Contini²⁴, che stampa invece secondo l'originale, iniziando da 264).

Ma la storia dei *RVF* al riguardo è ferrea, dall'inizio alla fine, come sono ferrei i legami e i rimandi di volta in volta istituiti fra i testi che formano la cornice e che escludono dalla loro sequenza il sonetto 267, collegato invece nell'*incipit* (e nell'uso anaforico strutturante di *Oimè*) in modo ugualmente stringente (e una volta tanto esplicito nella relazione intertestuale) con la canzone di Cino in morte di Selvaggia (*La dolce vista e 'l bel guardo soave*).

Se si tiene nella dovuta considerazione il fatto che Petrarca aveva applicato la stessa tecnica, in circostanze analoghe, in un punto nodale del "Canzoniere" (nel sonetto in morte proprio di Cino, ove citava Dante *Piangete, amanti, poi che piange Amore*, ri-usato come *Piangete, donne, et con voi pianga Amore*, 92), non sarà difficile riconoscere il valore altamente simbolico e allusivo di 267, *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*. Petrarca dice implicitamente, *rhetoricis modis*, che sta

²³ Cfr. G. GORNI, *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del Canzoniere*, in «Lettere italiane», XXX (1978), pp. 3-13, con accurato rimando anche ai precedenti.

²⁴ G. CONTINI, *Introduzione a F. PETRARCA, Canzoniere* cit., p. XXXVI.

piangendo Beatrice-Laura tramite Selvaggia e sta assumendo la linea di chi aveva unificato la poesia romanza attraverso la morte della donna amata. Quindi, nelle *strutture profonde* dell'opera, il sonetto 267 è il vero motore della svolta, annunciata ma scientemente occultata in 264, *I' vo pensando*, proprio per farla precedere da una problematica più alta e comprensiva in cui poterla inserire: le inquietudini di Francesco all'ingresso nella senettute e la conseguente aspirazione di porsi come *philosophus moralis*. Fu riempito di *speranza* e di *desire* da colei che «ogni aspro ingegno e fero» faceva *humile* (tutti lemmi dal valore fortemente tecnico nella lirica amorosa e petrarchesca), ora non rimangono neppure le parole (v. 14): questi gli ambiti su cui insisteranno le rime in morte di Laura e l'intera «forma Correggio» dei *RVF*. Il risultato è una seconda parte *post mortem* in cui il ricordo delle «cose presenti et le passate | [...] mi danno guerra, et le future anchora» (272, vv. 3-4); fino ad iniziare a coinvolgere addirittura il senso di Laura viva («ché mal per noi quella beltà si vide, | se viva et morta ne devea tôr pace»: 283, vv. 13-14, in un percorso veramente tortuoso e «circolare» ove la memoria può recuperare tutto, nel rimpianto e nella scoperta della positività del rifiuto che Laura aveva opposto in vita:

Lei ne ringrazio, e 'l suo alto consiglio,
che col bel viso et co' soavi sdegni
fecemi ardendo pensar mia salute.
O leggiadre arti et lor effetti degni,
l'un co la lingua oprar, l'altra col ciglio,
io gloria in lei, et ella in me vertute!

(289, vv. 9-14).

Con i sonetti 289-290 e 291 si prepara la conclusione di un libro che *all'interno* di quella situazione può ancora distinguere tra la malvagità di Amore e la bontà di Laura:

Ma 'l ceco Amor et la mia sorda mente
mi traviavan sì, ch'andar per viva
forza mi convenia dove morte era.

Benedetta colei ch'a miglior riva
volse il mio corso, et l'empia voglia ardente
lusingando affrenò perch'io non pèra.

(290, vv. 9-14).

riaffermando che alla sua vita già «trista e libera» (290, v. 108), non è rimasto altro che il nome di *Laura*:

le mie notti fa triste, e i giorni oscuri,
quella che n'è portato i penser' miei,
né di sé m'è lasciato altro che 'l nome.

(291, vv. 12-14).

La conclusione (292) è una presa d'atto del *processo* e dei suoi risultati, provvisori, ma allora (1358) sentiti forse come definitivi all'interno di quel progetto; comunque sia, *Laura*(-lauro) è «polvere», egli non ha taciuto, è vissuto e ha ricordato «piangendo», ma ormai ha detto tutto e può chiudere, biblicamente (*Iob* 30, 31: «Versa est in luctum cithara mea», cfr. v. 14):

Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente,
et le braccia et le mani e i piedi e 'l viso,
che m'avean sì da me stesso diviso,
et fatto singular da l'altra gente;

le cresse chiome d'òr puro lucente
e 'l lampeggiar de l'angelico riso,
che solean fare in terra un paradiso,
poca polvere son, che nulla sente.

Et io pur vivo, onde mi doglio et sdegno,
rimaso senza 'l lume ch'amai tanto,
in gran fortuna e 'n disarmato legno.

Or sia qui fine al mio amoroso canto:
secca è la vena de l'usato ingegno,
et la cetera mia rivolta in pianto.

(292, vv. 1-14).

La «forma Correggio» si presenta secondo una *dispositio* molto meditata e calibrata, sia nella varietà di forme e contenuti (cfr. sezione 2, *La struttura*), sia negli equilibri interni, cronologia diegetica compresa, ove i componimenti in cui Petrarca scandisce gli anniversari dal suo incontro con Laura o dalla morte della donna sono ordinati in rigorosa progressione.

La proporzione fra prima parte, «rime in vita», e seconda, «rime in morte», vede invece una prevalenza di quelle in vita in ragione di 4 a 1 (142 VS 29), ciò che corrisponderebbe perfino ad un dato scontato se non sapessimo che al 1358 Petrarca aveva già a disposizione altri componimenti in morte non utilizzati. D'ora innanzi i *RVF* procederanno per successive addizioni non lineari, specie nelle rime in vita, senza che l'autore si curi più di mantenere le proporzioni interne tra le forme metriche.

1.2.2. *Dalla raccolta Chigi alla redazione finale.* La stessa forma del “Canzoniere” successiva a quella Correggio, la cosiddetta «Chigi» (testimoniata appunto dal Chigiano L.V.176, esemplato da Boccaccio), di poco posteriore alla Correggio (1359-62), mentre non corregge sostanzialmente la sproporzione fra rime in vita e in morte (aggiunge 32 componimenti alla prima parte, 12 alla seconda), integra la

forma precedente (passando per altre due «raccolte di riferimento», 1359-60) esclusivamente con sonetti e con una ballata, tutti d'amore. Malgrado sia la prima documentariamente conservata²⁵, e addirittura sottolinei i punti di sutura con la raccolta precedente e la chiusura della prima e seconda parte, appare quasi come una seconda edizione con aggiunte piuttosto che una rielaborazione ideologicamente significativa. Se la ripresa del discorso al sonetto 143 non dà luogo a particolari sottolineature (così come del resto avverrà nel passaggio dalla «forma Chigi» a quella Vaticana), nella sezione in morte, ove la chiusura era stata posta in rilievo («Or sia qui fine al mio amoroso canto»), il reinizio non poteva avvenire ignorando le affermazioni precedenti (salvo cassare integralmente o rifare il sonetto 292). Petrarca ragguaglia dunque il lettore delle ragioni della ripresa e delle integrazioni, alludendo esplicitamente alle richieste del pubblico e al desiderio di «piacere»:

S'io avesse pensato che sì care
fossin le voci de' sospir' miei in rima,
fatte l'avrei, dal sospirar mio prima,
in numero più spesse, in stil più rare.

Morta colei che mi faceva parlare,
et che si stava de' pensier' miei in cima,
non posso, et non ò più sì dolce lima,
rime aspre et fosche far soavi et chiare.

Et certo ogni mio studio in quel tempo era
pur di sfogare il doloroso core
in qualche modo, non d'acquistar fama.

Pianger cercai, non già del pianto honore:
or vorrei ben piacer; ma quella altera
tacito stanco dopo sé mi chiama.

(293, vv. 1-14).

Sono affermazioni che corrispondono perfettamente all'impegno meno totalizzante riservato alla raccolta Chigi: integrazione quantitativa («in numero più spesse») e impegno retorico («in stil più rare»; si vedano il collegamento anaforico tra 194 e 195, v. 1, l'insistenza anaforica riservata alla serie 299-300-301, le serie enumerative, ecc.) confermato alla fine delle rime in morte a suggello e in ripresa da 193 (304, vv. 10-14: «se col tempo fossi ito avanzando | [...] infino a la vecchiezza, | di rime armato, ond'oggi mi disarmo, | con stil canuto avrei fatto par-

²⁵ Del Chigiano L.V.176 è disponibile anche un'edizione fotografica, a cura e con introduzione di D. De Robertis (*Il codice Chigiano L. V.176 autografo di Giovanni Boccaccio*, edizione fototipica, Roma-Firenze 1974; si vedano in particolare le pp. 47-61). Per la forma Chigi cfr. ora anche M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima* cit., pp. 253-78.

lando | romper le pietre, et pianger di dolcezza»), con attenti richiami al sonetto 1 e alla sestina 142.

Anche le aggiunte alla prima sezione usano insistentemente, e magari in serie (145-46), sottolineature anaforiche e *capdenals*, enumerazioni, altre invenzioni «in stil più rare», riutilizzando magari materiali composti addirittura da un trentennio; è la stessa matrice stilistica della chiusura della serie in morte (304) ma con una preoccupazione maggiore per il problema del destino dei *RVF* e di una conclusione non affidata esclusivamente a espedienti retorici:

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla et Caribdi; et al governo
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto et rio
che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;
la vela rompe un vento humido eterno
di sospir', di speranze et di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna et rallenta le già stanche sarte,
che son d'error con ignorantia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l'onde è la ragion et l'arte,
tal ch'incomincio a desperar del porto.

(189, vv. 1-14).

In entrambe le raccolte, insomma, la cornice si qualifica più integralmente compiuta nella prima parte, più affidata invece a soluzioni provvisorie nella seconda, e non solo in ragione della nostra coscienza di lettori della versione finale. Sarebbe eccessivo voler riferire già al problema delle «forme» del “Canzoniere” una nota apposta nel 1356 (4 novembre) accanto all'ultima stanza della canzone 23 («*dum cogito de fine harum nugarum*», ovvero «mentre penso alla fine di queste inezie», e non «a por fine»). Non andremmo però probabilmente molto lontani dal vero. La questione di come completare la seconda parte dovette occupare parecchio la mente del Petrarca, come dimostra l'originale Vaticano. Dalla fine della raccolta Chigi la storia dei *RVF* e della loro ultima stesura è attestata, per la prima volta nella storia della poesia italiana e romanza, da un manoscritto, in parte idiografo (scritto cioè da un copista, Giovanni Malpaghini, sotto la diretta sorveglianza dell'autore), in parte autografo, lungo un arco di circa otto anni (dal 1366 al 18 luglio 1374, data in cui Petrarca morì).

Iniziato a copiare dal Malpaghini (1366-67), il manoscritto fu poi continuato

dallo stesso Petrarca dopo la partenza del copista, con ritocchi e aggiunte (anche materiali, un duerno nell'ultimo fascicolo), ritocchi e spostamenti di interi gruppi di componimenti, giovandosi anche di un'altra raccolta di riferimento (testimoniata ancora dal codice degli abbozzi). Mentre attendeva con tante cure e tanto rovello all'approntamento della sua bella copia, in modi tali da non permettere, *dall'interno dell'originale*, di poter distinguere nuove «forme» del canzoniere, Petrarca estrasse dal proprio manoscritto altre due raccolte. L'una, per Pandolfo Malatesta (perduta ma rappresentata oggi dal Laurenziano XLI.17), negli anni 1371/72-1373, arrivava al componimento 243 nelle rime in vita e conteneva nella parte in morte i componimenti 305-38, 362-66, 339-42, nell'ordine. L'altra, cosiddetta Queriniana (perché rappresentata dal ms. D.II.21 della Biblioteca Queriniana di Brescia, oltre che da altri manoscritti apografi o della stessa famiglia), caratterizzata dall'esclusione della ballata *Donna mi vene*, oltre che da un diverso ordine dei componimenti 337-66 (ove ancora non erano stati inseriti il 343 e il gruppo 349-61)²⁶.

Di fatto però, per quanto vi siano testimoni esterni del lavoro di Petrarca intorno alla consistenza e all'ordinamento dei *RVF*, e sia possibile quindi seguire quasi anno per anno l'organizzazione interna del "Canzoniere" nelle sue varie fasi, siamo ormai all'interno di un unico ininterrotto e supremo ordinamento che avrà termine solo con la morte. Potremo allora considerare definitivi, con le ultime annotazioni a margine, la consistenza e l'ordinamento della seconda parte, laddove qualche dubbio è lecito mantenere per la prima parte (cfr. sezione 2, *La struttura*).

E del resto, mentre la prima parte non sembra più terminare con un componimento di valore conclusivo (diversamente dalle forme Correggio e Chigi), l'aspetto più importante della fase estrema riguarda proprio l'assetto finale dei *RVF* nella parte in morte, quella che aveva sempre continuato a dare problemi, ben comprensibilmente, date le dichiarazioni forti e impegnative consegnate al sonetto introduttivo all'intera raccolta. Quando Petrarca trascrisse la grande canzone alla Vergine (inusuale e fortemente simbolica anche nel numero delle stanze, dieci) fu sicuro di aver trovato ciò che voleva, e lo scrisse: «in fine libro ponatur»²⁷.

Per l'ordinamento degli ultimi trentuno componimenti e specialmente degli ultimi sei fu invece incerto: copiati nell'ordine 365-351-352-354-353-366 furono

²⁶ Cfr. E. H. WILKINS, *The Making of the "Canzoniere"* cit., trad. it. pp. 365-70 per la Malatesta e pp. 370-72 per la Queriniana; M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima* cit., pp. 279-94.

²⁷ Sull'inserimento della canzone alla Vergine e la postilla cfr. E. H. WILKINS, *The Making of the "Canzoniere"* cit., trad. it. p. 369; sull'ultima forma del "Canzoniere" cfr. *ibid.*, p. 374 sgg. («si ponga alla fine del libro»).

poi riordinati, mediante numeri posti a margine dopo l'inserimento di un duerno tra le carte 66 e 71, secondo l'ordine 362-363-364-365-366 (già attestato nella forma pre-Malatesta)²⁸.

È una *dispositio* che propone un senso molto diverso all'ultima parte dei *RVF*, con quello accettato nella copia malatestiana, la canzone alla Vergine è preceduta da tipici componimenti del travaglio e del ricordo amoroso, fino al penultimo, l'attuale 353, che stabilisce una distanza abissale dalla canzone finale, tanto da essere difficilmente comprensibile il senso di una tale disposizione perfino volendo presupporre il desiderio, da parte dell'autore, di ribadire fino all'ultimo la collisione problematica fra le due parti di sé e della propria poesia:

Vago augelletto che cantando vai,
over piangendo, il tuo tempo passato,
vedendoti la notte e 'l verno a lato
e 'l dì dopo le spalle e i mesi gai,

se, come i tuoi gravosi affanni sai,
così sapessi il mio simile stato,
verresti in grembo a questo sconcolato
a partir seco i dolorosi guai.

l' non so se le parti sarian pari,
ché quella cui tu piangi è forse in vita,
di ch' a me Morte e 'l ciel son tanto avari;

ma la stagione et l'ora men gradita,
col membrar de' dolci anni et de li amari,
a parlar teco con pietà m'invita.

(353, vv. 1-14).

La lettura contigua del sonetto immediatamente precedente (l'attuale 354), col richiamo a Laura «cittadina del celeste regno», stabilisce infatti un filo coerente con uno dei temi fondamentali del «Canzoniere» Laura-beatrice, portato evidentemente ad una tensione retorica e ideologica strutturante che arriva fino alle soglie del «porto», annunciato di fatto sin da *Voi ch'ascoltate*:

Deh porgi mano a l'affannato ingegno,
Amor, et a lo stile stancho et frale,
per dir di quella ch'è fatta immortale
et cittadina del celeste regno;

²⁸ Per un prospetto sinottico completo degli ultimi trentuno componimenti dei *RVF* cfr. *ibid.*, p. 388 (a p. 389 anche un quadro riassuntivo delle varie forme del «Canzoniere»).

dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno
de le sue lode, ove per sé non sale,
se vertù, se beltà non ebbe eguale
il mondo, che d'aver lei non fu degno.

Responde: «Quanto 'l ciel et io possiamo,
e i buon' consigli, e 'l conversar honesto,
tutto fu in lei, di che noi Morte à privi.

Forma par non fu mai dal dì ch'Adamo
aperse li occhi in prima; et basti or questo:
piangendo i' 'l dico, et tu piangendo scrivi».

(354, vv. 1-14).

Col recupero della sequenza pre-Malatestiana (362-363-364-365), il problema «de fine» trova un equilibrio progressivo, di sicura preparazione a 366, *Vergine bella*, ove il palinsesto dantesco, chiaramente visibile pur negli accorti occultamenti, e i rinvii discreti ma inequivocabili a *Voi ch'ascoltate*, chiudono finalmente, almeno per la seconda parte, un discorso rimasto aperto quasi venticinque anni. All'ingresso nel settantesimo anno di età, nel «senio», dalla «senettute», si imponeva la registrazione di una nuova *mutatio animi*, come già in Dante:

La naturale morte è quasi a noi *porto* di lunga navigazione e riposo. [...], come lo buono marinaio, come esso appropinqua al porto, cala le sue vele, e soavemente, con debile conducimento, entra in quello; così noi dovemo calare le vele de le nostre mondane operazioni e tornare a Dio con tutto nostro intendimento e cuore, sì che a quello porto si vegna con tutta soavitate e con tutta pace²⁹.

E Petrarca:

et al Signor ch'i' adoro et ch'i' ringrazio,
che pur col ciglio il ciel governa et folce,
torno stanco di viver, nonché satio.

(363, vv. 12-14).

Omai son stanco, et mia vita repondo
di tanto error che di vertute il seme
à quasi spento, et le mie parti extreme,
alto Dio, a te devotamente rendo.

(364, vv. 5-8).

E infine,

sì che, s'io vissi in guerra et in tempesta,
mora in pace et in porto; et se la stanza
fu vana, almen sia la partita honesta.

²⁹ D. ALIGHIERI, *Convivio* cit., IV, XXVIII, 3, pp. 351-52.

A quel poco di viver che m'avanza
et al morir, degni esser Tua man presta:
Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza

(365, vv. 9-14)

da cui, in naturale trapasso, l'invocazione finale a Maria:

Raccomandami al tuo figliuol, verace
homo et verace Dio,
ch'accolga 'l mio – spirito ultimo in pace.

(366, vv. 135-37).

La sezione in morte occupa prioritariamente Petrarca nella stesura finale anche dal punto di vista quantitativo: le aggiunte rispetto alla forma Chigi risulteranno alla fine quasi pari fra le due parti (89 in vita, con 84 sonetti, 2 canzoni, 3 sestine; 62 in morte, con 54 sonetti, 6 canzoni, 1 sestina doppia, 1 ballata), con recupero anche di una qualche varietà formale interna ma sempre con una forte preponderanza di sonetti, a differenza di quanto avvenuto nella forma Correggio.

I *RVF*, che offrivano nella forma Correggio una simmetria speculare fra i componimenti iniziali e finali (I parte: sonetto-canzone VS II parte: canzone-sonetto) e una figura asimmetrica nella forma Chigi, si equilibrano ora anche nella dinamica macrostrutturante dei generi, pur nel «vario stile»: I parte, sonetto-sonetto VS II parte: canzone-canzone, con assegnazione quindi della sezione in morte allo stile alto, corrispondentemente al soggetto.

La divisione dei *RVF* in una prima sezione contenente esclusivamente le rime «in vita» di Laura e in una seconda aperta da tre componimenti «in vita» (264-265-266) e da cento «in morte», è assicurata dallo stesso originale Vaticano che dimostra anche nell'assetto grafico e materiale quanto importante fosse per Petrarca la bipartizione del Libro-canzoniere (cfr. § 2.1). Del resto la stessa composizione materiale del manoscritto, sopravvissuto non casualmente in quanto autografo, palesa la «discordie concordia» dei *RVF*: Malpaghini, il primo copista, copiò infatti prima la sezione in vita e poi quella in morte, ma aggiunse poi, *parallelamente*, componimenti all'una e all'altra. La mano più tarda che in età rinascimentale glossò «Francisci Petrarce expliciu(n)t soneta de Vita... am» prendeva atto di una struttura fattuale ben evidente e significativa, pur nella mancanza di titoli. Come fortemente significativa è perfino l'impaginazione dei componimenti, a volte disposti su carte a riscontro per permetterne il collegamento e la lettura sinottica. La presenza, accanto all'originale, del codice degli abbozzi, Vaticano lat. 3196, pone a disposizione un *corpus* testuale del quale è possibile tracciare la storia diacronica in ordine sia alla macrostruttura che alla microstruttura (varianti, aggiunte, espunzioni, ecc.; talvolta – come per la canzone in morte di Laura, la 268, perfino in molteplici fasi redazionali). La coscienza dell'autografia petrar-

chesca e l'autorità dell'autore portarono anzi molto precocemente, nel 1642, ad un'edizione straordinaria del cosiddetto codice degli abbozzi («vero capolavoro di accuratezza per l'epoca»)³⁰, per cura di Federico Ubaldini, quasi un precursore di quella «critica delle varianti» che nel Vaticano lat. 3196 ha trovato e trova ancora un terreno particolarmente importante di esercitazione³¹.

Lo stesso autografo Vaticano lat. 3195 è parte grande della storia del testo e della sua ricezione, malgrado la circolazione di tanti altri codici petrarcheschi (pur essi talvolta portatori – si è visto – di stadi testuali e varianti genuine): soprattutto occorre valutare nella sua enorme portata (come vedremo, cfr. sezioni 2 e 4) la questione posta da una struttura di Libro-canzoniere così meditata e portatrice di *senso*, sia a livello macrotestuale (bipartizione e scarto tra questa e l'inizio delle rime in morte) sia nella consecuzione dei componimenti e nella stessa impaginazione e impostazione grafica dei testi (specie la sestina, prima «canzone» ad essere trascritta in «verticale», un verso per ogni riga, e non di continuo).

Ogni edizione, intesa come trasferimento da un manoscritto ad un testo a stampa, comporta perdita di *senso*, di «valore», rispetto al piano dell'autore; ciò risulta particolarmente vero per un *auctor* come Petrarca, ove il circuito fra autore esecutore ed editore fu teorizzato e consapevolmente praticato come necessariamente continuo³².

Nella seconda metà del Quattrocento viene pubblicato a Padova l'originale del *Canzoniere* (1472, da Bartolomeo da Valdezoco e da Martino di Siebeneichen), con grande fedeltà all'originale nel titolo e nella struttura, meno nella riproduzione grafematica; nel 1501 Pietro Bembo, con qualche maggiore libertà ma nella struttura rimanendo sostanzialmente vicino all'originale, il Vaticano lat. 3195, stampa il «Canzoniere» presso Aldo Manuzio (*Le cose volgari di m. F. P.*)³³,

³⁰ A. PETRUCCI, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano 1967, p. 95.

³¹ A parte le pur numerose utilizzazioni delle varianti petrarchesche rintracciabili anche in testi critici prenovocenteschi, l'archetipo moderno del genere è un famoso intervento di G. CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943), in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970, pp. 5-31; i più importanti contributi recenti si debbono a R. BETTARINI, *Postille e varianti nella canzone delle visioni*, in «Studi petrarcheschi», nuova serie, II (1985), pp. 159-84; ID., *Perché narrando il duol si disacerba. (Motivi esegetici dagli autografi petrarcheschi)*, in AA.VV., *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984)*, Roma 1986, pp. 305-20; D. DE ROBERTIS, *Contiguità e selezione nella costruzione del canzoniere petrarchesco*, in «Studi di filologia italiana», XLIII (1985), pp. 45-66.

³² R. ANTONELLI, *Interpretazione e critica del testo*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, IV. *L'interpretazione*, Torino 1985, pp. 145-46.

³³ Cfr. V. CIAN, *Un decennio della vita di m. Pietro Bembo (1521-1531)*, Torino 1885, pp. 94-95; G. FOLENA, *Filologia testuale e storia linguistica*, in AA.VV., *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana [...] (Bologna, 7-9 aprile 1960)*, Bologna 1961, pp. 17-34, in particolare pp. 19-23, con cui A. PETRUCCI, *La scrittura del Petrarca* cit., p. 91. Le ristampe alpine del 1514 e del 1521 dividono invece il canzoniere dal sonetto 267, in morte di Laura. Sull'edizione del 1501 cfr. G. FRASSO, *Appunti sul «Petrarca» aldino del 1501*, in AA.VV., *Vestigia. Studi in*

proponendo un'edizione, correttamente bipartita, della canzone 264, divenuta presto un modello anche tipografico. In entrambi i casi sono evidenti le perdite ma si resta ancora su livelli commensurabili al senso dell'originale. Quando il Vellutello stamperà la sua edizione commentata (*Il Petrarca*, 1525, con numerosissime ristampe)³⁴, gli interventi arbitrari investiranno invece l'organismo «Libro-canzoniere», nella struttura più profonda: la bipartizione «in vita» e «in morte» salta e con essa il senso stesso del «Canzoniere». I *RVF* vengono smembrati in tre parti e riaccorpati per gruppi tematici: la lettura del «Canzoniere» ne risulta necessariamente sconvolta (e sarà peraltro in questa forma che li conosceranno la gran parte dei contemporanei e la Francia, attraverso la prima traduzione, dovuta a Vasquin Philieul).

Si smarrisce quindi progressivamente la coscienza stessa del valore autografo dell'originale Vaticano (Ludovico A. Muratori nella sua edizione lo ignora e viene a conoscenza solo all'ultimo momento dell'esistenza del Vaticano lat. 3196): ancora il commento Carducci-Ferrari, un piccolo classico della fruizione petrarchesca nell'Otto-Novecento (ancora oggi del resto fondamentale), bipartisce incongruamente il «Canzoniere» – in dipendenza di un'erronea concezione ecdotica ma soprattutto sulla base di un'interpretazione aprioristica del senso della macrostruttura. La stessa mescolazione di generi metrici viene spesso ridotta ad omogeneità categoriale (tutte le canzoni insieme, e così pure i sonetti). Storia e fruizione del testo, in vita e soprattutto in morte di Petrarca, seguono frequentemente percorsi totalmente difforni da quanto l'autore aveva immaginato riunendo e organizzando, con cure ventennali, gli sparsi frammenti dell'anima. La forma-libro progressivamente viene distrutta anche dall'*antologizzazione* dei singoli componimenti: un'operazione mortale per il senso attribuito dall'autore alle sue non più «rime sparse», eppure un viatico necessario per la loro sopravvivenza.

onore di Giuseppe Billanovich, I, Roma 1984, pp. 315-35. Per l'atteggiamento del Bembo rispetto al testo cfr. C. BOLOGNA, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino 1986, p. 644.

³⁴ Una rassegna ancora utilizzabile delle prime stampe è facilmente disponibile nel commento di Giosue Carducci e Severino Ferrari (F. PETRARCA, *Le rime* (1899), a cura di G. Carducci e S. Ferrari, rist. anast. con nuova presentazione di G. Contini, Firenze 1984, pp. XXVIII sgg.). Sulla fortuna del «Canzoniere» nel Cinquecento cfr. G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico* cit., pp. 504 sgg.; C. BOLOGNA, *Tradizione testuale* cit., pp. 637 sgg. L'ampia e articolata analisi di A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, II. *Produzione e consumo*, Torino 1983, pp. 587 sgg. offre un ricco punto di riferimento, anche bibliografico. Un'utile indagine statistica sulle prime edizioni di canzonieri cinquecenteschi, *RVF* compresi, è ora anche in N. CANNATA SALAMONE, *Per un catalogo di libri di rime 1470-1530: considerazioni sul canzoniere*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di A. Quondam e M. Santagata, Modena 1989, pp. 83-89.

2. Struttura.

2.1. Il «Libro» dell'Autore: unito e bipartito.

Esiste dunque un notevole scarto entropico fra l'assetto del testo consegnato all'originale petrarchesco, segnato da numerose cicatrici e ricuciture (attestate anche dal frequente cambiamento di grafia e inchiostro e da rasure) e la veste formalmente compatta con cui compare nelle stampe, anche le più scientificamente corrette: eppure è sulla struttura a stampa che infine occorrerà ragionare, ossia su quella disponibile per la generalità dei lettori.

Nel Vaticano lat. 3195 i *RVF* sono aperti da una grande iniziale miniata (*Voi ch'ascoltate*) che ricomparirà in quella forma soltanto all'inizio della seconda parte (*I'vo pensando*), ad inaugurazione di un nuovo fascicolo. La fine delle rime «in vita» è di fatto segnata da tre carte e mezzo bianche, dopo l'ultimo sonetto (263, *Arbor victoriosa*), come già avveniva nel Chigiano L.V.176, esemplato da Boccaccio (una carta e mezza bianca), nel Laurenziano XLI.17 (il testimone più notevole della forma Malatesta: due carte e mezzo bianche)³⁵, nel Queriniiano D.II.21 (cinque carte e mezzo bianche).

È la conferma materiale di una procedura compositiva, dichiarata dallo stesso Petrarca e confermata anche dall'alternarsi delle mani nell'originale Vaticano: le due parti, pur riunite in un solo libro, sono state infatti accresciute ed esemplate in parallelo. Quando Petrarca morirà, la sua bella copia personale si potrà considerare certamente finita nella seconda parte, con l'inserimento del duerno fra le cc. 66 e 71 (e conseguente copia dei componimenti 339-61 in spazi prestabiliti e costretti) e con la rinumerazione delle rime 336-65; si presenterà invece in condizioni più problematiche alla fine della prima parte.

Il numero complessivo dei componimenti (366) congiura a presentare l'opera come finita (malgrado il carattere non clausolare del sonetto 263): il «Canzoniere» ripeterebbe, in tale prospettiva (fatta propria da molti studiosi, ma non da

³⁵ Proprio nella lettera di accompagnamento della raccolta a Pandolfo Malatesta, Petrarca ci spiega il senso di questi spazi bianchi e, almeno in parte, il suo metodo di lavoro: «Sunt apud me huis generis vulgarium adhuc multa, et vetustissimis schedulis, et sic senio exesis ut vix legi queant. E quibus, si quando unus aut alter dies otiosus affulserit, nunc unum nunc aliud elicere soleo, pro quodam diverticulo laborum; sed perraro, ideoque mandavi quod utriusque in fine bona spatia linquerentur: et si quidam occurreret, mittam tibi reclusum nichilominus in papyro» («Ho presso di me ancora molte altre poesie volgari di questo genere, in schede antichissime, e così consunte dall'età che a malapena si possono leggere. Da quelle schede, di tanto in tanto, quando mi capita un giorno di ozio, son solito trarre ora questo ora quel componimento, quasi per mio personale divertimento; ma ciò avviene di rado. Ed è per questo che ho ordinato di lasciare degli spazi in bianco alla fine di entrambe le parti: e se mi capiterà di raccogliere altre poesie, te le manderò tuttavia in un foglio a parte»: cfr. E. H. WILKINS, *The Making of the "Canzoniere"* cit., trad. it. pp. 366-67).

Wilkins), il numero dei giorni dell'anno, con la constatazione magari di altre notevoli corrispondenze col calendario liturgico e col valore simbolico attribuito al numero sei (e divisori o multipli) in relazione a Laura (innamoramento il 6 aprile, morte il 6 aprile, sempre di Venerdì Santo, ecc.). Sono rilievi importanti poiché è innegabile il valore forte del simbolismo numerico anche in Petrarca (come in tutta la cultura medievale, Dante in testa); attraverso i numeri e il loro valore simbolico si afferma e si comunica infatti di aver raggiunto le ragioni profonde dell'essere, le strutture primigenie. Di fatto, nel caso specifico, vi sono altre corrispondenze numerologiche atte a suffragare le impressioni, già antiche, dei lettori. I componimenti in morte di Laura (di una struttura cioè sicuramente *chiusa*) sono cento (come quelli in morte di Fioruzza nel Canzoniere di Niccolò de' Rossi)³⁶, nove sono le sestine nell'intero "Canzoniere" (otto nelle prima parte, e una, doppia, – con *Morte* quale ultimo rimante – nella sezione «in morte»), nove le canzoni della seconda sezione, e così via.

La sestina è certo un componimento con forte valore segnaletico, anche per il numero simbolico sul quale è fondata, sei: nei *RVF* scandisce la consecuzione dei generi metrici, specie nella prima parte (e nella «forma Correggio»): il primo componimento-anniversario, in cui viene fornita cioè una data calcolata dal primo incontro con Laura, il 6 aprile 1327, è appunto una sestina (30). Proprio tale attenzione conferma il valore *portante* della *bipartizione* del "Canzoniere" e il senso finissimo, attribuito ad una divisione fra prima e seconda parte non coincidente mai, nei manoscritti a noi pervenuti, e fino all'ultima redazione, con l'effettivo inizio delle rime in morte. È questo senza dubbio il segno *strutturante* più *forte* dei *RVF*, la loro condizione simbolica di anima divisa e pur unita; rilevato come tale già dai lettori antichi non ne è stato forse inteso compiutamente il senso già allora, perfino dal Bembo, che pur lo riprodusse nella stampa aldina (Rime in vita di madonna Laura VS Rime in morte, aperte però dal sonetto 267) ma che lo ridusse nel proprio canzoniere al solo tema del cambiamento di vita («Rime di messer Pietro Bembo in morte di messer Carlo suo fratello e di molte altre persone»).

La scelta di privilegiare la parabola autobiografica situando quindi la svolta ai quarant'anni e alla morte della donna, porta nel contempo a rifiutare la struttura usuale del libro-antologia romanzo, diviso generalmente secondo generi metrici gerarchicamente ordinati (in Italia: canzoni(-ballate)-sonetti; cfr. in questo stesso volume il *Canzoniere Vaticano latino* 3793): il «*vario stile*» in cui Petrarca dichiara di cantare è probabilmente da collegare anche alla decisione di non distinguer-

³⁶ Cfr. F. BRUGNOLO, *Il canzoniere di Niccolò de' Rossi*, 2 voll., Padova 1974-77, II, pp. 9-16, e ID., *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo* cit., pp. 14-15.

re i componimenti secondo la vecchia retorica e di riunirli invece insieme a prescindere dal genere metrico, privilegiando la *storia*. Come già Dante nella *Vita nuova* (cfr. sezione 4, *Modelli e fonti*) ma in una dimensione insieme più articolata e globale perché laicamente autoinclusa e totalizzante, pur essendo, paradossalmente, tutta interna alla tradizione cristiana tardo-antica e medievale.

2.2. *Il «vario» stile e l'ordine numerologico.*

Al di qua e al di là della bipartizione fondamentale del Libro (forse ripresa nella forma Correggio anche all'interno della prima sezione, divisa quasi paritariamente dalla 70 e dalle tre «canzoni degli occhi», 71, 72, 73), si collocano, tutti insieme, i generi alti, bassi e mezzani: 29 canzoni, 9 sestine, 317 sonetti, 7 ballate, 4 madrigali.

L'attenzione di Petrarca alla composizione e disposizione interna è testimoniata anche dalle cifre, poste a margine, con cui fissò il numero complessivo raggiunto da ogni genere metrico nei *RVF*. Soprattutto nella prima parte di entrambe le sezioni (ovvero nella «forma Correggio»), e specie nella sezione in vita, è evidente anche l'attenzione posta dall'autore a ottenere una certa «varietà» e alternanza di forme metriche (quindi, appunto, di registri stilistici). Con qualche forzatura si potrebbe tentare perfino di identificare qualche numero ricorrente nell'articolazione dei generi. Il «Canzoniere» si apre con una serie di *dieci* sonetti, quindi, fino al 31 solo una serie di altri sette (15-21): da 31 a 142 si segnalano altre sette serie «lunghe» (31-36, 38-49, 74-79, 81-104, 107-18, 130-34, 136-41), tre serie «corte» (3 sonetti: 56-58, 60-62, 67-69, 122-24). Sono tutte formate, tranne 130-34, da 6 e multipli (12, e il doppio, 24) o divisori (3) di 6³⁷. La sequenza 130-34 è di cinque (come le lettere del nome «Laura», e poi «Maria»): sono constatazioni non compiutamente organizzabili in un codice formale ma possono rimandare ad una qualche tensione stilistico-strutturale (cui forse sarà da ascrivere la serie di cinque canzoni, 125-29, l'unica «lunga» di tutto il «Canzoniere»). Per l'intera «forma Correggio» comunque, e cioè fin oltre la metà della prima sezione «in vita», sono evitate serie troppo lunghe di sonetti: cominciano a imporsi solo nella

³⁷ Per il valore del sei in relazione alle date di Laura, cfr. B. MARTINELLI, «*Feria sexta aprilis*». *La data sacra nel «Canzoniere» del Petrarca* (1972), in ID., *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo 1977, pp. 103-48. Il valore simbolico del sei non era del resto sfuggito già al Gesualdo (*Il Petrarcha colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia 1533). Il rapporto fra varietà metrica e tematica delle canzoni è stato investigato da W. TH. ELWERT, *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel «Canzoniere»*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I. *Dal Medioevo a Petrarca*, Firenze 1983, pp. 389-409. Assegna grande importanza alla simbologia del sei (connettendola a quella del nove per Beatrice, peraltro esplicitamente dichiarata da Dante), M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima* cit., pp. 324-27.

seconda sezione (serie 271-92) per divenire poi un segno caratteristico della seconda parte di entrambe le sezioni. La varia disposizione dei generi nella prima parte di entrambe le sezioni (incrinatasi progressivamente nelle varie forme del “Canzoniere”, cfr. sezione I) si rompe nella serie continua 150-205 (56 sonetti), 215-36 (32 sonetti) nella cui compagnia anche la serie finale di 24 (un altro multiplo di 6: 240-63) sembra perdere senso; nella sezione in morte, il primo tratto, ancora sorvegliato nella forma Correggio, si presenta ora con una sequenza ininterrotta di 52 sonetti (271-322), e con un'altra finale di 26 (333-58): la serie conclusiva di cinque sonetti (361-65) potrebbe riacquisire senso solo se associabile in parallelo sicuro a quella terminale della sezione «in vita» (sulla quale peraltro può gravare – si è detto – il sospetto di incompletezza).

La fisionomia progressiva dei *RVF* (nella loro genesi compositiva e nell'aspetto definitivo che offrono al lettore) è in realtà quasi monometrica: nella sezione «in morte» rimane soltanto un rappresentante per ognuno dei generi non «principali», canzoni e sonetti (la sestina 332, la ballata 324), un «numero perfetto», nove, per le canzoni (264, 268, 270, 323, 325, 331, 359-60, 366) e novantadue sonetti: tutti insieme compongono, si è detto, un'altra serie simbolica (3 + 100 in morte; dieci del resto sono le sestine, tenuto conto che la 332 è doppia: dal numero 6/9 si passa al numero “mariano” 10). La tendenza alla selezione di due soli generi è del resto percepibile già nella prima parte (e nella sua storia genetica; cfr. sezione I): i madrigali terminano al 121, le ballate al 149; solo la sestina, ormai «grammaticalizzata» (non più «canzone-sestina»), continua a scandire con una certa costanza, fino alla fine, la struttura metrica delle rime «in vita»: 22, 30, 66, 80, 142; 214, 237, 239; 332, ma dovrà terminare il suo ciclo anch'essa, forma dell'amore «petroso», colla morte di Laura, per riapparire soltanto, e appunto, come «doppia», a tematizzare la Morte (per le sestine cfr. anche § 5.3).

La *dispositio* metrica sembra progressivamente cedere il passo ad altre istanze, prima fra tutte l'abbandono, dopo la morte di Laura, dei generi più organici alle rime amorose del «giovanile errore». Si ricordi del resto che come la prima parte si apre e si chiude con il genere «umile» (un sonetto), la sezione in morte si apre e si chiude col genere «alto» (la canzone).

2.3. Generi e forme.

Analoghi comportamenti non sembrano individuabili all'*interno* di ogni genere: sui 317 sonetti dei *RVF*, ben 303 hanno come schema delle due quartine iniziali l'ordinamento «moderno», lanciato dallo Stilnovo, *ABBA*, *ABBA*; dei quattordici rimanenti, dieci sono strutturati sull'arcaico *ABAB*, *ABAB*, due su una variante

“mista” (ABAB, BAAB), due sull’inversione speculare della prima quartina (ABAB, BABA).

I dieci sonetti con l’ordinamento arcaico sono distribuiti abbastanza equamente (sei nelle rime in vita, quattro in morte), laddove la variante ABAB, BAAB, è attestata solo nella prima parte e l’altra solo nella seconda. Più mossa la situazione del sestetto finale: sono ancora in maggioranza i due schemi testimoniati già nell’«inventore» del genere (Giacomo da Lentini) con 122 esemplari per il tipo CDE, CDE e 113 per CDC, DCD, ma già il primo offre una variante di gran peso nel tipo CDE, DCE, oltre a tipi di minor fortuna, che pure talvolta incontrarono grande successo negli imitatori e nella successiva lirica europea (10 casi in CDC, CDC; 4 in CDD, DCC; 1 in CDE, EDC e CDE, DEC).

La sestina è regolarissima nel suo sviluppo a *retrogradatio cruciata*: l’unico scarto, di forte valore simbolico, è nella 332, doppia e unica delle rime in morte.

Nei piedi della canzone è prescelto il tipo su tre rime a variazione continua *abc, abc* ma con una disimmetria interna (*abc, bac*) di grande rilievo, volta a rompere una scansione avvertita probabilmente come troppo pesantemente uniforme: sono questi i due tipi maggioritari del canzoniere (rispettivamente sette, con una a rime interne, e undici). Fra le restanti dodici emerge il tipo *abbc, baac* (cinque casi), con le probabili varianti *abbc, abbc* (in realtà, nella tradizione lirica è lo schema-matrice, 119, *Una donna più bella*) e *abbc, cdda* (135, *Qual più diversa*). La disposizione arcaica *abba* è usata in tre canzoni (una delle quali nella seconda sezione)³⁸, mentre è esemplare unico la canzone 29, *abch(h)de(i)fg*, schema vicino alla sestina, prediletto da Arnaldo Daniello cui rimanda anche l’incipit (*Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* < *Er vei vermeilz vers blaus blans gruocs*).

Si tratta anche dell’unica canzone petrarchesca collegata rigorosamente a *coblas unissonans* (se consideriamo a parte la 206), come era normale presso i trovatori ma assai raro fra gli italiani, specie dopo i Siciliani: al collegamento a strofe unissonanti Petrarca era del resto quasi costretto, una volta prescelto lo schema rimico: si sarebbero altrimenti determinate solo rime irrelate (cioè senza corrispondenza nella stanza e, eventualmente, nell’intera canzone, cosa evidentemente disdicevole poiché avrebbe di fatto eliminato la rima).

È notevole che l’unica canzone delle rime in morte su schema *abc, bac* sia quella conclusiva, 366, alla Vergine (parola in anafora al primo e nono verso di

³⁸ A *coblas unissonans*, ma a rotazione di rime ogni due stanze, su probabile modello di Arnaut Daniel, è l’*escondit* 206 *S’i’l dissi mai* (cfr. M. PERUGI, *L’«escondit» del Petrarca* («Rime» CCVI), in «Atti e memorie dell’Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie della classe di scienze morali, lettere ed arti», CII (1989-90), II, pp. 201-28).

ogni strofa). Si potrebbe pensare ad una scelta volta a sottolineare il carattere palinodico, e alto, del componimento conclusivo rispetto alla produzione precedente, tutta in vita, su *abc, bac*, comprensiva delle tre «cantilenas oculorum» (71, 72, 73 ma in settenari ed endecasillabi) e soprattutto della grande canzone delle «metamorfosi» (23, *Nel dolce tempo*) con cui si apre il genere specifico nei *RVF* (la 22 è una sestina): per di più i piedi di 23 sono tutti in endecasillabi, come in 366.

Viceversa, ad eccezione di 37 *Sii è debile*, l'intera serie in *abbc, baac* appartiene alla sezione in morte, a partire dalla canzone inaugurale, *I' vo pensando* (264), per finire alla penultima (360, *Quel'antiquo mio dolce empio signore*). Solo i piedi *abc, abc*, in definitiva, sembrano perfettamente equilibrati fra le due sezioni e non segnalare cronologie, tematiche o simbologie particolari: se si esclude la 105 *Mai non vo' più cantar* (una canzone frottola, intarsiata di rime interne, e solo nello schema "semplificato" interpretabile come *abc, abc*), i sei componimenti si suddividono equamente fra prima e seconda parte del "Canzoniere", accogliendo inoltre nella compagnia esemplari ragguardevoli dell'una e dell'altra sezione.

L'endecasillabo è il verso sovrano, che unifica l'intero libro, posto che è usato in tutte le canzoni, oltre che nei sonetti: nelle canzoni è sempre in coppia col settenario, come aveva già raccomandato Dante, e scandisce leggermente le simmetrie interne alla strofa, senza sottolineare con troppa insistenza le partizioni (anche quando la proporzione fra endecasillabi e settenari si volge a vantaggio dei secondi), e senza peraltro rinunciare a esordi «alti» di soli endecasillabi.

È probabilmente per lo stesso motivo che le sirme non sono mai bipartite in «volte» ma sono organizzate secondo una disimmetrica simmetria; sempre introdotte da una rima di collegamento con la fronte, si presentano sempre variate dalla presenza di almeno un settenario e sono spesso segnate da una coppia di endecasillabi a rima baciata come clausola finale. Anche le sirme, del resto, salvo rare eccezioni, si muovono in un numero finito di tipi e di moduli, accompagnando un'escursione complessiva della lunghezza strofica fra i 7 e i 20 versi. C'è una certa corrispondenza anche fra schema dei piedi e lunghezza strofica: i gruppi più folti si addensano su stanze a 13 e 15 versi. Ai due estremi opposti, la canzone inaugurale (23, *Nel dolce tempo*), di venti versi per ogni stanza, e la «trovadoresca» 29 (*Verdi panni*), di sette versi. Non c'è relazione, in linea di principio, fra lunghezza strofica, schema metrico e numero delle stanze, ma non appare casuale che la canzone inaugurale, *Nel dolce tempo*, oltre che essere di venti versi, sia composta da otto strofe, mentre è noto il valore simbolico delle dieci strofe della canzone alla Vergine (cui si associa solo quella immediatamente precedente, 360). Tutte le altre canzoni si estendono per cinque strofe (sei esemplari), sei (otto

esemplari, senza ovviamente calcolare le sestine), sette (dodici), ove è da segnalare la possibile funzione di variazione fra componimenti affini svolta dal numero delle strofe (si veda il caso della nota serie 71, 72, 73, tutte sullo stesso schema, ma rispettivamente di sette, cinque e sei strofe). L'articolazione delle strutture metriche, nella lunghezza e nel numero delle strofe ma soprattutto nei piedi e nella relativa prosodia, sembra insomma svolgersi secondo un numero fisso di variabili, nelle quali l'eccezione e il disequilibrio sembrano avere la funzione preminente di sottolineare la norma e l'equilibrio, secondo un movimento di ragionata circolarità, talvolta sottolineata anche dalla ripresa dello stesso schema nelle due diverse sezioni del "Canzoniere".

Tra varietà dello stile, simmetrie di ogni genere, contenuti e temi, metri (cfr. sezione 3, *Tematiche e contenuti*), si realizza un sottile gioco di scansioni e di costanti che sono dunque, oltre al ritmo (cfr. § 5.3), i *numeri* a garantire. Un principio ordinatore fondamentale è – come sempre – l'articolazione tematica e la sua logica interna, ma senza particolari esibizionismi: sembra anzi che una volta affermata, anche per questo ambito, una certa articolazione e varietà (in modo da evitare che si formi una catena troppo lunga di sonetti amorosi), la serie dei componimenti risponda a logiche di miniserialità retorica o ideologica (cfr. sezione 3), non lineari, permesse proprio dall'assunto fondamentale dei *RVF*: la rappresentazione diaristica delle contraddizioni e della storia poetica di un'anima. Una sottolineatura però si impone, per entrambe le sezioni: la rottura della «varietà» a favore di serie tendenzialmente più lunghe di sonetti coincide con la fine della raccolta Correggio e *dunque* con un "Canzoniere" che, inserito il tema di una Laura-beatrice (cfr. sezione 3), poteva svolgersi indefinitamente su se stesso, recuperando l'infinita contraddizione connessa al «giovanile errore» e al mortal *corpo* (il mortal «velo») di Laura (cfr. sezione 3). Nella prima parte come corpo della memoria (anche metalinguistica, poetica), nella seconda come memoria del corpo (estesa fino all'impiego intensificato di tecniche e collegamenti retorici ad essa «convenienti»).

In entrambe le sezioni non siamo di fronte ad una caduta di attenzione verso l'ordinamento macrostrutturale. Petrarca intende probabilmente segnalare il passaggio da una sorvegliata *varietas* ad una tensione più omogenea (la donna-angelo), anch'essa però senza sbocchi se non finalizzata ad un esito: la morte di Laura come controprova di estenuazione della lirica puramente amoroso-cortese nella prima parte, l'autoconsegna, esemplarmente estrema, alla Vergine, esaurita la grande meditazione sulla memoria, sul tempo e sulla morte, nella seconda. La rappresentazione strutturale di un tale processo, a ben vedere, non poteva che essere meno «varia» della prima parte, posta la relazione tra *amore* ed *errore*.

2.4. «Temporalità» interna.

Dalla sestina 30 al sonetto 364 l'«io» del proemio, il protagonista del “Canzoniere”, non il Petrarca storico (come l'autore vuol far credere e come ancora taluni si ostinano a ritenere in adesione a principi critici di tipo positivistico), ritma e ordina il vaneggiare del «giovenile errore» con precisi riferimenti temporali, «storici»: «oggi à *sett'anni* | che sospirando vo di riva in riva» (30, vv. 28-29), «ben presso al *decimo anno*» (50, v. 55): l'anniversario si data naturalmente dal giorno dell'innamoramento, dichiarato in 211, vv. 12-14 («Mille trecento ventisette, a punto | su l'ora prima, il dì sesto d'aprile, | nel laberinto intrain, né veggio ond'esca»).

A ritroso, dal 211, il lettore può ricostruire l'intero percorso del desiderio, delle «vane speranze» e del «van dolore» anno per anno, quasi ossessivamente, se letto in serie continua; strutturalmente «utile» e segnaletico, invece, se percepito in una lettura distesa dell'intero “Canzoniere” («l'undecimo anno»: 62, v. 9; «quartodecimo anno»: 79, v. 2; «sette e sette anni»: 101, v. 13 [forse semplicemente “molti”, come più oltre, 145, v. 14: «sospir trilustre»]; «al quintodecimo anno»: 107, v. 7; «Rimansi a dietro il sestodecimo anno»: 118, v. 1; «dicesette anni à già rivolto il cielo»: 122, v. 1; al di là del 211 l'indicazione ripetuta di un'altra data faticida, i venti anni: «nel vigesimo anno»: 221, v. 8).

Con la morte di Laura (e del cardinal Colonna), il conto si azzera³⁹, per riprendere da una sorta di bilancio (del periodo provenzale?), dopo la grande canzone della *mutatio animi* (264, *I' vo pensando, et nel penser m'assale*) e immediatamente prima del sonetto in morte (senza indicazioni cronologiche, 267, *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*); la successiva data sarà il 1348, con dichiarazione esplicita del «lungo periodo» della propria «temporalità interna»: «L'ardente nodo ov'io fui *d'ora in hora*, | *contando*, anni ventuno interi preso, | Morte disciolse, [...]» (271, vv. 1-3).

Da 271 alla fine il tempo cessa di essere scandito: ormai il breviario spirituale

³⁹ «Un lauro verde, una gentil colonna, | quindici l'una, e l'altro diciotto anni, | portato ho in seno e già mai non mi scinsi», 267, vv. 12-14. L'apparente contraddizione con la precedente data fornita nella prima sezione (venti anni dall'innamoramento, con rottura dunque della serialità progressiva), trova una sua ragione specifica se riferita alla temporalità interna, coerente con la funzione marcata dai tre componimenti introduttivi alla seconda parte. I numeri 264-66 segnano la *mutatio animi* e il passaggio alla maturità, che la morte di Laura connota come irreversibile e potenzialmente produttiva anche sul piano della poesia volgare: non per nulla è questo il solo luogo in cui le ragioni dell'abbandono della Provenza e del ritorno in Italia vengono connesse così organicamente all'interno dello stesso componimento. In tale prospettiva anche il riferimento alla cronologia eteroreferenziale (diciotto anni dall'innamoramento, dunque 1345) acquista senso e spiega il ritorno ad un anno precedente il 1347, ricavabile dagli ultimi componimenti datati della prima parte (212 e 221): l'attenzione così evidente alla temporalità interna, portatrice di significati e perfino dichiarata (271, v. 1), appare difficilmente conciliabile con disattenzioni o sovrapposizioni incoerenti fra le diverse redazioni.

organizzato da Petrarca si può concludere solo con se stesso, ovvero con il 1358, ultima data esposta, coincidente con la fine della parabola:

Tennemi Amor anni ventuno ardendo,
lieto nel foco, et nel duol pien di speme;
poi che madonna e 'l mio cor seco insemi
saliro al ciel, dieci altri anni piangendo.

Omai son stanco, et mia vita repondo
di tanto error che di vertute il seme
à quasi spento [...].

(364, vv. 1-7).

2.5. *Temporalità interna e temporalità referenziale.*

I «trentuno anni» dall'innamoramento, proiettati sulla vita reale, fuori dal «Canzoniere», portano dunque al 1358, anno in cui Petrarca terminò la «forma Correggio». È forse allora possibile organizzare su due serie anche la cronologia interna del «Canzoniere».

L'una, autosufficiente e riferita al tempo del personaggio e della storia della sua parabola esistenziale e poetica, dall'innamoramento per la donna-poesia alla morte di lei e al declino previsto nel modello di riferimento (364, vv. 9-14: «Signor, che 'n questo carcer m'ài rinchiuso, | tràmene, salvo da li eterni danni, | ch'ì' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso»). Nella rigosità di tale percorso, una delle condizioni necessarie perché si possa parlare di un «canzoniere» celebra qui uno dei suoi appuntamenti più alti (non a caso archetipico, malgrado alcuni precedenti pur significativi: cfr. § 4.1)⁴⁰.

L'altra, eteroreferenziale, sembra rimandare alla volontà di stabilire una serie precisa di riferimenti strutturali con la crisi e la *mutatio animi* enunciata nel *Secretum* (oltre che nelle *Familiare* e *Epystole*). La serie degli anniversari è quasi ininterrotta, salvo uno stacco di tre anni fra 1334 e 1337 e tra 1338 e 1341: 1334-1337-1338-1341-1342-1343-1344. Si infittisce dal 1341 al 1344, al quarantesimo

⁴⁰ Cronologia esterna e temporalità interna sono due concetti fondamentali per la storia del libro-canzoniere, introdotti e utilizzati in un lavoro molto importante per la comprensione dell'intera questione da V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Il canzoniere di un trovatore: il «Libro» di Guiraut Riquier* (1978), in ID., *Morfologie del testo medioevale*, Bologna 1989, pp. 87-124. Si veda ID., *Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca*, in «Studi mediolatini e volgari», XXX (1984), pp. 91-116 (a p. 96 una definizione del termine 'canzoniere' pienamente condivisibile anche, e in particolar modo, per i RVF: «raccolta di testi in versi in cui autore e raccogliatore coincidono nella stessa persona, la quale opera dunque anche la selezione e l'ordinamento intervenendo, se del caso, anche sulla lezione dei testi (varianti d'autore). Si tratta, com'è ovvio, di un'operazione di secondo grado, distinta nel tempo da quella di composizione delle singole unità testuali che la compongono, e che può realizzarsi anche attraverso operazioni successive (si parlerà allora di fasi o redazioni al plurale) e non riguardare la totalità della produzione di un poeta, ma soltanto determinati settori di essa»).

anno dell'autore (si ricordi la falsa datazione del *Secretum* allo stesso periodo), per riprendere e chiudere le rime in vita al 1347 (anno in cui probabilmente Petrarca iniziò a pensare alla revisione dei *RVF*); all'inizio della seconda sezione, *dopo* la canzone di pentimento, il bilancio sarà ridatato al periodo della crisi, quindi al 1345, per segnare immediatamente dopo l'anno in cui morì Laura (1348), rimandando però molto oltre (al 1336) la precisazione cronologica della morte di Laura, come già nella prima sezione, «in vita», per la data dell'innamoramento (211). La cronologia «interna» del personaggio ha il compito di segnare lo *spazio* (distanze interne fra i componimenti) e il *tempo* del “Canzoniere” ed è dunque esplicita e dichiarata; la cronologia «esterna», dell'autore, è ancor più il tempo dell'anima, non del personaggio e del testo, ed è quindi implicito e non-dichiarato.

Nella pluralità *fattuale* del tempo del «Canzoniere», Petrarca unisce strutturalmente e inscindibilmente, innanzitutto per il *primo* lettore (e dedicatario?) dei *RVF*, cioè per se stesso, il protagonista al poeta (da cui molte possibili confusioni, volute dallo stesso autore): la scelta di vita compiuta abbandonando la Provenza per l'Italia e la scelta letteraria decisa al momento di riunire in un libro-canzoniere gli sparsi frammenti dell'anima divisa.

2.6. Temporalità lineare e temporalità circolare.

Il fluire del tempo e la sua scansione si ricompongono nella struttura, una e bina, del “Canzoniere”, la cui intima «necessità» diviene più che mai evidente e significativa per l'apprezzamento non solo dell'opera nel suo insieme ma dei singoli componimenti e delle miniserie (cfr. sezioni 3 e 4). La stessa possibilità di un libro-canzoniere unitario si dà a partire dalla palinodia che lo bipartisce e disloca lungo l'asse della *memoria della poesia* tutto ciò che precede la morte di Laura e lungo quello della *poesia della memoria* tutto ciò che segue (diversamente da Dante che di Beatrice morta non parlerà di fatto più ma ne *trasformerà* il ruolo attualizzandolo metafisicamente).

In fin dei conti il miglior *indice* strutturale e tematico dei *RVF* potrebbe davvero essere quello dei pur diversissimi (e più danteschi) *Trionfi*: 1) *Trionfo d'amore*; 2) *Trionfo della castità*; 3) *Trionfo della morte*; 4) *Trionfo della fama*; 5) *Trionfo del tempo*; 6) *Trionfo dell'eternità* (cfr. § 3.15). Quando Petrarca sceglie *Vergine bella* quale componimento finale del “Canzoniere” compie un gesto che contiene già la rinumerazione degli ultimi trentuno componimenti (e soprattutto di quelli rivolti a Dio, 362-65) ed è compreso progettualmente nel primo sonetto del “Can-

zoniere”, fatti salvi tutti gli enormi problemi di disposizione e integrazione che rimanevano ancora nel 1349-50.

Genesi interna dei *RVF*, forma finale e interpretazione critica moderna dell'originale finiscono col coincidere. Sul piano strutturale, la preghiera alla Vergine che conclude la *Commedia* e la canzone alla Vergine che conclude il “Canzoniere” sono omogenee e disegnano l'unico esito possibile della parabola: la remissione nella divinità. Nella *Commedia* ascensionale, nei *RVF* circolare, posto che la *conclusione rinvia all'inizio* (al sonetto proemiale)⁴¹, nelle enunciazioni ideologiche più impegnative come nei rimandi intertestuali. La conclusione del diario, la buona riuscita dell'*exemplum*, propongono con ciò la ripetibilità di una parabola organicamente fondata su *amore/errore, perdono e pentersi*, posto che «quanto piace al mondo è breve sogno» e dunque, con Agostino, «necesse est ut mentem nostram per diversa sparsa colligamus et in uno eternitatis desiderio componamus»⁴²:

Medusa et l'*error mio* m'an fatto un sasso
d'umor *vano* stillante:
Vergine, tu di sante
lagrime et pie adempi 'l meo cor lasso,
ch'almen l'ultimo *pianto* sia devoto,
senza terrestre limo,
come fu 'l primo non d'insania vòto.

[...]

Vergine, i' sacro et purgo
al tuo nome et pensieri e 'ngegno et *stile*,
la lingua e 'l cor, le lagrime e i *sospiri*.

[...]

Il dì s'appressa, et non pote esser lunge,
si corre il tempo et vola,
Vergine unica et sola
e 'l cor or conscientia or morte punge.
Raccomandami al tuo figliuol, verace

⁴¹ L'osservazione, ormai consueta nella filologia petrarchesca, ha trovato recentemente ulteriori puntuali integrazioni in F. RICO, *Prólogos al «Canzoniere»*. (*Rerum vulgarium fragmenta, I-III*), in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», serie III, XVIII (1988), pp. 1071-104, in G. GORNI, *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI «Vergine bella»)*, in «Lectura Petrarce», VII (1987), pp. 65-72, e in R. MERCURI, *Genesi della tradizione letteraria italiana* cit.

⁴² AGOSTINO, *De spiritu et anima*, LIX-LX, in J. P. MIGNÉ, *Patrologia latina*, XL, Paris 1845, col. 824, trascritto da Petrarca in nota al *De anima* di Cassiodoro, ms. 2201 della Bibliothèque Nationale di Parigi, fondo latino (citato da F. RICO, «*Rime sparse*» cit., p. 136, nota 115; cfr. anche A. PETRUCCI, *La scrittura del Petrarca* cit., tavola VI).

homo et verace Dio,
ch'accolga 'l mio spirito ultimo in pace. (366, vv. III-17, 126-28, 131-37).

I *RVF* vanno dunque interpretati all'interno della loro logica *specificata* e della storia della lirica amorosa. Il fatto che dopo aver inserito *Vergine bella* nel "Canzoniere" (1372) Petrarca scriva ancora il *Triumphus Eternitatis*, da una parte conferma la contraddittorietà spirituale dell'*autore*, ma dall'altra chiarisce l'autonomia delle due opere e dei loro percorsi.

Il trionfo di Maria è iscritto già nel primo sonetto del "Canzoniere" e nell'arco biografico dell'*exemplum* costituito dall'«io» dei *RVF*, fino all'ingresso finale nel «porto». Il «trionfo» di Laura-beatrice, che pur impronta di sé la parte finale delle rime in vita e la quasi totalità di quelle in morte, è la conferma delle ragioni profonde della seconda sezione del «Canzoniere» ma non può rimandare, se inteso come conclusione finale, che ai *Trionfi*⁴³:

Ma innanzi a tutte ch'a rifar si vanno,
è quella che piangendo il mondo chiama
con la mia lingua e con la stanca penna;
ma 'l ciel pur di vederla intera brama.
A riva un fiume che nasce in Gebenna,
Amor mi die' per lei sì lunga guerra,
che la *memoria* ancora il cor accenna:
felice sasso, che 'l bel viso serra!
Che poi ch'avrà ripreso il suo bel velo,
se fu beato chi la vide in terra,
or che fia dunque a rivederla in cielo?

Quel che magari alla coscienza laica moderna apparirà nei *RVF* contraddittorio e inspiegato è peraltro la condizione stessa del "Canzoniere" e del suo cammino verso la *pace*: lo scavo nelle contraddizioni, la loro *ripetizione*, fino all'ultima sistemazione della parte finale del «Canzoniere» e alle soglie stesse degli ultimi sonetti (quando Laura è ancora «beatrice»), è reso possibile *soltanto* da quella soluzione, che in realtà lascia *intatto* il problema, non pretende di risolverlo una volta per tutte, in una visione finale e in un viaggio ascensionale mediato dalla donna-angelo-visione.

I *RVF* non sono la *Commedia* e per quanto sia proprio con la *Commedia* che Petrarca ha fatto continuamente i conti, ci tiene a dirlo alla sua maniera, anche nella contraffattura finale. La soluzione della *Commedia* (Beatrice = lode di Dio vera) poteva esser possibile in altro contesto: nella struttura dei *Trionfi* (non per

⁴³ F. PETRARCA, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano 1988, pp. 409-10.

nulla in terzine), ove la forma permetteva quella «parodia» ideologica impossibile nel *viaggio* terreno e laico del “Canzoniere”.

3. Tematiche e contenuti.

3.1. «*Ove sia chi per prova intenda amore*».

Se si escludono una trentina di componimenti, il resto dei *Rerum vulgarium fragmenta* è costituito da poesia d’amore. Dal punto di vista tematico *letterale*, il “Canzoniere” si presenta dunque come un libro d’amore, non ordinato in un rigido rapporto biunivoco fra argomenti e generi metrico-stilistici: col Dante della *Vita nuova* e contro tutti gli altri rimatori e canzonieri precedenti, Petrarca sceglie di mescolare gli stili e i generi (il «*vario stile in ch’io piango e ragiono*»). Gli stessi componimenti non-amorosi, del resto, sono mescolati agli altri, in modo da produrre anche sul piano degli «argomenti» un effetto di *varietas*.

Tema quasi unico è *amore* in quanto *prova*, argomento tale da riassumere in sé l’intera gamma di un’*esperienza* umana. Come in tutta la lirica romanza, l’amore viene assunto quale *segno* pressoché esclusivo della condizione umana *moderna* e quindi anche quale campo di azione specifico del nuovo intellettuale romanzo. Ma con la stessa decisione di riunire in «libro» i *fragmenta* e di intendere amore come *prova*, Petrarca colloca la tematica amorosa su un piano *esemplare*, quindi soggetto al tempo stesso di un percorso *storico* e di una modellizzazione. Se amore è *prova*, il tema dei *fragmenta* sarà anche il *sensu* (antropologico-culturale e religioso) della condizione umana: Petrarca stesso dunque come rappresentante esemplare del genere umano, ricerca attraverso l’*errore* della via e del porto (Dio).

In tale prospettiva, su una struttura evidentemente non dimentica del precedente costituito dalla *Commedia*, il «soggetto» del “Canzoniere” sarà lo «status animae ante mortem», la condizione dell’anima *prima* della morte, la storia della sua peregrinazione in vita alla ricerca del ricongiungimento nell’unità. Radunare i frammenti sparsi dell’anima significa quindi, oltre il senso letterale, comporli in un *ordine secondo*, che possiamo considerare la struttura tematica profonda del libro.

Il libro stesso, in quanto raccolta di frammenti in un tessuto, è metafora *materiale* di tale tematica, della ricerca, realizzata, dell’unità:

Et, o Deus immortalis, o immutabilis Sapientia, quot et quantas morum tuorum mutationes hoc medium tempus vidit! Infinita pretereo; nondum enim in portu sum, ut securus preteritarum meminerim procellarum. Tempus forsitan veniet, quando eodem quo gesta sunt *ordine universa percurram*, prefatus illud Augustini tui: «Recordari volo tran-

sactas feditates meas et carnales corruptiones anime mee, non quod eas amem, sed ut amem te, Deus meus. [...] Vide itaque, pater amantissime, quam nichil in me oculis tuis occultum velim, qui tibi nedum universam vitam meam sed cogitatus singulos tam diligenter aperio: pro quibus ora, queso, ut tandiu vagi et instabiles aliquando subsistant, et *inutiliter per multa iactati, ad unum, bonum, verum, certum, stabile se convertat*⁴⁴.

3.2. «*Ordine universa percurram*».

Nell'epistola sull'ascesa al Monte Ventoso non sono esposte soltanto le ragioni dell'ordine profondo dei *RVF* ma anche quelle del livello letterale, *evenemenziale*:

Michi quidem multum adhuc ambigui molesti negotii superest. Quod amare solebam, iam non amo; mentior: amo sed parcius; iterum ecce mentitus sum: amo, sed verecundius, sed tristius; iantandem verum dixi. Sic est enim, amo, sed quod non amare amem, quod odisse cupiam; amo tamen, sed invitus, sed coactus, sed mestus et lugens. [...] in campis cogitationum mearum *de utriusque hominis* imperio laboriosissima et anceps etiam hunc pugna consequitur⁴⁵.

Il «doppio uomo che è *in lui*», la rappresentazione di una contraddizione perpetua, certamente ben moderna ma da interpretare storicamente proprio nel senso cristiano e medievale di una vera e propria *disputatio* fra corpo e anima, è uno dei temi fondamentali dei *fragmenta*. Anch'esso non va letto però univocamente, quasi che il “Canzoniere” fosse soltanto un perpetuo e circolare falso movimento intorno a se stesso: una tale rappresentazione continuata dei dubbi dell'io-uomo è innegabile e rende ragione delle posizioni di chi ha interpretato i *RVF* come un'opera senza sviluppo interno. In realtà, la rappresentazione prolungata del contrasto *strutturale* fra corpo e anima viene inserita organicamente anche in un percorso storico-biografico (esemplare, ma taluno l'ha definito un «romanzo») in cui la stessa concezione dell'amore si presenta sotto aspetti molteplici. La tra-

⁴⁴ ID., *Familiares*, IV, I, 19-20 e 36, in ID., *Prose cit.*, pp. 838 e 844 («E (oh, immutabile sapienza dell'eterno Iddio!) quanti e gravi cambiamenti sono in te avvenuti nel frattempo! Tanti che neppure li enumero, poiché non ancora son giunto in porto così da poter sicuramente parlare delle passate tempeste. Verrà forse un giorno in cui tutte le narrerò nell'ordine nel quale si sono seguite, premettendovi queste parole del tuo Agostino: “Voglio ricordare le passate mie turpitudini e i peccati carnali, non perché io li ami, ma per amar te, mio Dio”. [...] Vedi, dunque, mio amato padre, come io non voglio nulla celare ai tuoi occhi, e non solo tutta la mia vita ma anche i singoli pensieri particolarmente ti sveli; questi, io vorrei che tu pregassi Iddio che, da vaghi e incerti come sono, un giorno abbiano posa, e dopo essersi inutilmente volti qua e là, si volgano infine a ciò che è unico, buono, vero e sicuro»).

⁴⁵ *Ibid.*, IV, I, 20, p. 845 («Molto ancora rimane in me di molesto e d'incerto. Non amo più ciò che solevo amare; dirò meglio: l'amo ma meno; e anche così mentisco: l'amo ma con più vergogna e tristezza; ecco che finalmente ho detto la verità. Poiché è proprio così: amo ciò che vorrei non amare, anzi, che vorrei odiare; amo, ma di mal animo, costretto, addolorato, triste e piangente. [...] dura faticosa e incerta nel campo dei miei pensieri la lotta per il dominio di quel doppio uomo che è in me»).

scrizione *in ordine* dei *fragmenta* inserisce l'amore *nel tempo*⁴⁶. Non soltanto lungo uno dei principali fili conduttori del libro (la «temporalità interna», i componimenti d'«anniversario», cfr. § 2.4) ma nel *tipo* d'amore. Se l'amore è nel tempo e se amore è poesia, non biografia, ricordarlo vuol dire attivare il «libro della memoria», poetica, ovvero il «libro della poesia», dell'io lirico e delle passate esperienze *poetiche* (non puramente individuali) dell'autore. D'altra parte la poesia d'amore petrarchesca esprimeva anche, e soprattutto (come già la lirica trobadorica e quella antico-italiana, Stil nuovo e Dante in testa), le ragioni stesse del nuovo cetto degli intellettuali romanzi non immediatamente legati alla Chiesa. Era dunque anche il veicolo di un discorso dialogico, intertestuale, metalinguistico, fra poeta e poeta: la poesia era ridivenuta, su nuovi contenuti e forme rispetto a quelli latini, essa stessa un tema, *poesia della poesia*. Ricostruire il proprio percorso biografico-culturale comportava dunque per Petrarca, necessariamente, ripensare dal proprio punto di vista anche il percorso della lirica volgare precedente (cfr. §§ 4.3 e 4.4) e quindi, innanzitutto, la rappresentazione della donna.

3.3. | *laura* |.

Come in tutta la lirica romanza d'amore, il centro apparente dei *RVF* in quanto raccolta di poesia amorosa «*formae alterius sexus*» ('per una persona di sesso diverso', Andrea Cappellano), è una donna, *Laura*.

Di Laura-donna non conosciamo nulla se non gli elementi topici della *descriptio* femminile, come è data ad esempio, nel suo sviluppo più articolato, nella canzone 127, *In quella parte dove Amor mi sprona*: «'l bianco et l'aureo colore» (v. 49), «i begli occhi» sfavillanti come stelle (vv. 57-65), «le bionde trecchie sopra 'l collo sciolte | ov'ogni latte perderia sua prova» (vv. 77-78), «le guancie ch'adorna un dolce foco», di nuovo «a l'aura sparsi | i capei d'oro». Per il resto, sappiamo invece che, almeno da un certo punto in poi, la sua umiltà e le sue virtù sono tali da determinare nell'amante straordinari effetti (e non solo l'ardore e/o il ghiaccio del «giovanile errore»).

In realtà, e a rigore, se non fosse per il sonetto 291 e soprattutto per la sestina 332, noi non avremmo neppure un luogo, in tutto il «Canzoniere», in cui leggere con una certa sicurezza il nome di «Laura»:

Or avess'io un sì pietoso stile
che Laura mia potesse tôrre a Morte,
come Euridice Orpheo sua senza rime,

⁴⁶ La felice formula risale a G. Contini.

ch'ì viverei anchor più che mai lieto! (332, vv. 49-52).

Laura è nominabile per *nome* (a probabile palinodia delle altre sestine e di *laura – l'aura*) soltanto in morte, in 291, v. 4 e nella sestina doppia (unica della seconda sezione) ove *Morte*, parola-rima, chiude il componimento: del resto nulla esclude – anzi – (neppure l'autografia della maiuscola Laura sul Vaticano lat. 3195) che anche in 332 (e forse perfino in 291, del resto minuscola nell'autografo) Laura rappresenti sempre e anche «altro»⁴⁷. In tutto il resto del “Canzoniere”, infatti, *Laura* è *l'aura*, complice anche la grafia *laura*, impiegata in normale *scriptio continua* per tutto l'autografo vaticano. *Laura* dunque non svolge una funzione referenziale sul piano descrittivo o biografico ma ha un valore innanzitutto letterario e simbolico; quindi, proprio giocando sul significante, il «nome» (*flatus vocis*) può essere adibito a molteplici e spesso concomitanti «altri» significati.

Fino alla canzone 70 c'è una sola occorrenza di *laura*, probabilmente anch'essa di complessa interpretazione, riferita com'è ad una «pastorella alpestra et cruda | posta a bagnar un leggiadretto velo | ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda» (52, vv. 5-7); per di più risulta inserita in un verso oggetto di probabile variante d'autore (in un codice musicale): «ch'al sol e a l'aura el vago capel chiuda». Fino a 70 (*Lasso me*), *Laura* è *lauro*, forse *Laureta* (e/o *laureal?*) in 5, *Quando io movo*, ma mai *laura-l'aura*; dunque è il *lauro* poetico, Apollo e il suo albero, ovvero la poesia, la metamorfosi (canzone 23) della poesia (è anzi possibile che in 52, un componimento forse tardivo, la variante *sole* [<Apollo] – *l'aura* possa alludere proprio a tale stadio giovanile in evoluzione).

Soltanto dopo 70, la canzone delle *auctoritates* (cfr. § 3.8), e le tre canzoni degli occhi (71, 72, 73), i *RVF* si aprono alla tematica della donna-angelo e dell'amore-beatifico: *Laura-lauro* diviene allora *Laura-l'aura* (e varianti connesse: *l'aurora*, *l'aurare*, *l'auro*, *l'òra*, *l'aureo*, senza peraltro perdere mai il richiamo metonimico al *lauro* di Apollo e Dafne), fino a costituirsi in una sorta di rima incipitaria (inversa) nel famosissimo ciclo 194, 196, 197, 198⁴⁸.

⁴⁷ «Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora | co la fronte di rose et co'crin'd'oro, | Amor m'assale, ond'io mi discoloro, | et dico sospirando: Ivi è Laura ora» (291, vv. 1-4). Per motivi metrico-formali (la parola-rima è *laura-l'aura*) e contestuali, e per l'unicità dell'occorrenza nella prima sezione, credo dunque che non sia da accogliere a testo *Laura* di 239, vv. 8 e 23 (come nell'edizione Contini e nelle concordanze della Crusca), fermo restando il fatto che l'intero testo è giocato sull'*equivocatio* su *laura* (*l'aura-Laura*), di cui anzi costituisce un caso estremo e paradigmatico («Temprar potess'io in sì soavi note | i miei sospiri ch'addolcissen l'aura, | facendo a lei ragion ch'a me fa forza!»; «né 'l pianger mio né i preghi pòn far l'aura | trarre o di vita o di martir quest'alma») VS cinque casi in cui la lettura *l'aura* è sicura, nei limiti di cui si è detto (è questo, infatti, uno dei casi più evidenti in cui la rottura dell'ordine grafico dell'originale comporta inevitabilmente *perdita* e riduzione di senso): fra i tanti precedenti possibili, quello di Guittone, con la donna designata come *g/Gioia*, rimane uno dei più vicini e chiarificatori.

⁴⁸ G. CONTINI, *Préhistoire de l'aura de Pétrarque* (1957), in ID., *Varianti e altra linguistica* cit., pp. 193-99; C. SE-

Il tema centrale del “Canzoniere” è perciò un «nome», una «parola» (la parola poetica?) Petrarca gioca continuamente con le allusioni desumibili dal puro significante. Il tema | *laura* | può dunque produrre altri temi e sottotemi, situazioni: il desiderio di amore e di poesia (*lauro*), di onore (*laur(e)a*), di fama e di ‘patria’ (*l’aura*), di *locus amoenus - hortus deliciarum* (da collegare al *paradiso* della serie rimica con *riso: viso o diviso*), di natura-esordio primaverile, romanzo e dantesco (*l’aurora*), rivisitati in chiave metalinguistica, e altro ancora, fino a proporsi come puro emblema, quale parola-rima (*l’aura*), nella sestina 239 (l’ottava e ultima fra quelle in vita di Laura, cui seguirà, unico esemplare, *l’aura-laura* dei vv. 46 e 50 della sestina doppia 332). Quando Laura morirà, l’autore potrà ben dire (e *avvertire*):

le mie notti fa triste, e i giorni oscuri,
quella che n’è portato i penser’ miei,
né di sé m’è lasciato altro che ’l nome (291, vv.12-14)

con lo sviluppo tematico conseguente:

et se *mie rime* alcuna cosa ponno,
consecrata fra i nobili intellecti
fia del tuo nome qui memoria eterna. (327, vv. 12-14).

Non fa meraviglia che già nei contemporanei di Petrarca si insinuasse il dubbio che «Laura» fosse soprattutto, se non soltanto, un artificio retorico:

Et quamvis in suis quampluribus vulgaribus poematibus, in quibus perlucide decantavit, se Laurettam quandam ardentissime demonstrarit amasse, non obstat; nam, prout ipsemet et bene puto, Laurettam illam allegorice pro laurea corona quam postmodum est adeptus, accipiendam existimo⁴⁹.

Il sospetto di Boccaccio (rivelato fra il 1341-42 e il 1347-48) era già stato anche di altri, molto vicini a Petrarca, che ritiene perciò necessario ricapitolare tali voci, per smentirle esplicitamente e analiticamente, in una lettera concepita come risposta a Giacomo Colonna:

GRE, *I sonetti dell’aura*, in «Lectura Petrarce», III (1983), pp. 57-78; B. SPAGGIARI, *Il tema «west-östlicher» dell’aura*, in «Studi medievali», serie III, XXVI (1985), pp. 185-290; L. ROSSI, *Per la storia dell’«aura»*, in «Lettere italiane», XLII (1990), pp. 553-74, ove il tema e la terminologia dell’*aura* (e del *lauro*) vengono ricondotti anche a Ovidio (e alle fonti classiche).

⁴⁹ G. BOCCACCIO, *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia secundum Iohannem Bochacii de Certaldo*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano 1992, p. 908 («E sebbene in numerose poesie volgari, splendidamente composte, abbia dichiarato di aver amato con grande passione una tal Lauretta, ciò non fa difficoltà per la mia affermazione, poiché, come per mio conto e giustamente suppongo, ritengo che quella Lauretta vada intesa allegoricamente per la corona d’alloro che poi ottenne»).

Quid ergo ais? finxisse me michi speciosum Lauree nomen, ut esset et de qua ego loquerer et propter quam de me multi loquerentur; re autem vera in animo meo Lauream *nichil* esse, nisi illam forte poeticam, ad quam aspirare me longum et indefessum studium testatur; de hac autem spirante Laurea, cuius forma captus videor, manufacta esse omnia, ficta carmina, simulata suspiria⁵⁰.

Il riferimento è direttamente a *Laura-lauro-laurea* ma il cenno all'aver «inventato» il «bel nome di Laura» si attaglia bene, forse ancor meglio, a *Laura-l'aura*: in fondo *laura* è veramente lo sviluppo maturo di *lauro*, senza che nel riordinamento dei *RVF* traspaia, alla prima lettura, alcuna soluzione di continuità.

Con preoccupazione di verosimiglianza e autonomia analoga a quella espressa sulla teoria dell'imitazione (cfr. § 4.6), Petrarca smentisce di essere un «simulatore», forse con troppo calcolato sdegno retorico e scarsa argomentazione interna per essere credibile come vorrebbe:

In hoc uno vere utinam iocareris: simulatio esset utinam et non furor! Sed, crede mihi, nemo *sine magno labore* diu simulat; laborare autem gratis, ut insanus videaris, insania summa est. Adde quod egritudinem gestibus imitari bene velentes possumus, verum pallorem simulare non possumus. Tibi pallor, tibi labor meus notus est; itaque magis vereor ne tua illa festivitate socratica, quam yroniam vocant, quo in genere nec Socrati quidem cedis, *morbo meo* insultes⁵¹.

Certamente rielaborata per essere pubblicata (nelle *Familiare*s), la lettera (datata al 1336) può essere interpretata (specie se avvicinata al *Secretum*, al sonetto proemiale e al percorso dei *RVF* dal «vaneggiar» al «porto») come uno straordinario e precoce documento delle reticenze e delle mistificazioni tipiche di ogni poeta nel proteggere i propri meccanismi creativi e i propri segreti di laboratorio. Di fatto «Laura» deve essere esistita, se nel codice Ambrosiano di Virgilio, utilizzato da Petrarca anche come obituario intimo, egli ne registra, pur se in forme letteratissime, il primo incontro e la morte⁵². Ma il fatto è che, a prescindere dalla lo-

⁵⁰ F. PETRARCA, *Familiare*s cit., II, 9, 20, p. 824 («Che dici tu dunque? d'aver io inventato il bel nome di Laura perché di lei potessi parlare e per lei molti parlassero; ma che nel fatto nessuna Laura mi sta a cuore, se non forse quel lauro dei poeti al quale è manifesto ch'io aspiro con lungo studio e indefesso; e di questa Laura viva, della quale io fingo esser preso, tutto è artefatto: finti i miei versi, simulati i miei sospiri»).

⁵¹ *Ibid.* («In questo soltanto io vorrei veramente che tu scherzassi, e che in me fosse veramente simulazione e non frenesia! Credimi, nessuno, senza gran fatica, può fingere a lungo; e affaticarsi senza pro per sembrare pazzo è la più grande delle pazzie. Aggiungi che, essendo sani, possiamo imitare col nostro contegno i malati, ma non simulare il pallore. Il mio pallore, e la mia pena ti sono noti; e perciò io ancor più ho il sospetto che con quella tua socratica festività, che chiamano ironia e nella quale non cedi neppure a Socrate, tu non intenda canzonare i miei mali»).

⁵² Sulla prima carta di guardia: «Laurea, propriis virtutibus et meis longum celebrata carminibus, primum oculis meis apparuit sub primum adolescente mee tempus, anno Domini m° IIIC XXVII die VI° mensis Aprilis in ecclesia sancte Clare auin. hora matutina; et in eadem civitate eodem mense Aprili eodem die sexto eadem hora prima, anno autem m° IIIC XLVIII° ab hac luce lux subtracta est, cum ego forte tunc Verone essem, heu! fati mei nescius. [...]» (cfr. P. DE NOLHAC, *Pétrarque et l'humanisme* (1907), 2 voll., Paris 1965, II, pp. 283-92 e in particolare p. 286; per

gica preoccupazione di non rendere tutto «finzione», e quindi più criticabili i soggetti narrati, vita e opera non hanno infine alcuna relazione diretta. *Laura* nel “Canzoniere” è leggibile e assume per noi rilievo soltanto come personaggio, *funzione* poetica dell’opera stessa, *tema*: la sua esistenza reale e la sua biografia non aggiungono né tolgono nulla alla lettura dei *RVF*. Come con minore coscienza ideologica nel filone «alto» della lirica trobadorica (e perfino in Chrétien de Troyes), ma soprattutto come nella *beatrice* di Dante (ove pure *nomen-omen*, tale quale *laura*), i *RVF* scoprono definitivamente, con *l’aura-Laura* (e la sua morte, quando non rimane «altro che ’l nome»), la dissoluzione in nome, voce, della donna cortese e stilnovistica (mutata perfino in eco interiore, dunque voce autoriflessa: «scossa | voce rimasi de l’antiche some», 23, vv. 138-39): *midons*, (*ma*)*donna* si rivela come la proiezione narcisistica dell’«io» maschile e della sua conseguente concezione amorosa⁵³. La purezza *di laura* nei *RVF* è mezzo e fine di un viaggio che ancora una volta (come nel palinsesto fondamentale, la *Commedia*) consentirà il passaggio all’*aura santa*, la Madonna (*midons*), attraverso un *iter* penitenziale in cui il *nome* come *memoria* e allusione (llaural) è il *trait d’union* fra «vaneggiar» e «pentersi», *summa* di tutta la tradizione lirica pre-petrarchesca.

3.4. *Laura nella storia del libro.*

Nella prima parte dei *RVF* una donna, *Laura*, è dunque cantata innanzitutto per gli *effetti* che produce nell’animo dell’amante (secondo una fenomenologia amorosa nota e tradizionale), ma anche in quanto «nome» («Lau-re-ta», sonetto 5, *Quando io movo i sospiri a chiamar voi*) e «lauro» (sonetto 5, vv. 12-14, «i verdi rami» di Apollo; sonetti 6-7, «lauro»).

la cronologia della nota cfr. M. FEO, *Inquietudini filologiche del Petrarca: il luogo della discesa agli inferi (storia di una citazione)*, in «Italia medioevale e umanistica», XVII (1974), pp. 115-83: «*Laura*, resa celebre dalle virtù proprie e per lungo tempo dai miei carmi, apparve per la prima volta ai miei occhi al primo tempo della mia adolescenza, nell’anno del Signore 1327, il sesto giorno d’aprile nella chiesa di Santa Clara in Avignone, al mattutino; e nella stessa città nello stesso mese di aprile nello stesso giorno sesto nella stessa ora prima, nell’anno 1348, la luce da questa luce è stata sottratta, mentre ero allora per caso a Verona, inconsapevole, ahimè, del mio fato». Per la presenza della nota obituarica in manoscritti fiorentini cfr. ora *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*, a cura di M. Feo, Firenze 1991, pp. 113-18.

⁵³ Il mito di Narciso e il senso del rispecchiamento erano notissimi alla letteratura medievale (e anche a Petrarca): una descrizione analitica perfino inquietante della fenomenologia amorosa narcisistica è in un grande trovatore, Bernard de Ventadorn, evidentemente ben cosciente, come i suoi colleghi più attenti, di quel che diceva: «Anc non agui de me poder | ni no fui meus de l’or’en sai | que-m l’aisset en sos olhs vezer | en un miralh que mout me plai. | Miralh, pus me mirei en te, | m’an mort li sospir de preon, | c’aisi-m perdei con perdet se | lo bels Narcisus en la fon» («Più non ebbi di me potere | né fui mio dall’ora in poi | che mi lasciò nei suoi occhi vedere | in uno specchio che mi piacque assai. | Specchio, poi che mi specchiai in te | m’an morto i sospiri del profondo, | ché sè mi perdei come perdettesé | il bel Narciso nella fonte», *Can vei la lauzeta mover*, vv. 17-24).

Laura-donna, laura-lauro (poesia), laura-nome innervano in varie combinazioni, singolarmente e in fitti giochi tematici e linguistici, una serie di componimenti, lungo tutti i *RVF*, fino forse a costituire la cifra più evidente della prima sezione, in vita, e della seconda (ove è però usualmente in coppia con *morte*). Laura-amore può dunque essere fornita di tutti gli attributi che una tradizione ormai secolare aveva attribuito alla donna, quale *medium* di conoscenza per il poeta; questi diviene a sua volta *racconto* (dell'innamoramento, sonetti 2-3-4, in estensione del prologo) ed *esposizione*, glossa di se stesso e dei suoi predecessori:

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora
Amor vien nel bel viso di costei,
quanto ciascuna è men bella di lei
tanto cresce 'l desio che m'innamora.

I' benedico il loco e 'l tempo et l'ora
che sì alto miraron gli occhi mei,
et dico: Anima, assai ringraziar dêi
che fosti a tanto honor degnata allora.

Da lei ti vèn l'amoroso pensiero,
che mentre 'l segui al sommo ben t'invia,
pocho prezando quel ch'ogni huom desia;

da lei vien l'animosa leggiadria
ch'al ciel ti scorge per destro sentero,
sì ch'ì vo già de la speranza altero.

(13, vv. 1-14).

Come nei suoi autori, ma in tale immediata successione da presentarsi quale riassuntiva e autoritaria compresenza, Amore non invia solo «al sommo bene» (Dante e compagnia) ma è anche angoscia e dramma (Cavalcanti, molto più presente di quanto si sospetti, e «cavalcantiani»):

Piovonmi amare lagrime dal viso
con un vento angoscioso di sospiri,
quando in voi adiven che gli occhi giri
per cui sola dal mondo i' son diviso.

Vero è che 'l dolce mansueto riso
pur acqueta gli ardenti miei desiri,
et mi sottragge al foco de' martiri,
mentr'io son a mirarvi intento et fiso.

Ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi
ch'ì veggio al departir gli atti soavi
torcer da me le mie fatali stelle.

Largata al fin co l'amorose chiavi
l'anima esce del cor per seguir voi;
et con molto pensiero indi si svelle. (17, vv. 1-14).

Già nei primi trenta componimenti Petrarca affronta la tematica amorosa in chiave evolutiva, con tocco peraltro così lieve e apparentemente autosufficiente all'interno di ogni singolo pezzo, da richiedere vere e proprie avvertenze al lettore o dichiarazioni esplicite. Alla fine di questo primo ciclo, la sestina 22, *A qualunque animale alberga in terra*, è infatti delegata a chiarire i termini reali dell'amore fino ad allora cantato, con la sua stessa struttura, irta di ripetizioni, sede tradizionale delle più dense manifestazioni di amore sensuale, da Arnaldo Daniello a Dante (le rime per la donna «Pietra»). *A qualunque animale* segnala subito che si tratta di passione nata da visione, per «pensiero smodato» (*l'immoderata cogitatio* di Andrea Cappellano), non apportatore di pace, fino alla celebrazione del «mito» dell'amore sensuale:

Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non se *transformasse* in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giù per terra.

Ma io sarò sotterra in secca selva
e 'l giorno andrà pien di minute stelle
prima ch'a sì dolce alba arrivi il sole. (22, vv. 31-39).

I componimenti 2-22 costituiscono in realtà un'antologia fortemente selettiva ed esemplificativa di tutte le molteplici forme d'amore-poesia sperimentate da Petrarca nell'attività giovanile, le sue «trasformazioni». La prima delle sestine (la 22) è insieme conclusiva di un periodo e proemiale rispetto alla prima grande canzone dei RVF, la 23 (*Nel dolce tempo de la prima etade*), la canzone, appunto, delle «metamorfosi».

3.5. *Metamorfosi come movimento.*

Attraverso le metamorfosi subite di volta in volta dall'io-amante, Petrarca «espone» lo *sviluppo* della sua concezione di amore, e della poesia, fino a quel punto: lauro, cigno, «sasso», fonte (<pianto), «scossa voce», cervo, sono tutte metafore di condizioni e di tematiche amorose, non compresenti ma sperimentate nel corso del tempo da chi già si poneva come «fatto a molta gente *esempio*» (23, v. 9). Si

tratta di simboli desunti dalla poesia classica (Ovidio, ovviamente) ma anche romanza (soprattutto Dante), cui rimandano lessemi, sintagmi e allusioni.

La prima trasformazione, in lauro, indica l'innamoramento (come già in 5, *Quando io movo*, e poi in 34, *Apollo, s'anchor vive*, con cui iniziava la *prima* raccolta, nel 1342) e quindi la caduta sotto il giogo d'amore e della poesia; la seconda (in cigno, del quale si diceva che cantasse in punto di morte) l'amore non corrisposto e senza speranze; la terza (in «sasso», statua?) l'incapacità-impossibilità di vita del soggetto colpito da Amore (come in Cavalcanti, ma con mediazione delle rime «petrose» di Dante); la quarta (in fonte) rimanda al dolore e al pianto, anche espiatorio, che consente peraltro solo provvisoriamente il perdono: ripregare Laura d'amore comporta la trasformazione «in dura selce» e in *pura voce*, come Eco («et così scossa | voce rimasi de l'antiche some, | chiamando Morte, et lei sola per nome», vv. 138-40). Il rinnovato perseguimento del desiderio comporta, come nel mito di Atteone, che l'indiscrezione dell'amante sia punita con la trasformazione in cervo:

I' segui' tanto avanti il mio desire
ch'un dì cacciando sì com'io solea
mi mossi; e quella fera bella et cruda
in una fonte ignuda
si stava, quando 'l sol più forte ardea.
Io, perché d'altra vista non m'appago,
stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;

[...]

et in un cervo solitario et vago
di selva in selva ratto mi trasformo:
et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.

(23, vv. 147-53, 158-60).

Alla luce di una nuova coscienza classicistica viene così proposta l'esposizione condensata, e *in movimento*, di un amore ben «cortese» e «petroso», certo non stilnovistico (eccettuate le premonizioni della strofa VII), sempre non soddisfatto eppure fedele e proprio perciò capace di produrre *poesia e fama* («alloro»):

Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro
che poi discese in pretiosa pioggia,
sì che 'l foco di Giove in parte spense;
ma *fui* ben *fiamma* ch'un bel guardo accense,
et fui l'uccel che più per l'aere poggia,
alzando lei che ne' miei detti honoro:
né per nova figura *il primo alloro*
seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra

ogni men bel piacer del cor mi sgombra. (23, vv. 161-69)

Il centro della canzone è dunque puntato tutto sull'amore-desiderio, anche acceso e sensuale (come nella sestina 22), e «drammatico», dunque causa di «sbrogottimento» e morte spirituale, superabile solo in un pentimento («le lagrime») ancora non sostenibile fino in fondo.

L'ordine tematico dei primi componimenti è fenomenologico (le *varie* esperienze amorose descritte) e «storico» (la progressione narrativa, allusiva nel senso letterale alla *storia* del protagonista, in quello metalinguistico alla poesia stessa): la canzone 23, *Nel dolce tempo*, lo assume e rilancia anche su un piano *esemplare*, di *senso secondo* (auspici le allusioni mitologiche e classiche), in linea con la parabola di «errore» (amoroso) e pentimento annunciata nel sonetto introduttivo, Amore è storia di fiamma-passione, desiderio e «morte» (del protagonista-uomo), ma (ancora) di oscillanti e caduchi pentimenti: il palinsesto è però sempre il «cammino» ai «poggi», il ricordo della *Commedia* e dell'archetipo medievale e cristiano dell'*homo viator*, sotto cui vengono reinscritti, nel nuovo *ordine* del Libro, anche i numerosi componimenti d'occasione.

Amore può così immediatamente divenire (sonetto 25), come in altri luoghi del “Canzoniere” (fino agli ultimi componimenti), ostile agli studi (classici), e immediatamente dopo, di nuovo, «prova», quasi positiva, cui viene sottoposto ogni eletto:

Et se tornando a l'amorosa vita,
per farvi al bel desio volger le spalle,
trovaste per la via fossati o poggi,

fu per mostrar quanto è spinoso calle,
et quanto alpestra et dura la salita,
onde al vero valor conven ch'uom poggi.

(25. vv. 9-14).

3.6. *L'amore nel tempo.*

Nel dolce tempo svolge anche la funzione di filo conduttore fra la tematica più giovanile e quella più avanzata, fino all'altro grande segnale tematico e strutturale, la canzone 70. Il primo segno forte dopo *Nel dolce tempo* è collocato al sonetto 29, *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*, che dichiara immediatamente, nell'*incipit* e nello schema metrico, l'ascendenza da Arnaldo Daniello⁵⁴, dopo che nei sonetti

⁵⁴ Lo schema *a b c d e f g* (quasi preparatorio, comunque affine, in astratto, alla sestina, *a b c d e f*, ma senza *retrogradatio cruciata* delle parole-rima) è usato da Arnaut, senza rime interne, in ben cinque canzoni; M. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova 1985, pp. 237-38, ritiene possibile un

precedenti si era dato posto, oltre che alla rifunzionalizzazione di sonetti d'occasione, a tematiche politiche e religiose (28, *O aspettata in cielo*, canto di crociata). La posizione incipitaria di Arnaldo nella canzone, confermato nel ruolo anche dalla grande canzone delle *auctoritates* (70, *Lasso me*), sembra sperimentare nei fatti il passaggio tematico già segnalato da *Nel dolce tempo*.

Non cambiano le fonti ma il loro uso e quindi i filoni tematici: di seguito a *Verdi panni* (poi riecheggiata in numerosi altri richiami arnaldiani e «petrosi») è collocato il primo lontano presentimento non più della propria morte, ma di quella di Laura (31, *Questa anima gentil che si diparte*) e subito dopo, in stretta solidarietà, entra prepotentemente ed esplicitamente il soggetto *tempo* e la proiezione dell'amore nel tempo:

Quanto più m'avicino al giorno extremo
che l'umana miseria suol far breve,
più veggio il tempo andar veloce et leve,
e 'l mio di lui sperar fallace et scemo.

I' dico a' mie' pensier: Non molto andremo
d'amor parlando omai, che 'l duro et greve
terreno incarco come fresca neve
si va struggendo; onde noi pace avremo:

perché co-llui cadrà quella speranza
che ne fe' vaneggiar sì lungamente,
e 'l riso e 'l pianto, et la paura et l'ira;

sì vedrem chiaro poi come sovente
per le cose dubbiose altri s'avanza
et come spesso indarno si sospira.

(32, vv. 1-14).

L'amore nel tempo – ancora immaginato, non sperimentato fino in fondo – permette di riconsiderare, *dal punto d'arrivo* (la vecchiaia e la fine della vita), la caducità della «speranza», del «vaneggiar» e di tutti gli effetti legati all'amore e alla poesia dei suoi predecessori, ma non impedisce di riproporre tematiche già affrontate precedentemente (emblematico il caso di 34, *Apollo, s'anchor*, che era stato addirittura sonetto incipitario di raccolta). La proiezione temporale, uno dei *Leitmotiv* del “Canzoniere”, sottintende il decorso dell'età, la *storia*, ma anche, inevitabilmente, l'idea di *allontanamento*, della *separazione* (del resto era già così presso il primo trovatore provenzale, Guglielmo IX, al termine di un'altra para-

influsso di *Razo e dreyt*, citata nella canzone delle *auctoritates* (70, *Lasso me*) e ritenuta da Petrarca di Arnaut (e non di Guilhem de St. Gregori): a sostegno dell'ipotesi è addotto anche l'ugual numero delle rime impiegate (nove). Sulla questione cfr. anche M. SANTAGATA, *Per moderne carte* cit., pp. 158 sgg.

bola umana tipica). È un collegamento sottile eppure fortissimo, addirittura fondativo, per il vincolo strutturale che impone a tutti i materiali amorosi dei *RVF*, costretti a rappresentarsi ormai, a ritroso, non solo su un piano evenemenziale e progressivo ma antropologico-esistenziale e tipologico: la vita dell'uomo come *via* (e dunque allontanamento, separazione) da pensare, vedere, esorcizzare se possibile. Petrarca sembra perfettamente consapevole del nesso, tanto da esporlo (con sottili allusioni a Dante) fin dall'apertura del filone (poi ripreso in numerose occasioni, comprese alcune miniserie riunite da preziosi collegamenti retorici e rimici: 41, 42, 43, con cui molti altri pezzi «sparsi»):

Il tempo passa, et l'ore son sì pronte
a fornire il viaggio,
ch'assai spacio non aggio
pur a pensar com'io corro a la morte:
[...]

Le vite son sì corte,
sì gravi i corpi et frali
degli uomini mortali,
che quando io mi ritrovo dal bel viso
cotanto esser diviso,
col desio non possendo mover l'ali,
poco m'avanza del conforto usato,
né so quant'io mi viva in questo stato.

(37, vv. 17-32).

3.7. *Tempo e contraddizioni.*

Il salto dall'evento dato come vissuto all'elaborazione del vissuto e dell'autobiografia personale e poetica rappresentata è così lieve e aperto alla contraddizione, che riesce spesso quasi impercettibile, consegnato com'è alle allusioni, alle citazioni, allo spessore di un linguaggio poetico unitario nel tono e nel lessico, eppure tutto sommato «vario» sotto la superficie (basti vedere le serie rimiche). È la stessa tecnica evidente già nel primo sonetto, ove in fin dei conti sono dichiarati sinteticamente, su lessemi forti (e allusivi, cfr. § 4.4), tutti i temi dispiegati nel “Canzoniere”: «rime sparse», «suono», «sospiri», «nudriva»; «core», «giovenile errore», «vario stile», «piango et ragiono», «vane speranze», «van dolore», «prova-amore», «pietà», «perdono».

I primi otto versi di *Voi ch'ascoltate* potrebbero raccogliere tutti i temi dell'intera prima sezione dei *RVF* (compreso quello del tempo, nell'opposizione presente/passato, su cui è continuamente dislocata l'intera tematica amorosa), unificata nella *memoria* dell'autore, *del Libro*: «quand'era in parte altr'uom da quel ch'i so-

no» (e poi, vv. 10-11, *fui VS vergogno*). Accade così che nella storia, sottesa e solo accennata, delle età di un personaggio esemplare (come il «Francesco» del *Secretum*) si possa passare a formulazioni opposte di una tematica amorosa che ormai conosceva molte sottospecie e varianti. Si veda la sequenza, particolarmente eloquente, anche per l'apporto di diversi *auctores*, 60, 61, 62, 63:

Che porà dir chi per amor sospira,
s'altra speranza le mie rime nove
gli avessir data, et per costei la perde?

Né poeta ne colga mai, né Giove
la privilegi, et al Sol venga in ira,
tal che si secchi ogni sua foglia verde.

(60, vv. 9-14).

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno,
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto,
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi che legato m'anno;

et benedetto il primo dolce affanno
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
et l'arco, et le saette ond'i' fui punto,
et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia donna ò sparte,
e i sospiri, et le lagrime, e 'l desio;

et benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
ch'è sol di lei, si ch'altra non v'à parte.

(61, vv. 1-14).

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese,
con quel fero desio ch'al cor s'accese,
mirando gli atti per mio mal si adomi,

piacciati omai col tuo lume ch'io torni
ad altra vita et a più belle imprese,
sì ch'avendo le reti indarno tese,
il mio duro adversario se ne scorni.

Or volge, signor mio, l'undecimo anno
ch'i' fui sommerso al dispietato giogo
che sopra i più soggetti è più feroce.

Miserere del mio non degno affanno;
reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;
ramenta lor come oggi fusti in croce. (62, v. 1-14).

Volgendo gli occhi al mio novo colore
che fa di morte rimembrar la gente,
pietà vi mosse; onde, benignamente
salutando, teneste in vita il core.

La fraile vita ch'ancor meco alberga,
fu de' begli occhi vostri aperto dono,
et de la voce angelica soave.

Da lor conosco l'esser ov'io sono:

ché, come suol pigro animal per verga,
così destaro in me l'anima grave.
Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave

avete in mano; et di ciò son contento,
presto di navigare a ciascun vento,
ch'ogni cosa da voi m'è dolce honore.

(63, vv. 1-14).

3.8. «*Auctor*», non solo personaggio.

Un punto fermo nella storia e nella concezione amorosa fino ad allora esposta sembra porlo la canzone 70, *Lasso me*, nella quale ogni strofa è conclusa dalla citazione dell'*incipit* di una famosa canzone di poeti riconosciuti e praticati come maestri, *auctores*: la strofa I termina (v. 10) con *Drez et rayson es qu'ieu ciant e.m demori* (attribuita erroneamente da Petrarca ad Arnaut Daniel), la seconda con *Donna mi priegha, perch'io voglio dire* di Guido Cavalcanti, la terza con *Così nel mio parlar voglio esser aspro* di Dante, la quarta con *La dolce vista e 'l bel guardo soave* di Cino, la quinta con lo stesso Petrarca *Nel dolce tempo de la prima etade* (al lettore già nota dal n. 23 degli stessi *RVF*).

Il punto culminante (e il *moderno*, cfr. § 4.3) è ovviamente Petrarca stesso, personaggio-Poeta: per di più, proprio mentre cita una canzone «giovanile», comunque pregressa, ne indica anche le nuove modalità interpretative e inserisce quindi un'esplicita legittimazione tematica, l'indicazione di un nuovo percorso, ricavato tangenzialmente dal seno stesso di *Nel dolce tempo* (strofa VII, «L'alma ch'è sol da Dio facta gentile [...]»):

Tutte le cose di che 'l mondo è adorno
uscîr buone de man del mastro eterno;
ma me, che così adentro non discerno,

abbaglia il bel che mi si mostra intorno;
et s'al vero splendor già mai ritorno
l'occhio non pò star fermo,
così l'à fatto infermo
pur la sua propria colpa, et non quel giorno
ch'i' volsi inver' l'angelica beltade
nel dolce tempo de la prima etade.

(70, vv. 41-50).

Come nel *Secretum* e più oltre nello stesso “Canzoniere”, Laura-amore ora «innocens est»: il problema è nello stesso protagonista; la «beltade», in quanto «angelica», può ancora riunire il «bello che si mostra intorno» e il «mastro eterno».

3.9. «*Un dolce lume [...] la via ch'al ciel conduce*».

È un punto di svolta nella tematica amorosa del “Canzoniere”, confermato nelle tre canzoni immediatamente successive (le *cantilenas oculorum*, 71-72-73, in consecuzione legata di genere alto, quasi una sequenza):

et chi voi ragiona
tien dal soggetto un habito gentile,
che con l'ale amorose
levando il parte d'ogni pensier vile

[...]

onde parole et opre
escon di me sì fatte allor ch'i' spero
farmi immortal, perché la carne moia.

(71, vv. 10-13, 93-96).

Gentil mia donna, i'veggio
nel mover de' vostr'occhi un dolce lume
che mi mostra la via ch'al ciel conduce.

(72, vv. 1-3).

I' non poria già mai
imaginar, nonché narrar, gli effecti
che nel mio cor gli occhi soavi fanno:
tutti gli altri diletti
di questa vita ò per minori assai
e tutte l'altre bellezze indietro vanno.
Pace tranquilla senza alcuno affanno,
simile a quella ch'è nel ciel eterna,
move da lor innamorato riso.

(73, vv. 61-66).

Come in altre occasioni capitali, Petrarca nell'ultima strofa di 73 rimanda allusivamente (quasi citando) a un altro punto di svolta della tradizione lirica romanza e suo immediato antecedente, *Donne ch'avete intelletto d'amore* (vv. 6-8):

solamente quel nodo
ch'Amor cerconda a la mia lingua quando
l'umana vista il troppo lume avanza,
fosse disciolto, i' prenderei baldanza
di dir parole in quel punto sì nove
che farian lagrimar chi le 'ntendesse. (73, vv. 79-84).

Che la concezione di amore e di Laura sia ora quella «beatrice» e angelica, discendente in special modo dal Dante stilnovistico, è immediatamente confermato, anche nel nesso lingua-occhi/amore, nei due sonetti seguenti (74-75) e in tutta la serie fino alla sestina 142: non che manchi il tema di Amore-prigione e angoscia e del «continuo lagrimar» (composto magari in miniserie: 82-83-84), ma l'«angelica forma» e il «non... andar... mortale» di Laura costituiscono ormai un *Leitmotiv* ben riconoscibile e fin maggioritario (magari evocato solo dal ricordo degli «occhi»). La canzone 126, *Chiare, fresche et dolci acque*, ne suggella il tema all'ultima stanza:

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso.
Così carico d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et sì diviso
da l'immagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era. (126, vv. 53-63).

Si sbaglierebbe peraltro a ridurre quest'intero filone soltanto ad un'«evoluzione» verso una Laura-beatrice; Petrarca non perde mai d'occhio l'*iter* complessivo del suo viaggio, il senso di un amore che per quanto sia via al divino ne ha invertito l'ordine («pervertit ordinem»)⁵⁵. Le parole di Agostino a Francesco nel *Secretum* sono più che mai valide:

Quia cum creatum omne Creatoris amore diligendum sit, tu contra, creature captus il-

⁵⁵ F. PETRARCA, *Secretum* cit., p. 148.

lecebris, Creatorem non qua decuit amasti, sed miratus artificem fuisti quasi nichil ex omnibus formosius creasset, cum tamen ultima pulcritudinum sit orma corporea⁵⁶.

La contraddizione e il ritorno alla guerra interiore è inevitabile all'interno dell'amore e della poesia profana, pur la più sublimata (134, *Pace non trovo et non ò da far guerra*): solo 264, *I' vo pensando*, chiarirà che la palinodia già annunciata nella sestina 142 (*A la dolce ombra*) e cioè nel genere per eccellenza «petroso», «mito della passione sensuale»⁵⁷, è il vero tema di fondo del "Canzoniere", la struttura portante sempre presente, al di là di una fenomenologia amorosa pur contraddittoriamente «progressiva». Tra 142 e 264 (ovvero tra la fine della «forma Correggio» e la versione finale), possono però ora essere depositate, in serie potenzialmente infinita, tutte le prove più evidenti di Laura-beatrice dopo il 1358, non ritenuta evidentemente contraddittoria con l'impegno del congedo di 142 («*Altr' amor, altre frondi | cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami*»): «l'vidi in terra angelici costumi | et celesti bellezze al mondo sole» (156, vv. 1-2); «Amor et io sì pien' di meraviglia | come chi mai cosa incredibil vide, | miriam costei [...]» (160, vv. 1-3); «questa sola fra noi del ciel sirena» (167, v. 14); «Sì come eterna vita è veder Dio | né più si brama, né bramar più lice, | così me, donna, il voi veder, felice | fa in questo breve et fraile viver mio» (191, vv. 1-4); «Chi nol sa di ch'io vivo, et vissi sempre, | dal dì che'n prima que'belli occhi vidi, | che mi fecer cangiar vita et costume?» (207, vv. 53-55). L'introduzione del *tempo* («breve [...] viver») riporta però inevitabilmente, e con sempre maggior pertinenza, alla parabola della vita umana: consente di riconoscere le proprie riaccensioni d'amore e le contraddizioni (anche in quest'ultima parte della prima sezione: 174, 175, 179, 181, ovviamente 189, ecc.), ma soprattutto ricolloca l'amore in un ordine che neppure la rivisitazione di un tema-mito straordinario può indurre ad abbandonare. *Laura* diviene *l'aura* («nominis memoria»)⁵⁸, aria, suono, metalinguaggio, poesia, fama: la miniserie 194-196-197-198 (ma anche 223 e altrove, fittamente) consente il recupero e la sublimazione del lauro, proprio perché è già avvenuta Laura-beatrice.

Le date-anniversario scandiscono più frequentemente il tempo dell'amore e del "Canzoniere" e continuano pur a richiedere la rappresentazione di un eterno ritorno:

⁵⁶ *Ibid.* («Perché mentre tutto il creato deve esser tenuto caro per amore del Creatore, tu al contrario, preso dalle grazie di una creatura, hai amato il Creatore non come si conveniva, bensì ammirando in lui l'artefice di quella, quasi non avesse creato nulla di più bello, mentre la venustà corporea è l'ultima delle bellezze»).

⁵⁷ Usiamo liberamente un'espressione impiegata da G. Contini per le rime petrose di Dante (D. ALIGHIERI, *Rime* (1946), a cura di G. Contini, Torino 1980⁴, p. 149).

⁵⁸ F. PETRARCA, *Secretum* cit., p. 158.

Beato in sogno et di languir contento,
d'abbracciar l'ombra et seguir l'aura estiva,
nuoto per mar che non à fondo o riva,
solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento;

e 'l sol vagheggio, sì ch'elli à già spento
col suo splendor la mia virtù visiva,
et una cerva errante et fugitiva caccio
con un bue zoppo e 'nfermo et lento.

Cieco et stanco ad ogni altro ch'al mio danno
il qual dì et notte palpitando cerco,
sol Amor et madonna, et Morte, chiamo.

Così venti anni, grave et lungo affanno,
pur lagrime et sospiri et dolor merco:
in tale stella presi l'ésca et l'amo.

(212, vv. 1-14)

Ma anche 203, *Lasso ch'i' ardo*, 216, *Tutto 'l dì piango*, e 224, 226, 229, 231, 234, ecc.

3.10. «*Tota philosophorum vita commentatio mortis est*».

Come si poteva prevedere una conclusione ad un tale delirio potenzialmente infinito e inserirlo nella storia? L'esito era presente a Petrarca (cfr. sezioni 1 e 4) già prima del 1348: Laura, come Beatrice, morirà, ma mentre l'impatto della morte sull'impianto strutturante della *Vita nuova* e dei *RVF* è parzialmente simile, diversi ne sono i risultati tematici: dal «Libro della memoria» dantesco si passa alla «memoria del Libro». Era previsto, anche nel *Secretum*:

[AUGUSTINUS] Quid enim, quando premori illam posse non ignoras, quid illa moriente dicturus es?

[FRANCISCUS] Quid dicturus aliud, nisi me presente calamitate miserrimum, solamen vero ex recordatione transacti temporis habiturum? [...] Cum Lelio, romanorum sapientissimo, proprias miserias consolaret: «Virtutem illius amavi, que extincta non est»⁵⁹.

L'uomo deve vivere per continuare a cantare, a *ricordare* e comporre la memoria *in ordine*, nell'*unità* del libro-canzoniere; la donna deve invece divenire in-

⁵⁹ *Ibid.*, p. 140 ([AGOSTINO] «Che dirai (posto che non ignori che può morire), che dirai se ella muore?»[FRANCESCO] «Che potrò dirmi altro che infelicissimo in quella circostanza, traendo tuttavia un conforto dal ricordo del tempo passato? [...] Conforterei il mio dolore come Lelio, il più saggio dei Romani: “di lei amai la virtù, che non è spenta”»).

tegralmente «angelo» perché si possa passare da un tempo ad un altro, da un ordine ad un altro, senza che si debba abiurare il passato ma inserendolo in una storia, raggiungibile solo grazie al *tempo*, al decorso inesorabile dell'età dell'uomo-exemplum. Memoria delle cose belle del tempo passato, celebrazione ormai non più sospetta delle bellezze di lei come ricordo del corpo, pianto, si compongono definitivamente in una vera e propria poesia della *separazione* e della *memoria*, nella quale viene rifunzionalizzato (talvolta in modo esplicito) anche il genere del *planh*, ovvero del componimento in morte di un protettore, della donna amata o di un amico.

Lontananza e morte si scoprono pertanto come due aspetti di un unico problema archetipico, la *separazione*, cui è possibile trovare un'unica soluzione, la *memoria* (con Agostino uno dei grandi temi impliciti di tutti i *RVF* e in particolar modo della sezione in morte):

Innumerabiles cause segregant amicos, *amicitiam veram* nulle; qua presente, amicus absens esse non poterit. Quantum enim locorum intervallis ab amicorum conversatione disiungimur, tantum absentie detrimentum assidua commemorazione discutimus; cuius si tanta vis est, ut *morte superata*, defunctos etiam amicos pro viventibus celebremus [...], quid tam magnum est, si, absentia similiter victa, longe positos amicorum vultus pro presentibus habeamus? Apud poetam scriptum est «herent infixi pectore vultus | verbaque»; et iterum «absentem absens auditque videtque». Ergo insanus et obscenus amor hoc poterit, pius ac sobrius non poterit?⁶⁰

E cosa di più misurato e *pius* dell'amore casto, tanto da essere rivolto alla stessa donna anche dopo la morte? In questo senso si potrebbe effettivamente convenire che tramite la memoria «nello stesso lavoro che lo costituisce e lo fa crescere, il canzoniere petrarchesco si riconosce come un unico canzoniere “in morte”»⁶¹. La Morte deve divenire perciò protagonista «esplicita» e assoluta della seconda parte dei *RVF* e il *deus ex machina* di una concezione d'amore in cui, come già nella *Vita nuova* (anch'essa del resto dipendente dal *Laelius, de amicitia* di Cicerone), si è riscoperta, in vita, la donna beata come *guida*, «beatrice» («dol-

⁶⁰ ID., *Familiares* cit., II, 6, 3-4 (cfr. ID., *Le familiari. Libri I-IV* cit., pp. 275-77: «Innumerevoli sono i motivi che allontanano reciprocamente gli amici, ma non ce n'è uno che valga a spezzare la vera amicizia. Quando essa c'è, l'amico non potrà mai essere lontano. Di quanto infatti siamo separati dalla loro compagnia per le distanze geografiche, di tanto cancelliamo gli svantaggi della lontananza con il costante ricordo. Se tale è infatti la forza della memoria che, vinto il potere della morte, fa persino in modo che noi si pratici gli estinti come fossero vivi [...] se tale è il suo potere, perché meravigliarci se, vinto allo stesso modo il potere della lontananza, essa sa riportarci dinnanzi agli occhi l'immagine degli amici lontani? Dice il poeta: “la sua immagine, le sue parole stanno scolpite nel cuore”, e, di nuovo: “lontana, lo sente e lo vede, lontano”. E se questo può l'amore folle e impudico, non lo potrà quello misurato e santo?»).

⁶¹ D. DE ROBERTIS, *Contiguità e selezione nella costruzione del canzoniere petrarchesco*, in «Studi di filologia italiana», XLIII (1985), p. 66.

ce del mio penser hora beatrice», 191, v. 7): «Morte m' à sciolto, Amor, d' ogni tua legge: | quella che fu mia donna al ciel è gita, | lasciando *trista et libera* mia vita» (270, vv. 106-8); ancor più esplicitamente, 271, vv. 1-3: «L'ardente nodo ov'io fui d' ora in hora, | contando, anni ventuno preso, | Morte disciolse [...]». È il *nodo* che proprio in 73, vv. 79-84, impediva, se non «disciolto», di «dir parole [...] | che farian lagrimar chi le 'ntendesse». Amore può in qualche modo provare ora a divenire *caritas*, grazie proprio a quella *castità* e a quelle virtù rivendicate nel *Secretum*. Nel *Secretum* del resto era stato proprio Agostino a ricordare non solo le premonizioni di Francesco sulla possibile morte di Laura ma anche l'utilità, anzi l'*indispensabilità*, della meditazione sulla morte come unico rimedio alla forza di amore, «la più veemente fra le passioni» che turbano il filosofo («quicquid vero non esse senectutem huius lucis exitum suggerit nec de morte cogitandum, sum moperere detestor atque execror») ⁶².

Dal sonetto 267, in cui s'annuncia esplicitamente la morte di Laura, al sonetto 284 non c'è componimento in cui non figurino «morte» (più raramente «morire»). La «Morte», fino alla fine del “Canzoniere”, è l'*evento* ma anche il *segno* sotto cui iscrivere ogni altra riflessione: anche oltre il 284 sono ben rari i componimenti i cui ragionamenti non siano collegati alla morte di Laura o dell'«io» agente, associata spesso, quasi *naturalmente*, all'inesorabile trascorrere del tempo. L'«io» personaggio e poeta si riunifica nel rapporto tra fenomenologia del tempo e tipologia-esemplarità dell'uomo, di ogni uomo.

3.11. «Quando aliter esse non potest».

Morte e tempo sono dunque a loro volta due temi inscindibilmente collegati, antitetici alle passioni e alla poesia romanza in quanto lirica d'amore; si sarebbe quasi tentati di credere all'equazione vita=amore VS morte=sapienza se in realtà il *medium* della poesia, l'*opera*, non unificasse tutti i fattori. Dal punto di vista del protagonista però, come amore tiene lontani dalla vera sapienza, così la pratica dei «*rerum vulgarium fragmenta*» tiene lontani dalla cultura latina (e stoico-cristiana). Frammentarietà, caducità (con conseguente aspirazione al «porto» e all'«unità»), e celebrazione della «vista angelica, serena», percorrono l'intera seconda parte dei *RVF*, come temi autonomi o intrecciati in varie combinazioni, anche a stretto contatto:

⁶² F. PETRARCA, *Secretum* cit., p. 180 («Ma acerbamente detesto ed abomino quanto non induce a pensare che la vecchiaia è la fine di questa vita, e a meditare sulla morte»).

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate
mi danno guerra, et le future anchora;
e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora,
or quinci or quindi, sì che 'n veritate,
se non ch'i' ò di me stesso pietate,
i' sarei già di questi pensier' fora.

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
veggio al mio navigar turbati i vènti;
veggio fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte,
e i lumi bei che mirar soglio, spenti.

(272, vv. 1-14).

Come va 'l mondo! or mi diletta et piace
quel che più mi dispiacque; or veggio et sento
che per aver salute ebbi tormento,
et breve guerra per eterna pace.

O speranza, o desir sempre fallace,
et degli amanti più ben per un cento!
O quant'era il peggior farmi contento
quella ch'or siede in cielo, e 'n terra giace!

Ma 'l ceco Amor et la mia sorda mente
mi travïavan sì, ch'andar per viva
forza mi convenia dove morte era.

Benedetta colei ch'a miglior riva
volse il mio corso, et l'empia voglia ardente
lusingando affrenò perch'io non pèra.

(290, vv. 1-14).

Quand'io veggio dal ciel scendere l'Aurora
co la fronte di rose et co' crin' d'oro,
Amor m'assale, ond'io mi discoloro,
et dico sospirando: Ivi è Laura ora.

O felice Titon, tu sai ben l'ora
da ricovrare il tuo caro tesoro:
ma io che debbo far del dolce alloro?
che se 'l vo' riveder, conven ch'io mora.

I vostri dipartir' non son sì duri,

ch'almen di notte suol tornar colei
che non â schifo le tue bianche chiome:

le mie notti fa triste, e i giorni oscuri,
quella che n'â portato i penser' miei,
né di sé m'â lasciato altro che 'l nome.

(291, vv. 1-14).

Ciò che li unifica, e rende funzionale alla poesia la morte di Laura e il tema «morte», è il *pensiero* della morte come reagente della memoria, e del Libro: la grande separazione diviene *dicibile* e ragione dell'io lirico. Il soggetto *uomo*, nel momento in cui uccide l'apparente oggetto dei desideri e della scrittura, scopre la propria autoriflessione autentica nella separazione e nell'*assenza*. La «fascinazione»⁶³ archetipica perduta può divenire così l'oggetto perenne del "Canzoniere" e della lirica moderna, ripetibile e ripetuto, anche tramite mille espedienti retorici. La possibilità combinatoria di variazioni, «*eandem rem dicere sed commutate*», sarà allora tale che la rappresentazione retorica potrà divenire essa stessa un «tema», oltre che «stile»:

Ov'è la fronte, che con picciol cenno
volgea il mio core in questa parte e 'n quella?
Ov'è 'l bel ciglio, et l'una et l'altra stella
ch'al corso del mio viver lume denno?

Ov'è 'l valor, la conoscenza e 'l senno?
L'accorta, honesta, humil, dolce favella?
Ove son le bellezze accolte in ella,
che gran tempo di me lor voglia fenno?

Ov'è l'ombra gentil del viso humano
ch'òra et riposo dava a l'alma stanca,
et là 've i miei pensier' scritti eran tutti?

Ov'è colei che mia vita ebbe in mano?
Quanto al misero mondo, et quanto manca
agli occhi miei che mai non fien asciutti!

(291, vv. 1-14).

Nel componimento immediatamente successivo, il 300, potremo trovare *quanta* in anafora all'inizio di ogni partizione del sonetto (vv. 1-5-9-12), enumerazioni sostenutissime (*valle, fiume, fere*, ecc.) in 301 e 303, di nuovo anafora (*né*) nei sette primi versi di 312 e all'inizio delle quartine di 313 (*Passato*), ecc. Non sembra veramente casuale che proprio nelle rime in morte l'esuberanza dei fiori retorici possa celebrare i suoi fasti più grandi (e persino primitivi – e fastidiosi).

⁶³ M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, 1955 (trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino 1967, pp. 17-19).

In attualizzazioni più sorvegliate ed efficaci bastano invece pochi espedienti, geniali. Il semplicissimo uso del verbo al passato può divenire quasi inavvertibilmente il segnale ovvio ma ineludibile del Tempo, la preparazione, di nuovo, della Morte: *l'aura* diviene «antica» (320) e la fenice, già simbolo di Laura in vita (185, *Questa fenice de l'aurata piuma*), può connettersi, quale segno della resurrezione (321)⁶⁴, ad una fitta serie su «morte», quasi senza soluzione di continuità, fino all'unica sestina della seconda parte (332, *Mia benigna fortuna*), ove *morte* è parola-rima e chiude il *tour de force* di dodici strofe su sei rimanti («'n aspro stile e 'n angosciose rime | prego che 'l pianto mio finisca Morte»). Ma la *Morte* della sestina doppia non è l'ultima parola; c'è ancora tempo e spazio per altri riconoscimenti di Laura e lodi e rimpianti e *planh* (337-338, e *passim*), ivi compresa, di nuovo, l'autocoscienza della ripetizione: «Piansi et cantai: *non so più mutar verso*; | ma di et notte il duol ne l'alma accolto | per la lingua et per li occhi sfogo et verso» (344, vv. 12-14). Come per la prima parte, il *limite* può essere costituito solo dalla parabola umana; se la cifra fenomenica dell'«io» è la contraddizione, anche in morte di Laura («in antiquam litem relabimur, voluntatem impotentiam vocas. Sed sic eat, quando aliter esse non potest»)⁶⁵ si potrebbe procedere indefinitamente, per addizione.

3.12. «*Hac iter est in patriam*».

D'altra parte, il vero tema *profondo* del “Canzoniere” è la sua stessa struttura, lo «status animae ante mortem», l'*exemplum* tutto terreno costituito dall'«io». Dunque come la morte di Laura e i quarantacinque anni del personaggio-poeta costituiscono il limite non esterno ma organico che bipartisce il “Canzoniere” e ne permette l'unificazione in Libro, la morte inevitabile di ogni uomo e quindi anche del personaggio-poeta, dopo *Laura-lauro-l'aura* (e «l'aurata fenice»), costituirà il vero limite della seconda parte:

O felice quel dì che, del terreno
carcere uscendo, lasci rotta et sparta
questa mia grave et frale et mortal gonna,
et da sì folte tenebre mi parta

⁶⁴ F. ZAMBON, *Sulla fenice del Petrarca*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I cit., pp. 411-25 («questa estrema cifra della morte di Laura è contemporaneamente quella del suo risorgere quale entità o guida spirituale nella seconda parte del *Canzoniere*. [...] la rinascita non può essere detta, narrata: essa è iscritta nel testo stesso, è la possibilità stessa del *ragionare*, dello *scrivere* di Laura»).

⁶⁵ F. PETRARCA, *Secretum* cit., p. 214 («Ricadiamo nell'antica contesa: chiami impotenza la volontà! Ma così sia, quando non può essere altrimenti!»).

volando tanto su nel bel sereno,
ch'ì veggia il mio Signore et la mia donna. (349, vv. 9-14)

La ricerca del «porto», ove calare la vela delle operazioni umane (tema pur lungamente coltivato ed insinuato) occuperà dunque solo *in extremis*, unificando biografia e letteratura, la parte finale dei *RVF* («s'io vissi in guerra et in tempesta, | mora in pace et in porto; et se la stanza | fu vana, almen sia la partita honesta»: 365, vv. 9-11), non senza che ancora *in limine*, in 360, vv. 156-57, la Ragione, pur pacificata, si dichiari impotente a risolvere il «contrasto» tra il protagonista e l'«antiquo [...] dolce empio signore» (Amore): «Ella allor sorridendo. Piacemi aver vostre questioni udite, | ma più tempo bisogna a tanta lite». Solo in 366 *amore* potrà dirsi integralmente *caritas*, e chiudere «in pace» il cerchio enunciato in *Voi ch'ascoltate*: la «Medusa» e l'«errore» che l'hanno reso «sasso / d'umor vano stillante» (366, vv. III-12), saranno dunque citazioni allusive alla canzone 23, all'amore «petroso» precedente la morte di Laura, non l'abiura alla lunga meditazione sul tempo (iniziata sin da 264) e sulla Morte, che innerva l'intera seconda parte⁶⁶. Laura effettivamente, fra mille contraddizioni, è stata veramente «scala al fattore, chi ben l'estima» (360, v. 139), e lo «strido lagrimoso» di cui è cosparso l'intero «Canzoniere», ma soprattutto la sezione in morte, ha consentito l'*iter* penitenziale, la «vergogna», e «l' conoscer chiaramente | che quanto piace al mondo è breve sogno» (I, vv. 12-14). La canzone alla Vergine non è una *trouaille* contingente, è già dall'inizio nel piano *necessario* dell'opera. Petrarca è veramente riuscito ad essere di nuovo, dopo Dante, in *questo* mondo, lui chierico, personaggio-poeta ed *exemplum* della poesia volgare.

3.13. *Poeta e clericus*.

Il progetto più o meno preciso formulato al momento del rientro in Italia è riuscito ed è consegnato al «Canzoniere» anche nella tematica più immediatamente politica: il ciclo antiavignonese (136-38, ma non solo), i sonetti d'occasione e d'intervento, le grandi canzoni politiche (28, *O aspettata in ciel beata e bella*; 53, *Spirito gentil, che quelle membra reggi*; 128, *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*, tutte nella sezione in vita di Laura), soprattutto il pianto che accomuna Laura e il parimenti abbandonato cardinal Colonna, proprio in apertura della seconda parte dei *RVF* (269, *Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*, immediatamente successivo ai

⁶⁶ L'interpretazione della «Medusa» è in realtà molto controversa, interpretandola i più come una ripulsa estrema e totale di ogni visione positiva di Laura. Un intelligente, ma diversamente impostato tentativo di lettura in K. FOSTER, *Beatrice or Medusa: the Penitential Element in Petrarch's "Canzoniere"*, in *Italian Studies Presented to E. R. Vincent*, a cura di C. P. Brand, K. Foster e U. Limentani, Cambridge 1962, pp. 41-56.

due *planh* per Laura). Ancora una volta, tematica amorosa, poesia (*l'aura-fama*) e identità del nuovo intellettuale europeo costituiscono un insieme organico.

Attraverso i *RVF* passano coordinate e temi di un nuovo discorso sugli intellettuali e sulla cultura, in maniera esplicita in taluni dei componimenti storico-politici, per vie più sottili e talora indirette negli altri «frammenti». Il colto, come già negli umanisti mediolatini (Giovanni di Salisbury in testa), deve possedere strumenti e arti specifiche, ignote al volgo e non possedute neppure dal Potere. Per questo il “Canzoniere”, in quanto percorso purificante, dalle passioni giovanili alla sapienza del filosofo morale, rappresenta anche l’inserimento in una cerchia di eletti e liberazione dal contatto col volgo, dalla sua «voce»: «Ma ben veggio or sì come al popol tutto | favola fui gran tempo, onde sovente | di me medesimo meco mi vergogno» (I, vv. 9-11). Al tempo stesso è ammaestramento sui veri *valori* non riconosciuti neppure dai potenti («qui non palazzi, non theatro o loggia, | ma ’n lor vece un abete, un faggio, un pino, | tra l’erba verde e ’l bel monte vicino, | onde si scende poetando et poggia, | levan di terra al ciel nostr’intellecto»: 10, vv. 5 - 9), perfino in ordine alle grandi ragioni della politica e della Storia:

Spirto gentil, che quelle membra reggi

[...]

io parlo a te, però ch’altrove un raggio
non veggio di virtù, ch’al mondo è spenta,
né trovo chi di mal far si vergogni.

Che s’aspetti non so, né che s’agogni,
Italia, che dei suoi guai non par che senta:
vecchia, otiosa e lenta,
dormirà sempre, et non fia chi la svegli?

(53, vv 1, 7-13).

Il lamento moralistico e (apparentemente) generico è un *tópos* della letteratura e degli intellettuali medievali, ma già in Dante, ancora una volta immediato predecessore del sistema ideologico petrarchesco, si era attualizzato potentemente nella storia contemporanea italiana e nella definizione di una vera e propria teoria della cultura. I capisaldi archetipici della teoria dantesca valgono anche per Petrarca, affiancati da altri temi destinati ad un lungo avvenire nella storia culturale nazionale: oltre al mito dell’Italia, almeno quello di Roma antica, dei suoi eroi e dell’antica potenza, continuamente sfruttato sino al Novecento compreso⁶⁷:

⁶⁷ Sul tema cfr. M. S. SAPEGNO, «Italia», «Italiani», in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, V. *Le Questioni*, Torino 1986, in particolare pp. 187-208.

L'antiche mura ch'anchor teme et ama
et trema il mondo, quando si rimembra
del tempo andato e 'ndietro si rivolve,
e i sassi dove fur chiuse le membra
di ta' che non saranno senza fama,
se l'universo pria non si dissolve,

[...]

O grandi Scipioni, o fedel Bruto,

[...]

(53, vv. 29-36).

e ancora in 128, vv. 49 sgg.: «Cesare taccio che per ogni spiaggia | fece l'erbe sanguigne | di lor vene, [...]», ecc.). Anche l'uso dei classici, recuperati, tradotti e adottati pur nella poesia in volgare (cfr. § 4.5), è parte di un progetto complessivo in cui Petrarca definisce il terreno e l'autonomia del colto fra volgo e Potere. È una *competenza* specifica che permette solo al colto di dialogare direttamente con i grandi Valori e colloca apparentemente l'intellettuale *al di sopra delle parti*, indifferente anche alle miserie e ai giudizi della vita politica quotidiana⁶⁸.

In questo senso temi direttamente politici e «amorosi» fanno parte di un unico grande disegno e possono, *debbono*, essere raccolti insieme, a dispetto di quella maggiore importanza degli studi latini che proprio l'amore per Laura e la poesia volgare ostacolerebbero. La fama del maestro di poesia amorosa volgare (cfr. 293, *S'io avesse pensato che si care*) e l'*auctoritas* del filosofo morale sono strumenti complementari, entrambi necessari al monumento autobiografico e al progetto culturale ad esso sotteso.

La gestione della memoria, così fondamentale nell'economia dei *RVF*, è essa stessa, secondo un *tópos* già classico e mediolatino, una delle funzioni specifiche del colto⁶⁹. La stessa cura editoriale dell'autore per il proprio stile e i propri scrit-

⁶⁸ F. PETRARCA, *Posteritati*, in ID., *Prose cit.*, p. 5: «Principum atque regum familiaritatibus ac nobilium amicitiiis usque ad invidiam fortunatus fui. Multos tamen eorum, quos valde amabam, effugi: tantum michi fuit insitus amor libertatis, ut cuius vel nomen ipsum illi esse contrarium videretur, omni studio declinarem. Maximi reges mee etatis et amarunt et coluerunt me; cur autem nescio: ipsi viderint. Et ita cum quibusdam fui, ut ipsi quodammodo mecum essent; et eminentia eorum nullum tedium, commoda multa perceperim» («Ebbi la fortuna di godere la familiarità dei principi e dei re, e l'amicizia dei nobili, tanto da esserne invidiato. Tuttavia da parecchi di coloro che più amavo mi tenni lontano. Fu sì radicato in me l'amore della libertà, da evitare con ogni attenzione coloro che sembravano esserle contrari anche nel nome solo. I più grandi re del mio tempo mi vollero bene e mi onorarono – il perché non lo so; è cosa che riguarda loro – e con certuni ebbi rapporti tali che in certo qual modo erano loro a stare con me; e dalla loro grandezza non ebbi noie, ma molti vantaggi»). È una risposta «postuma» alle polemiche sollevate dalla sua permanenza milanese presso i «tiranni» Visconti, ma anche un esempio eloquente del rapporto stabilito da Petrarca fra politica e cultura.

⁶⁹ E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinische Mittelalter*, 1948 (trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo*

ti, la cui memoria Petrarca si cura di sottrarre ai guasti apportati dai copisti e dal tempo, l'autoproposizione della propria biografia (l'epistola *Posteritati*, almeno) sono temi frequenti nei *RVF* e parte dello stesso progetto. Petrarca ne sperimenta l'efficacia già durante la sua vita: può svolgere mansioni cancelleresche e diplomatiche forti del proprio prestigio *culturale*, e può rivolgersi nel "Canzoniere", come già Dante, ai potenti contemporanei dall'alto della propria autorità di specialista delle cose umane e spirituali: «Signor', mirate come 'l tempo vola, | et sì come la vita | fugge, et la morte n'è sovra le spalle. | Voi siete or qui; pensate a la partita | [...]» (128, vv. 97-100). Viaggio penitenziale e autorità di «filosofo» si fondono e stabiliscono a loro volta i fondamenti di un vero e proprio *mito della cultura* e della *poesia* che sul modello del "Canzoniere", dell'*opera*, passa attraverso i secoli, fino alle soglie dell'età contemporanea.

L'*autonomia* della cultura e nella cultura che Petrarca cercava abbandonando la Provenza si è sostanziata ormai, grazie al grande progetto autobiografico degli anni '49-50 (*Epystole, Familiares, Rerum vulgarium fragmenta*), anche della poesia volgare, il cui tema centrale, l'amore, è divenuto il punto di analisi fondamentale per definire il percorso esemplare di coloro che ascoltano il «suono» dei sospiri. Non per nulla alla morte di Laura e del Colonna cessano nei *RVF* anche le grandi canzoni politiche e l'«impegno» diretto sugli eventi storici contemporanei. Raggiunto il punto più alto della parabola e affermata la propria identità di nuovo intellettuale, romanzo ed umanista, Petrarca affida la propria autonomia di colto e il proprio «impegno» (*caritas*) solo all'amore filtrato attraverso la meditazione sulla morte. Che Petrarca concepisse unitariamente varietà tematica e «vario stile», non era pacificamente accettabile. Vellutello ne rifiuterà (cfr. § 1.2.2), in un'edizione commentata di straordinario successo e importanza per l'Italia e per l'Europa, la divisione in due parti, aggiungendone una terza, riservata ai componimenti «che 'n diversi tempi et altri sogetti; et a più terze persone da lui furono scritti», iniziando dalla grande canzone politica *Italia mia* e procedendo inoltre per tutte e tre le parti ad un radicale rimescolamento e riordinamento tematico. L'incomprensione delle ragioni della storia e del senso della poesia romanza per la stessa funzione del colto determinano una radicale incomprendimento del Libro-canzoniere del Petrarca, cui erano invece chiarissimi i legami della poesia in volgare con la storia della cultura e dei colti. Varietà di temi e di stile e loro intrecci, lungo una fondamentale bipartizione strutturale e una altrettanto fondamentale bipolarità tematica (la serie evenemenziale dei fatti e dei contenuti e i temi strutturali della

latino, a cura di R. Antonelli, Firenze 1992, pp. 529-31); R. ANTONELLI, *Politica e volgare: Guglielmo IX, Enrico II, Federico II*, in ID., *Seminario romanzo*, Roma 1979, pp. 44-45.

parabola di ogni uomo), costituiscono un sistema non scindibile, pena l'incomprensione dello spessore dell'opera. Vellutello ormai poteva soltanto *attualizzare* la lettura del "Canzoniere", non ne poteva più comprendere integralmente le ragioni profonde: una lettura semplificata che del resto è durata fino ai giorni nostri, e tuttora talvolta perdura.

3.14. *Natura e cultura.*

L'«io» diviso e frammentato e la sua riunificazione individuale e sociale costituiscono dunque la ragione profonda dell'opera e della costituzione in Libro. Con terminologia soltanto apparentemente più moderna, potremmo parlare anche di una parallela e a tratti oscura bipartizione, di una scissione, tutta medievale e cristiana, ma ben moderna, fra *natura e cultura*.

La negazione del *corpo* di Laura (cfr. § 4.1) e la sua assunzione in stereotipo (e archetipo), in lingua e stile (cfr. § 3.3), implicano la negazione più complessiva della *natura*, in tutte le sue manifestazioni, anche quelle apparentemente più denotative, pur esse ridotte a pure *funzioni* dell'io. Nella tradizione (lirica) romanza possono così essere innestati motivi assunti direttamente dalla letteratura classica e da fonti bibliche e cristiane, senza che si percepisca uno scarto, poiché l'io, divenuto «stile», può amalgamare e ricomprendere tutto, mostrando però alla fine una tensione di fondo che rivela, a rappresentazione avvenuta, un'opposizione fra soggetto e oggetto organica alla separazione primitiva, superata solo nel discorso poetico. In una delle più celebrate e famose rappresentazioni «naturali» del "Canzoniere", è evidente l'effetto ipostatizzante e apparentemente calligrafico, ma profondamente drammatico che risulta da questa straordinaria rimozione del reale; la stessa rottura finale dell'idillio è parte dello schema, ne è prevista sin dall'inizio:

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udiencia insieme

a le dolenti mie parole extreme.

(126, vv. 1-13).

Gli elementi, quand'anche soggetti a variazioni, si costituiscono in un numero *finito* di elementi ove tutto è già noto, o ne dà l'impressione, anche quando vengono introdotte situazioni apparentemente inusitate (talvolta interpretate addirittura come preromantiche):

Solo et pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:

si ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et serve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io co llui.

(35, vv. 1-14).

Nelle sestine il fenomeno è particolarmente evidente: alcune sono costituite quasi esclusivamente da parole-rima relative a fatti naturali (22: *terra, sole, giorno, stelle, serve, alba*; 66: *nebbia, venti, fiumi, valli, ghiaccio*), altre quasi interamente (237: *onde, luna, notte, boschi, spiaggia, sera*), altre almeno in parte: la ripetizione degli stessi sei rimanti per ogni strofa, in ordine variato, uno scenario insieme finito e aperto, in quanto mutazione nella continuità, impone l'ordine «artificiale» della struttura e della parola ad un discorso apparentemente «naturale»; le relazioni, ottenute con vari espedienti retorici, fra sestina e sestina, determinano, al di là del singolo componente, la serialità del genere e di un trattamento della natura che ne è quasi, fin da Dante, un segno specifico, specie se confrontato coll'archetipo di Arnaut Daniel (Dante, CI: *ombra, colli, erba, verde, petra, donna*; CII: *donna, tempo, luce, freddo, petra*).

Il risultato è verificabile anche in casi meno ovvi, dove magari la prima spia è costituita da una fonte cortese (ad esempio, Arnaut Daniel: «Il cantar novo e 'l pianger delli augelli | in sul dì fanno retentir le valli, | e 'l mormorar de' liquidi cristalli | giù per lucidi, freschi rivi et snelli»: 219, vv. 1-4): l'aggettivazione, negando i sostantivi (*liquidi VS cristalli, lucidi VS rivi*), fissa la composizione *all'interno* dei sentimenti evocati, sottraendole movimento. Viene così superato il dualismo del

rapporto io-natura consegnato alla lirica romanza, specie nei cosiddetti esordi stagionali, ove lo schema delle combinazioni possibili si impone spesso, nei predecessori di Petrarca, al testo stesso (natura felice VS io felice; natura felice VS io triste – natura triste VS io triste; natura triste VS io felice).

L'esordio stagionale come tale è *relativamente* raro in Petrarca, che tende quasi a mascherarlo, pur se la presenza di elementi «naturali» è pervasiva e accompagna quasi ogni componimento del “Canzoniere”: in alcuni esemplari famosi proprio l'incrocio fra elementi romanzi e archetipi latini produce una classicità che è insieme fissazione del movimento in un «quadro» e misura suprema di stile, quella ricercata attraverso tutto il “Canzoniere” come nuova cifra della tradizione volgare. La rifunzionalizzazione del *tópos*, prima nei singoli componimenti, i «frammenti dell'anima», poi nella loro riassunzione nel Libro, in un ordine superiore, celebrano uno degli appuntamenti più coerenti all'interno del genere:

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

et cantar augelletti, et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

(310, vv. 1-14).

È già stato mostrato⁷⁰ come un motivo possa rimbalzare da un punto all'altro degli scritti petrarcheschi, provenendo magari da una fonte precisa (nel caso specifico un versetto dei *Salmi*, fonte ordinaria d'ispirazione per Petrarca, come la Bibbia), per depositarsi quasi vergine sui *RVF*, ma serbando in sé la propria complessa storia (ove è realmente indifferente la cronologia interna): si parte da «*Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo et requiescam?*» (*Salmi*, 54, 7) per ritrovare l'interrogazione trasformata, ma ripresa quasi letteralmente, in un'episto-

⁷⁰ N. SAPEGNO, *Francesco Petrarca*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, II. *Il Trecento*, Milano 1965, pp. 272-73.

la al fratello Gherardo («Hec inter gaude spera suspira serviens Domino in timore et exultans ei cum tremore, ac gratias agens quod tibi “pennas dedit tanquam columbe ut volares et requiesceres”») ⁷¹ e infine nei *RVF*, associato a *Matteo*, II, 28:

Ma la sua voce anchor qua giù rimbomba:
«O voi che travagliate, ecco 'l camino;
venite a me, se 'l passo altri non serra».

Qual gratia, qual amore o qual destino
mi darà penne in guisa di colomba,
ch'ì mi riposi, e levimi da terra? (81, vv. 9-14).

In questa prospettiva (ben diversa da quella rilevabile nel pur solidale Boccaccio lirico), il contatto con il paesaggio naturale è un momento di ricomposizione, tutta letteraria, nel singolo testo e nel libro, dell'identità culturale del nuovo intellettuale moderno: anche l'opposizione fra paesaggio urbano ed agreste (cfr. la già citata 10, vv. 5-9) ripropone un *tópos* di ascendenza classica dal grande successo. L'ideale della *Vita solitaria* assorbe in sé tutta la topica del paesaggio ideale⁷² e può essere riproposto in un sistema «umanistico» ove l'uomo interiore, e non la società, è al centro del sistema, in rinnovata solidarietà con la natura: non l'apparenza, la fenomenologia degli eventi conta, ma a loro *significato* più profondo, ove la ricerca dell'unità e del porto, della pace, attraverso le tensioni dell'io e del suo perpetuo «errare», tenta di piegare alla propria logica anche la «natura», rendendola *in toto* cultura, «stile».

3.15. «*In uno eternitatis desiderio componamus*».

Se la prospettiva delineata nei paragrafi precedenti è vera, oltre all'elenco denso e polisemico dei temi «evenemenziali», fornito nel primo sonetto, la struttura tematica profonda del “Canzoniere” può efficacemente essere chiarita anche dall'esterno: oltre che dal *Secretum*, anche dai pressoché cronologicamente paralleli *Trionfi* (cfr. § 2.6), una volta che alla loro struttura ascensionale se ne sostituisca una più contorta e circolare. Non è possibile definire una identica linearità di sviluppo, ma come non riconoscere qualcosa di già noto nella sequenza *Trionfo d'amore*, della *castità*, della *morte*, della *fama*, del *tempo*, dell'*eternità*?

⁷¹ F. PETRARCA, *Familiares* cit., IX, 2, 3, p. 21 («Fra queste cose godi spera sospira servendo il Signore con timore e lodandolo con tremore, e rendendo grazie poichè ti “diede ali come alla colomba perchè potessi volare e riposare”»).

⁷² Si veda E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur* cit., in particolare il cap. X, *Il paesaggio ideale*, da cui una nutrice bibliografia, relativa anche alla lirica romanza.

La prima parte, il «giovanile errore» e tutto il settore «petroso», è certamente il trionfo d'amore (*Laura-Lauro*), fino alla canzone 70; trionfo della castità potrà essere la poesia di Laura-beatrice (compresa *Laura-l'aura*); che la seconda parte inizi col trionfo della Morte (dopo aver introdotto, con 263, il tema del tempo) è cosa ovvia; meno scontato forse che la relazione e il passaggio dal tema della morte a quello della fama sia scandito, se pur certo non inizia, addirittura dalla fine della «forma Correggio» (292, vv. 5-8 e 13-14: «le cresse chiome d'or puro lucente | [...] | poca polvere son, che nulla sente. | [...] Or sia qui fine al mio amoroso canto | secca è la vena de l'usato ingegno, | [...]») e dall'inizio della «forma Chigi» (293, vv. 1-4: «S'io avesse pensato che sì care | fossin le voci de' sospir' miei in rima | fatte l'avrei, dal sospirar mio prima, | in numero più spesse, in stil più rare»).

Sarebbe però difficile ricollocare i componimenti dei *RVF* in uno schema così semplificativo, pur se molto materiale troverebbe, almeno nelle tendenze prevalenti, facile collocazione: alla tematica evenemenziale non può essere richiesta la stessa coerenza della tematica e della struttura profonda, soprattutto se il tutto è iscritto, già nel *Secretum*, da Agostino, sotto il segno dell'*acedia*, della mancanza di volontà e quindi della contraddizione irrisolta («sed sic eat, quando aliter esse non potest»)⁷³. Tutti i temi possono così combinarsi e sovrapporsi (soprattutto Tempo-Fama-Morte), pur se il segno dell'intera prima sezione sarà essenzialmente l'Amore e la Castità, e il segno della seconda il tempo-Morte: la Fama attraverserà tutto il «Canzoniere» ma soprattutto, come discorso metalinguistico (Lauro e temi connessi), la prima parte, e l'Eternità la seconda e finale. *Inventio* e *dispositio* determinano organicamente le ragioni del discorso poetico e non avrebbero potuto sopportare, in una struttura complessa e stratificata come il «Canzoniere», la linearità dello schema dei *Trionfi*, se non come disegno generale. Il fatto che i *fragmenta* siano stati elaborati in almeno due tempi fondamentali (composizione, a volte cronologicamente lontana, e correzione-rifacimento) e che il «Canzoniere» sia stato organizzato come unificazione di materiali preesistenti (caos/«errore», «frammenti» e personaggio spesso renitenti all'«ordine» del Poeta), ha probabilmente permesso, contrariamente a quanto avviene proprio nei *Trionfi*, lo straordinario ispessimento polisemico e la densità metalinguistica del «Canzoniere», ben al di là della apparente classica monotonalità, pur innegabile cifra linguistica dell'insieme (cfr. sezione 5, *Valutazione critica*).

Il gioco di specchi fra sistema e singole parti componenti doveva del resto es-

⁷³ F. PETRARCA, *Secretum* cit., p. 214.

sere stato previsto già da Petrarca: la perfezione strutturale e retorica di alcuni pezzi e la conclusione gnomica data a molti sonetti mediante l'utilizzazione di sentenze proverbiali o l'uso, *a posteriori*, di singoli versi del "Canzoniere" quali motti, ne sono una dimostrazione evidente. Lettori e cultura scolastica, attraverso i secoli, possono aver perso magari la coscienza dell'origine o dello stampo petrarchesco di un *tópos* o di un modo di dire («il bel paese | ch' Appennin parte e il mar circonda et l'Alpe»: 146, v. 14; «Italia mia, benché 'l parlar sia indarno»: 128, v. 1; «la tedesca rabbia»: 128, v. 35, ecc.; «I'vo gridando: pace, pace, pace»: 128, v. 122; «Pace non trovo e non ò da far guerra»: 134, v. 1; «un amoroso stato | in cor di donna picciol tempo dura»: 183, vv. 13-14; «La vita fugge e non s'arresta un'ora»: 172, v. 1; «Come nulla qua giù diletta e dura»: 311, v. 14; «né contra Morte spero altro che Morte»: 332, v. 42, ecc.), ma tali fortune confermano, anche a livello microtestuale e microtematico, uno dei fini, non puramente retorici, dei *RVF*: l'autonomia, nell'insieme, delle singole parti componenti e la predisposizione all'antologizzazione, anch'essa quasi contraddittoria per un'opera profondamente, e disperatamente, pensata come unitaria rispetto alla frammentazione della vita e della stessa poesia.

4. Modelli e fonti.

4.1. *La macrostruttura.*

La struttura formale dei *RVF* è una novità assoluta nella storia della lirica romanza ma risponde nello stesso tempo a suggestioni e problemi antichi e di lungo periodo. Il ripudio delle letture profane giovanili una volta raggiunta la maturità è infatti un dato ricorrente nell'*iter* culturale dei clerici medievali e coinvolge anche le opere scritte in gioventù, in specie quelle amorose⁷⁴.

Già operante nei classici (Orazio, fra gli altri) e in alcuni padri «fondatori» del medioevo (Agostino, innanzitutto, e Girolamo), lo ritroviamo in tutta la cultura medievale: in Alcuino, Pier Damiani, Abelardo, Pierre de Blois, Thomas Becket, ecc.; diviene quindi quasi un *tópos* dell'intellettuale cristiano, atto perfino a delineare il ritratto del sovrano ideale e del *rex litteratus* (Ludovico il Pio: «Poetica carmina gentilia quae *in juventute* didicerat, respuit, nec legere, nec audire, nec docere voluit [...]»)⁷⁵, pur se in realtà proprio la sua lunga durata ci dovrà spinge-

⁷⁴ Cfr. R. ANTONELLI, *La morte di Beatrice* cit.

⁷⁵ THEGANUS, *Vita Ludowici imperatoris*, 19, in *Monumenta Germaniae Historica*, a cura di G. H. Pertz, *Scriptores*, II, Berlin 1829, p. 594 («Rifiutò i carmi poetici pagani che aveva imparato in gioventù, e non volle leggerli, né udarli, né insegnarli»).

re a considerarlo come una struttura culturale archetipica della civiltà agricola. Con assoluta chiarezza, Marbodo di Rennes collega età e argomenti ad essa convenienti: «Praeterea juvenem cantare iocosa decebat; | quod manifesta seni ratio docet negatum, | cuius morali condiri verba sapore | convenit, et vitiis obsistere fronte severa»⁷⁶. Il passaggio alla moralità dell'età matura poteva essere rappresentato perfino dal rogo, tipico ma talvolta reale, della produzione giovanile.

Quando il primo trovatore, Guglielmo IX, dà inizio alla lirica cortese, gioventù e *jocosa* (*amor* e *joi*) saranno «convenientemente» legati: «Farai un vers qu'er covinen | e aura-i mais de foudatz no-i a de sen | et er totz mesdatz d'amor, de joi et de joven»⁷⁷. Amore, gioia (tecnicamente anche la gioia sessuale) e gioventù potranno però essere ripudiati perfino dallo stesso scanzonato Guglielmo IX, una volta pervenuto nella fase discendente di quella parabola che caratterizza la vita umana e che abbiamo visto (sezioni 1 e 2) così operante ancora in Petrarca. È la stessa parabola che segna biografie culturali di moltissimi trovatori, rifugiatisi nella maturità e in vecchiaia fra le braccia della Chiesa e in Ordini religiosi: notissimo fra tutti quel Folchetto di Marsiglia celebrato da Dante e ancora ricordato dallo stesso Petrarca⁷⁸. È un vero e proprio schema *tipologico* che segna in modo decisivo la cultura medievale e la poesia in volgare. Il trattato teorico di Andrea Cappellano sull'amore cortese (il *De Amore*), noto anche a Petrarca, riproduce la stessa dicotomia: due libri per insegnare ad ottenere l'amore, un terzo (*De reprobatione Amoris*) per condannarlo ed esortare a sfuggirlo. Era del resto lo stesso schema (rielaborato in chiave cristiana) deducibile da Ovidio, in due opere ben frequentate da Petrarca (*Ars amandi* e *Remedia amoris*).

L'opposizione fra i due livelli (gioventù-amore-poesia VS maturità-moralità, latino) non è ricomponibile all'interno dell'ideologia amorosa cortese: si continua per decenni a perpetuare una dicotomia che di fatto investe gli stessi fondamenti

⁷⁶ MARBODO DI RENNES, *De apto genere scribendi*, in J.-P. MIGNE, *Patrologia latina*, CLXXI, Paris 1854, col. 1693 («Inoltre era decoroso cantare, da giovane, cose giocose; | ciò che evidentemente la ragione insegna negato al vecchio, | le cui parole conviene che siano ornate di sapore morale»).

⁷⁷ GUGLIELMO IX, *Poesie*, edizione critica a cura di N. Pasero, Modena 1973, p. 16.

⁷⁸ In Folchetto, protettore dell'Ordine domenicano e persecutore attivissimo di eretici, la metamorfosi e il violento rifiuto delle canzoni d'amore sono fissati anche a livello storiografico, da Étienne de Bourbon: «Folquetus, episcopus tolosanus, cum audiebat cantare aliquam cantilenam quam ipse existens in saeculo composuerat, in illa die, in prima hora, non comedebat nisi panem et aquam. Unde etiam accidit semel, cum esset in curia regis Franciae, in mensa quidem jocularis incepit cantare unam de suis cantilenis, et statim episcopus praecepit sibi aquam afferri, et non comedit nisi panem et aquam» (citato da S. STRONSKI, *Le troubadour Folquet de Marseille*, Kraków 1910, p. 112*: «Folchetto, vescovo di Tolosa, quando udiva cantare una canzone che aveva egli stesso composto nella sua vita secolare, in quel giorno nell'ora prima non mangiava se non pane e acqua. E così accadde anche che, mentre era alla corte del re di Francia, un giullare cominciò a cantare, durante un banchetto, una delle sue canzoni, e subito il vescovo ordinò che gli fosse portata dell'acqua e non mangiò se non pane ed acqua»).

ideologici e quindi l'organizzazione macrostrutturale della poesia d'amore in volgare. Si può concepire di riunire «frammenti» poetici secondo la cronologia "esterna" (la data di composizione) ma mai nell'ottica di un *canzoniere*, ovvero secondo una riscrittura ed una temporalità "interna"⁷⁹. Solo con Guittone d'Arezzo, un altro autore ben frequentato da Petrarca, è percepibile un modello avvicinabile ad un libro canzoniere: nel manoscritto Laurenziano Rediano 9 le sue poesie sono raccolte (mentre era probabilmente ancora in vita), da un ammiratore a lui vicino, in un ordine inverso a quello cronologico. Si inizia con la grande canzone della conversione (*Ora parrà s'eo saverò cantare*) e con le canzoni di «Frate Guittone», precedenti la conversione: per i sonetti, invece, l'ordine sarà «Guittone»-«Frate Guittone», realizzando così, complessivamente, una struttura di tipo *circolare* (tante volte indicata, su altri ma analoghi rilievi, come caratteristica dei *RVF*). L'anteposizione della *palinodia* (*Ora parrà*) intende sottolineare, senza possibilità di dubbio, che quello è il segno dell'intera raccolta; è a partire da lì che debbono essere lette e interpretate tutte le altre composizioni. La frattura è netta ma è inglobata, per la prima volta, in una struttura *letteraria*, nella *materialità* di un'organizzazione della scrittura, di un «libro», senza il ripudio totale che aveva ad esempio segnato proprio l'esperienza di Folchetto di Marsiglia, considerato nel Duecento italiano come il massimo *auctor* provenzale. Non è possibile dire se il *modello* del Laurenziano Rediano 9 fosse altrimenti espanso e comunque noto a Petrarca. Quel che è certo è che la struttura ivi rappresentata appare la più vicina, nella problematica affrontata, alle soluzioni fornite prima da Dante nella *Vita nuova* poi – e soprattutto – da Petrarca nei *RVF*. Anche la *Vita nuova* è infatti una struttura unitaria e nello stesso tempo bipartita. Una diversa concezione dell'amore (e della poesia), la coscienza della funzione della donna e la conseguente grande «invenzione» della morte di Beatrice permettono però, rispetto a Guittone, e a tutti i predecessori, una svolta decisiva: lo sviluppo di una *storia* attraverso il superamento dell'incompatibilità radicale fra un *prima* e un *dopo* (cfr. § 1.1). Beatrice, morendo, garantisce che da una concezione ad un'altra dell'amore e della poesia c'è distinzione netta (cfr. *Vita nuova*, cap. XVIII) ma anche possibile *continuità*. In un certo senso, pur mista di poesia e di commento in prosa, la *Vita*

⁷⁹ Sulla temporalità interna cfr. V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Il canzoniere di un trovatore* cit., e ID., *Libri e canzonieri d'autore* cit.; sui precedenti del libro-canzoniere e Petrarca cfr. anche C. BOLOGNA, *Tradizione testuale* cit., pp. 445-634 e F. BRUGNOLO, *Il libro di poesia* cit. Per i *RVF* è ancora importante la prospettiva aperta da B. MARTINELLI, *L'ordinamento morale del "Canzoniere"*, in ID., *Petrarca e il Ventoso* cit., pp. 217-300. Una diversa prospettiva di indagine sulla costituzione dei libri-canzonieri, volta soprattutto a definire i connettori retorici intertestuali, in M. SANTAGATA, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere* (1979), Padova 1989².

nuova è veramente *il primo "canzoniere" d'amore*⁸⁰: costruzione di una cronologia «interna» e ridislocazione conseguente dei materiali preesistenti, rimescolamento del sistema dei generi metrici (il «vario stile» dei *RVF*), rivisitazione del «libro della memoria», come riflessione anche sulla propria poesia (e sulla storia della poesia precedente), sono alcuni degli elementi fondativi presenti nel primo vero e proprio «canzoniere», i *RVF*, una raccolta ormai matura e autosufficiente, priva del commento prosastico. Non per nulla nei *RVF* ritroveremo anche l'elemento-chiave della svolta: la morte della donna amata, che nell'annullamento del proprio corpo chiarisce la natura reale dell'amore cantato dal poeta. Non più *corpo*, non più ricerca di scambio, per quanto procrastinato o lontano potesse essere, ma «spirito», parola, *poesia*. Petrarca poteva trovare anche predecessori più vicini di Dante, come Cino e Nicolò de' Rossi, in cui era stata ripresa l'invenzione dantesca, talvolta con notevole consapevolezza poetica e ideologica, ma in nessuno una pari determinazione nel trarne le conseguenze sul piano *macrostrutturale*. Rispetto al modello (ché tale va ormai considerata la *Vita nuova*), Petrarca inserisce però un'ulteriore coordinata: il rapporto fra età dell'uomo e *storia* poetica determinata dalla morte della donna. I *RVF*, al contrario della *Vita nuova*, sono portati a coincidere con l'intera durata della vita del protagonista-poeta che viene così a rappresentare la vita di ogni uomo (cristiano) preso da Amore e dalla vita terrena (cfr. § 1.1). L'arco della parabola, scandito da una temporalità interna forte ed esplicitamente marcata, partirà dal «giovanile errore» per arrivare al «senio» e alle soglie della morte reale dell'autore, in una fusione straordinaria fra dato letterario-antropologico ed evento biografico. Ma non era questa già la soluzione consegnata alla *Commedia*? Lo schema macrostrutturale della *Commedia* era però *ascensionale*, quello dei *RVF* è linearmente *progressivo* (la durata della vita umana e di un amore nel tempo) eppure *circolare* nella sua esemplarità universalmente riproponibile.

A livello delle grandi forme mentali e della loro organizzazione teorica e strutturale prima ancora che come acquisizioni filologiche, il modello macrostrutturale del "Canzoniere" può dunque essere visto come la risultante di una geniale riflessione sulla soluzione dantesca consegnata a *Vita nuova* e *Commedia*, e sulla totalità dell'esperienza lirica romanza, con probabile, notevole attenzione al caso di Guittone.

⁸⁰ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Il libro della "Vita nuova"*, Firenze 1970², pp. 5-24.

4.2. «*Pochi avrebbe avuto più amici di me*».

L'unico ad avere capito fino in fondo le ragioni compositive profonde dell'opera dantesca, *Commedia* in testa, dobbiamo dunque postulare che sia stato proprio Petrarca. Pure, in una famosa lettera a Boccaccio, negava di averlo mai letto, proprio perché aveva voluto evitare di divenirne un imitatore:

Ea vero michi obiecte calumnie pars altera fuerat, cuius in argumentum trahitur quod a prima etate, que talium cupidissima esse solet, ego librorum varia inquisitione delectatus, numquam librum illius habuerim, et ardentissimus semper in reliquis, quorum pene nulla spes supererat, in hoc uno sine difficultate parabili, novo quodam nec meo more tepuerim. Factum fateor, sed eo quo isti volunt animo factum nego. Eidem tunc stilo deditus, vulgari eloquio ingenio exercebam; nichil rebar elegantius necdum altius aspirare didiceram, sed verebar ne si huius aut alterius dictis imbuerer, ut est etas illa flexibilis et miratrix omnium, vel invitus ac nesciens imitator evaderem⁸¹.

Sappiamo oggi che invece Petrarca aveva ben letto Dante già negli anni giovanili, talché, nella stessa lettera, la successiva affermazione potrebbe sembrare solo una scusa non richiesta e quasi una manifesta autoaccusa:

Hoc unum non dissimulo, quoniam siquid in eo sermone a me dictum illius aut alterius cuiusquam dicto simile, sive idem forte cum aliquo sit inventum, non id furtim aut imitandi proposito, que duo semper in his maxime vulgaribus ut scopulos declinavi, sed vel casu fortuito factum esse, vel similitudine ingeniorum, ut Tullio videtur, iisdem vestigiis ab ignorante concursum⁸².

In realtà Petrarca poteva ritenersi perfettamente sincero, posta la sua teoria dell'*imitatio* (cfr. § 5.1); soprattutto a livello macrostrutturale, quando l'Alighieri viene certo assunto a modello, l'operazione viene sempre condotta con la massima consapevolezza delle ragioni dantesche e con la coscienza di utilizzare il modello per un'operazione *nuova e diversa*. Tanto da poter talvolta proporre in modo esplicito una allusione o una vera e propria *citazione* intertestuale.

⁸¹ F. PETRARCA, *Familiars* cit., XXI, 15, 10-11, p. 1006 («L'altra calunniosa accusa che mi si fa è che io, fin da quella prima età in cui avidamente si coltivano gli studi compiaciutomi tanto di far raccolta di libri, non abbia mai ricercato l'opera di costui, e mentre con tanto ardore mi diedi a raccogliere libri quasi introvabili, di quello solo, ch'era alla mano di tutti, stranamente non mi sia curato. Confesso che così è, ma nego di averlo fatto per la ragione ch'essi dicono. Io allora, dedito a quel suo stesso genere di poesia, scrivevo in volgare; nulla mi sembrava più elegante, né pensavo di poter aspirare a meta più alta, ma temevo che, se mi fossi dedicato alla lettura degli scritti suoi o di qualcun altro, non mi accadesse, in un'età così pieghevole e proclive all'ammirazione, di diventare senza volere e senza avvedermene un imitatore»).

⁸² *Ibid.*, 12, p. 1006 («Ma questo io affermo, che se qualche parola o espressione si trovi nei miei versi che a quella di quel poeta o di altri sia simile o uguale, ciò avvenne non per furto o per volontà di imitare – due cose che come scogli io cercai sempre di evitare, soprattutto scrivendo in volgare – ma per caso fortuito o, come dice Cicerone, per somiglianza d'ingegno, calcando io senza volere le orme altrui»).

Quando Petrarca afferma di avere in odio gli sciocchi lodatori di Dante «ineptissimos laudatores qui omnino quid laudent quid ve improbent ex equo nesciunt»⁸³, sembra proprio voler spiegare – in una lettera pur irta di meschinità e ipocrisia – a quale alto *livello* si collochi il suo rapporto con il grande predecessore: «Et id forte meo iure dixerim, si ad hanc etatem pervenire illi datum esset, paucos habiturum quibus esset amicier»⁸⁴.

4.3. *Predecessori e auctores.*

Non era dunque soltanto un problema di «copiare». Anche a livello microstrutturale, Petrarca sapeva bene che se Dante era il più grande dei suoi predecessori e il modello con cui confrontarsi, anche agonisticamente, le vicende della sua formazione e le stratificazioni della sua poesia erano ben più complesse.

I *RVF* nella loro struttura e nel loro sviluppo tematico rappresentano, punto per punto, anche la storia (rivisitata) della formazione poetica di Petrarca, la fotografia dei suoi gusti e dei suoi *auctores*. Oggi, in generale, è stato possibile precisare l'enorme quantità di letture in vario modo sottese ai *RVF*. Non solo i già noti, Cino, Boccaccio e Dante lirico, ma anche il Dante della *Commedia*, duecentisti e trecentisti minori, dai Siciliani a Guittone, a Cecco d'Ascoli, Dino Frescobaldi e Onesto da Bologna fin forse e addirittura al pisano Panuccio e ai fiorentini Chiaro Davanzati e Monte Andrea⁸⁵. Non sono poeti e testi frequentati confusamente, scegliendo bei versi e belle parole. È stato dimostrato che questi riscontri non si ripartiscono in maniera omogenea lungo tutto il "Canzoniere": «il 77 per cento dei riscontri complessivi cade nella prima parte, solo il 23 per cento nella seconda. Si aggiunga che il 64 per cento è relativo ai testi della sezione in vita, dal numero 1 al 142. Quest'ultimo dato è particolarmente rilevante perché, come è ormai noto, è questa la zona del Canzoniere più aperta in generale agli influssi della tradizione e nella quale, per di più, si concentra la maggior parte dei testi "petrosi" del Petrarca»⁸⁶. Fra tematiche, ordinamento interno del "Canzoniere" e cronologia "esterna" dei «fragmenta», in generale c'è corrispondenza: la storia del-

⁸³ *Ibid.*, 16, p. 1008 («i quali non sanno mai perché lodano né perché biasimano»).

⁸⁴ *Ibid.*, 15, p. 1008 («E credo di potere sicuramente affermare che se egli fosse vissuto fino a questo tempo pochi avrebbe avuto più amici di me»).

⁸⁵ Si vedano ora i saggi raccolti da M. SANTAGATA, *Per moderne carte* cit.; per le rime «petrose» di Dante in Petrarca Cfr. D. DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, in «Revue des Études italiennes», nuova serie, XXIX (1983), pp. 13-37. Per Dante in Petrarca cfr. ancora P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze 1979.

⁸⁶ M. SANTAGATA, *Per moderne carte* cit., p. 155.

l'anima coincide davvero con la storia della sua poesia, fatti salvi i necessari inquadramenti e aggiustamenti. Anche nelle preponderanti tematiche di tipo «stilnovistico» individuabili nella parte finale delle due sezioni è infatti agevolmente possibile riconoscere la maggiore frequentazione di testi stilnovistici (Dante compreso).

In realtà, però, ad onta del timore di essere accusato di plagio, i suoi *auctores* veri Petrarca li rivela, direttamente ed esplicitamente, nella canzone 70, *Lasso me, ch'ì non so in qual parte pieghi*, secondo il procedimento già mediolatino del componimento *cum auctoritate* (e cioè un testo in cui vengono citati alla lettera gli *incipit* di componimenti famosi ed autorevoli)⁸⁷. La sequenza delle citazioni, all'ultimo verso di ogni strofa, è storico-cronologica, con selezione accurata degli *incipit*, in modo che corrispondano almeno parzialmente alle tematiche preferite dai poeti adottati e soprattutto alle ragioni della poesia petrarchesca, anche per contrasto. L'intendimento è inevitabilmente ascendente, posto che alla fine, sulla vetta, c'è la canzone delle metamorfosi, dello stesso Petrarca (23 dei *RVF*), dopo lo Pseudo-Arnaut Daniel, Cavalcanti, Dante, Cino.

È ancora oggi difficile – malgrado recenti acquisizioni⁸⁸ – una valutazione critica equilibrata e sicura della presenza di Arnaut Daniel nel “Canzoniere”: se proprio l'*incipit* citato in 70 come di Arnaldo («Drez et rayson es qu'eu ciant e-m demori») va in realtà attribuito ad un altro trovatore, Guilhem de St. Gregori (vicino però alla maniera di Arnaut e autore anche di una sestina), numerosi altri sono però i luoghi nei quali è chiara la derivazione di interi versi e movimenti dal trovatore già celebrato anche da Dante come «miglior fabbro del parlar materno».

La massima parte dei riscontri proposti si colloca nelle rime in vita e la stessa collocazione di *Verdi panni* (29) e dell'*incipit* citato in 70 (alla prima strofa), suggeriscono che quantomeno nella disposizione finale e *a posteriori* dei *RVF* Petrarca assegnasse ad Arnaut un ruolo iniziatico rispetto alla propria poesia. Come sembrerebbe dimostrare anche la citazione di Arnaut-Dante nel primo sonetto («piango e ragiono»), il Daniello doveva comunque già rivestire una funzione mitica, tramite Dante, e rappresentare i primi grandi maestri della moderna poesia, i trovatori⁸⁹. Quando e in che tappe si sia sviluppato il rapporto testuale diretto fra

⁸⁷ Cfr. I. FRANK, *La chanson «Lasso me» de Pétrarque et ses prédécesseurs*, in «Annales du Midi», LXVI (1954), pp. 259-68; M. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa* cit., pp. 230-33; L. ROSSI, *Per la storia* cit., pp. 555 sgg.

⁸⁸ Si vedano M. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa* cit.; P. G. BELTRAMI, *Appunti su «Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori»*, in «Rivista di letteratura italiana», V (1987), pp. 9-39; S. ASPERTI e C. PULSONI, *Jean de Nostredame e la canzone «Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori»*, *ibid.*, VII (1989), pp. 165 2.

⁸⁹ È proprio sulla scorta dell'attenzione riservata da Petrarca ai trovatori che nel Cinquecento si apre un importante capitolo di filologia provenzale: i grandi editori e commentatori del “Canzoniere”, a cominciare dal Bembo, si sca-

Arnaldo e Petrarca prima della raccolta dei «fragmenta» in Libro, è a tutt'oggi difficile dire: il tipo di riscontri e la loro dislocazione nei *RVF*, la grande attenzione riservata alla sestina, come genere metrico e come serbatoio di stilemi, sembrano indicare l'apprezzamento *unitario* di un ambito stilistico caratterizzato da scelte lessicali, rimiche e metriche «care» e «difficili», adibite dal Daniello a rappresentare in particolare modo la passione sensuale (in evidente connessione, presso Petrarca, con la successiva citazione dantesca): la canzone citata dallo Pseudo-Arnaut (Guilhem de St. Gregori) sembra assumere dunque una funzione quasi tipologica della maniera di Arnaut.

Il più interessante riferimento ad Arnaut, datato *ad horam*, è del 1350 e segnala un tipico modo di assunzione petrarchesca: «1350. Sept(embris) 21 martis hora. 3. die mathei ap(osto)li p(ro)pt(er) unu(m) quod legi padue i(n) Cantilena arnaldi daniels. A man prians fafrancha cor suffers». Dal testo di un *auctor*, Arnaut, viene cioè desunto il germe e il movimento di un intero sonetto (265, *Aspro core et selvaggio, et cruda voglia*), ove il verso è rielaborato nel finale, ai vv. 12-13 («Non è si duro cor che, lagrimando, | pregando, amando, talor non si smova»)⁹⁰. Sembrerebbe un semplice soprassalto estetico-linguistico, riscontrabile anche in molte altre occasioni, e certamente sarà stata quella la prima motivazione, ma la necessità (pur non inedita) di fissare l'ora e il momento dell'agnizione e la fonte precisa corrispondono probabilmente ad un'importanza particolare attribuita al componimento e alla sua provenienza autorevole. In effetti la successiva dislocazione di *Aspro core et selvaggio*, subito dopo la grande canzone d'apertura delle rime in morte (264, *I'vo pensando*) e prima del sonetto anniversario di “commiato” dal cardinale Colonna e Laura e di quello in morte di Laura (266, *Oimè il bel viso*), traducono in atto, nella *dispositio* del “Canzoniere”, il valore emblematico, non solo di eccezionale stilista, attribuito al grande Arnaut: come dire un commiato, *in limine*, dall'intera poesia in vita, tramite il suo rappresentante mitogenetico, il primo introdotto in 70, *Lasso me*.

In solo parziale rispetto della verità storica, ma comunque con necessaria selezione, di Dante si cita, correttamente, un testo “petroso”, *Così nel mio parlar*; di Cavalcanti, invece, in perfetta coerenza con le scelte militanti di Petrarca (cfr. §

tenarono in una vera caccia ai manoscritti provenzali superstiti e a ricavarne nuove copie; si veda quantomeno il classico S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino 1911, ma nuove importanti acquisizioni stanno integrando proprio in questi anni il panorama tracciato dal Debenedetti.

⁹⁰ M. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa* cit., pp. 292 sgg. Nel testo forniamo la postilla secondo la lettura di C. APPEL, *Zur Entwicklung italienischer Dichtungen Petrarca's. Abdruck des Cod. Vat. 3196 und Mitteilungen aus den Handschriften Casan. A III 31 und Laurenz. plut. XLI N.14*, Halle a/Saale 1891, p. 129. Al Perugi si può ricorrere anche per le versioni degli altri manoscritti relatori.

4.4), *Donna me prega*, la grande canzone teorica dell'amore apportatore di morte (spirituale: «di sua potenza – segue spesso morte»)⁹¹: Cino appare invece con un testo di “lontananza”, che ostenta nell'incipit l'aggettivo «dolce», dal valore tecnico (*La dolce vista e 'l bel guardo soave*), ripetuto poi nel componimento citato per lo stesso Petrarca (*Nel dolce tempo de la prima etade*): forse in rispecchiamento modificato delle enunciazioni del *De vulgari eloquentia*, ove erano Cino «et amicus eius» (cioè Dante) i migliori poeti d'amore che avevano cantato «dulcius subtiliusque». Un canone quindi esposto con rigore quasi storico-filologico ma anche con evidenti intenti gerarchici, visto che la poesia «dolce» è solo degli ultimi due. Cino potrebbe cioè essere anche un'anticipazione e copertura per Petrarca stesso, esattamente come aveva fatto Dante nel *De vulgari eloquentia*: sembra confermarlo sottilmente, in un gioco allusivo di rispecchiamenti incrociati, che produce straordinari ispessimenti linguistici, proprio il sonetto in morte di Cino, 92, *Piangete, donne, et con voi pianga Amore*, totalmente mutuato da Dante, *Vita nuova*, VIII, *Piangete, amanti, e con voi pianga amore* (ad onta del pur indubbio antecedente catulliano, «Lugete, Veneres Cupidinesque [...]»). Proprio quando piange il maestro scomparso, Petrarca avverte, tramite l'evidente citazione, che egli guarda a Cino allo stesso modo di Dante: sono loro gli *auctores* che hanno poetato *dulcius* (e sarebbe ben strano che un tal gioco poetico potesse convivere con un'interpretazione letterale e assoluta della Familiare XXXI, 15 a Boccaccio: cfr. § 4.6).

Dubbi sulla funzione reale di Cino⁹² dovrebbe del resto toglierli un altro componimento-chiave del “Canzoniere”, il sonetto con il primo annuncio per la morte di Laura, tutto intessuto su evidenti e riconoscibilissime citazioni dalla canzone ciniana in morte di Selvaggia (*Oimè, lasso, quelle trezze bionde*) e, di nuovo, da *La dolce vista e 'l bel guardo soave*:

Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo,
oimè il leggiadro portamento altero;
oimè il parlar ch'ogni aspro ingegno et fero
facevi humile, ed ogni huom vil gagliardo!

⁹¹ È possibile che Cavalcanti sia qui citato in funzione oppositiva (M. SANTAGATA, *Per moderne carte* cit., pp. 331-32), ma sembra peraltro molto verosimile che egli in realtà rappresenti un momento della stessa poesia petrarchesca, giocata in funzione distintiva o addirittura oppositiva rispetto a quella dantesca (cfr. § 4.5). Su Cavalcanti e Petrarca cfr. anche F. SUITNER, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze 1977, p. 47, cui si deve a tutt'oggi il lavoro più analitico sui rapporti fra Petrarca e gli stilnovisti.

⁹² Per Cino, oltre a Suitner, cfr. anche A. RONCAGLIA, *Cino tra Dante e Petrarca*, in AA.VV., *Cino da Pistoia. Colloquio* (Roma, 25 ottobre 1975). «*Atti dei Convegni Lincei*», 18, Roma 1976, pp. 7-31; A. BALDUINO, *Cino da Pistoia, Boccaccio e i poeti minori del Trecento* (1976), in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze 1984, pp. 141-206.

et oimè il dolce riso, onde uscìo 'l dardo
di che morte, altro bene omai non spero:
alma real, dignissima d'impero,
se non fossi fra noi scesa sì tardo!

Per voi conven ch'io arda, e 'n voi respire,
ch'i' pur fui vostro; et se di voi son privo,
via men d'ogni sventura altra mi dole.

Di speranza m'empieste et di desire,
quand'io parti' dal sommo piacer vivo;
ma 'l vento ne portava le parole.

(267, vv. 1-14).

4.4. *Il grande palinsesto.*

Petrarca espone dunque apertamente la sua forte solidarietà con Cino, per molteplici motivi. Quando confermerà nel sonetto introduttivo al “Canzoniere”, *a posteriori*, e per allusioni, il canone offerto nella canzone 70, *Lasso me*, non riserverà più un ruolo di pari rilievo al sodale Cino, quasi identificandolo con se stesso (e l'«io») nell'*errore*:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, non che perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

(81, vv. 1-14).

È già stato acutamente notato da Roberto Mercuri⁹³ che il primo sonetto del “Canzoniere” è caratterizzato da forti riprese dantesche e in special modo dai canti proemiali del *Paradiso* e del *Purgatorio*, oltre che da una fitta trama di ri-

⁹³ Cfr. R. MERCURI, *Genesi della tradizione* cit., pp. 359 sgg.

chiami verbali e veri e propri rimandi al canto V dell'*Inferno* e al XXVI del *Purgatorio* (l'incontro fra Arnaut Daniel e Dante). Sono due episodi centrali nel ripensamento cui prima Dante e poi Petrarca sottopongono la concezione amorosa romanza. Paolo e Francesca rappresentano l'amore cortese da cui è esclusa definitivamente la dimensione della speranza; Arnaut Daniel per contro vive la speranza nella certezza di quella beatitudine che Folchetto di Marsiglia – dalla cui opera è ripreso il discorso provenzale di Arnaldo – già gode, in figura di Dante, nel cielo di Venere. Petrarca a sua volta riprende numerosi stilemi dal discorso di Arnaut e segnatamente la dittologia sinonimica «piango et ragiono» (< *plor e vau cantan*). Paolo e Francesca (*Inferno*, V), Arnaut Daniel (*Purgatorio*, XXVI) e Folchetto di Marsiglia (*Paradiso*, IX) rappresentano per Dante altrettante tappe della concezione d'amore romanza e della propria ascesa penitenziale al Paradiso. Petrarca entra nel vivo di tale ragionamento e dichiara nello stesso tempo – tramite le riprese intertestuali – di aderirvi secondo un proprio personale e autonomo percorso storico-biografico e poetico.

Lo stesso Mercuri ha segnalato che la serie rimica *suono : sono : perdono* (caratterizzata anche dall'*equivocatio* su *sono*) è esattamente la stessa di *Purgatorio*, vv. 7-12:

Ma qui la morta poësi resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Calìopè alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.

La *morta poësi* potrebbe in effetti essere parafrasata con i versi immediatamente successivi, 17-18, «tosto ch'io uscì fuori dell'*aura morta* | che m'avea contristati li occhi e 'l petto», in evidente solidarietà con le *ragioni* della poesia stessa e le tematiche rappresentate da Petrarca in *Laura-l'aura morta* (cfr. § 3.3). Attraverso la citazione da Dante, Petrarca intende insomma segnalare che i *RVF*, come la *Commedia*, rappresenteranno un cammino penitenziale, ma in quanto percorso dell'io lirico (il *vario stile*)⁹⁴. Il quarto dei rimanti utilizzati nel sonetto introduttivo doveva *necessariamente* essere estraneo alle tre rime del canto proemiale del *Paradiso*: è in questo luogo che, a connotare la ricerca penitenziale (e introducendo il secondo grande *auctor* del canone esposto in *Lasso me*) Petrarca assume da Dante-Arnaut lo stilema «piango et ragiono» («*plor e vau cantan*»), del resto già disponibile alla bisogna per molteplici altri echi concordanti.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 361.

Il *pianto* è una componente essenziale del percorso penitenziale e come tale è un *Leitmotiv* perfino sovraesposto del “Canzoniere” (specie nella sezione in morte, cfr. 3, *Tematiche e contenuti*). Attraverso la costruzione di un tale sistema rimico, Petrarca «ripercorre [...] il processo di purificazione di Dante ma per segnalare la differenza del proprio percorso di pentimento: ch  quello di Dante   eterodiretto da Virgilio e da Catone, quello di Petrarca   gestito in prima persona, quello della *Commedia*   un processo fortemente connotato in senso simbolico e rituale, quello dei *RVF*   un processo squisitamente personale e interiore»⁹⁵.

Anche per l'*incipit* *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*   stato richiamato un precedente dantesco anch'esso proemiale, *Paradiso*, II, vv. 1-3 («O voi che siete in picciotta barca, | desiderosi d'*ascoltar*, seguiti | dietro al mio legno che *cantando* varca»). La relazione sembra indubitabile ma probabilmente qui si realizza ancora una volta un fenomeno frequente in Petrarca (e non solo in lui, dati i meccanismi della produzione poetica medievale e “umanistica”): la sovrapposizione di pi  *auctoritates* e allusioni. In realt  il *pattern* prosodico del v. 1   riscontrabile anche in Cavalcanti *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* (con pi  evidente calco anche del lemma esordiale, *Voi*), che prosegue introducendo l'*altra* poesia autorevole d'amore pre-petrarchesca, quella «angosciosa», distruttiva e drammatica. Se il richiamo si limitasse al v. 1, si tratterebbe evidentemente di una allusione quantomeno arrischiata, in presenza di una vicinanza cos  netta anche a *Paradiso* II; ma in realt  cos  come la serie rimica dispari in *a* (vv. 1-4-5-8)   desunta da Dante (e «Arnaut»), cos  la serie rimica in *b* (vv. 2-3-6-7 *core: errore: dolore: amore*)   desunta con ogni verosimiglianza (come dimostrano anche altre riprese dei *RVF*) proprio dallo stesso sonetto di Cavalcanti, *Voi che per li occhi*, vv. 1-4-5-8 (*core: Amore: valore: dolore*), con la sostituzione di *errore* a *valore*, un lemma troppo fortemente connotato in senso stilnovistico e cavalcantiano, irricevibile nel sistema ideologico riassunto da Petrarca nel proemio. Si tratta di una presenza importante e non adeguatamente rilevata⁹⁶: al grande concorrente, Dante, Petrarca oppone, nel proemio all'intero “Canzoniere”, il «primo amico» e maestro nella poesia volgare, Cavalcanti: come dire che a lui non sfuggiva come erano andate realmente le cose (cfr. anche la canzone 70) e che i *RVF* si sarebbero mossi non ignorando

⁹⁵ *Ibid.*, p. 362.

⁹⁶ Ai riscontri addotti da F. SUITNER, *Petrarca e la tradizione stilnovistica* cit., ha recentemente apportato nuovi contributi Raffaella Pelosini in una tesi di laurea discussa nell'anno accademico 1990-1991 nella Facolt  di Lettere e filosofia dell'Universit  «La Sapienza» di Roma, i cui risultati saranno pubblicati nella rivista «Studi petrarcheschi». La Pelosini ha individuato, a conferma di quanto addotto per *Voi ch'ascoltate*, altre possibili relazioni fra il sonetto cavalcantiano e Petrarca.

quali fossero stati i grandi *auctores* e i grandi problemi del genere lirico e della storia poetica del suo autore. Le allusioni a Dante e Cavalcanti sono funzionali l'una all'altra.

E Cino? È certamente trascurato in una tale compagnia ma probabilmente non assente proprio al momento decisivo, proprio in quanto figura di Petrarca. Cino è irrecuperabile, in modo disteso, nell'«ottetto» iniziale, ove Petrarca ha bisogno di spazi e tempi adeguati per giocare, con geniale consapevolezza poetica, il lirico distrutto da Amore, Cavalcanti, contro l'epico e purgatoriale Dante, allo scopo di emergere come la terza soluzione, sintesi e vertice di tutta la tradizione lirica d'amore, magari all'ombra di Arnaldo Daniello, la cui presenza «mitica» possiamo ora spiegarci proprio con la volontà di *scavalcare* i predecessori italiani per risalire alle «vere» fonti della tradizione volgare. È difficile resistere però alla tentazione di riconoscere nell'*errore* del v. 3 proprio Cino: è l'unico stilnovista ad usare tale rimante (152, v. 6), per di più in un contesto biblico-profetico, cui rimanda l'*incipit*, ben vicino anche al primo sonetto di *RVF* (e quindi a Cavalcanti e Dante), «O voi che siete voce nel deserto | che chiama e grida [...]».

Il Pistoiese sembra del resto riaffacciarsi nel «sestetto» di 1 (vv. 9-14), essendo l'unico rimate sicuro a Petrarca (nonché l'unico stilnovista) ad usare in rima il binomio *tutto : frutto* (in un sonetto dall'*incipit* emblematico, a proposito di *valore : errore* e dei rapporti con Cavalcanti: *Si m'hai di forza e di valor distrutto*). Il sestetto (e il verso finale della prima parte) è anche la sede ove si possono conteggiare altre letture petrarchesche, di diverso livello: Onesto da Bologna, forse Dino Frescobaldi, perfino l'eco, non impossibile, dati altri riscontri, di Giacomo da Lentini, il primo dei Siciliani (*vergogno : sogno*, vv. 11-14 e *vergogna*, v. 12, fuori rima, ma la ripresa del binomio già lentiniano *vergogna : sogna* la ritroviamo proprio nel componimento esordiale della seconda sezione (264, *I'vo pensando*, vv. 87-88), legato sotto molteplici aspetti al sonetto introduttivo all'intero "Canzoniere".

4.5. *Gli auctores classici e le nugae.*

Si tratterebbe peraltro di «conteggi»: in ogni discorso poetico occorrerebbe poter distinguere (come chiarisce lo stesso Petrarca: cfr. § 4.6) fra materiali "oggettivi" della memoria e della tradizione e scelte soggettive, *strategiche*, dell'autore. Partecipano tutte di un aspetto specifico del linguaggio poetico ma con diversa *funzionalità* nel sistema costituito dall'opera. In un poeta come Petrarca la questione si presenta in modo particolarmente delicato: l'uso della *memoria* nei *RVF*, a qualunque livello, è in se stesso un aspetto strategico della scrittura (sia come «me-

moria della poesia», le rime in vita, sia come «Poesia della memoria», le rime in morte, ma senza rigidi steccati fra i due aspetti). Sarà allora difficile negare *funzionalità* fondativa alle citazioni da Dante, Cavalcanti, Arnaldo (e Cino-Petrarca) e non riconoscere nell'assunzione agonistica di veri e propri modelli anche una volontà programmatica volta a definire la propria *identità* (in questo senso sarebbe ancor più comprensibile il maggiore occultamento allusivo di Cino, quale autoproiezione).

Si tratta però di un'operazione portata avanti soltanto per negativo e per sentieri interni alla sola poesia volgare? In realtà l'iniziativa egemonica intrapresa da Petrarca nel 1349-50, all'atto di riunire in libro i *fragmenta*, poteva poggiare anche su un rapporto coi classici e su una coscienza umanistica dalla profondità non paragonabile con quella dei suoi predecessori, Dante compreso. La stessa noncuranza con cui Petrarca si riferiva alle *nugae* («inezie») volgari, e la delimitazione del primato dantesco al solo ambito volgare («popolare») sono certamente una manifestazione snobistica di superiorità⁹⁷ ma anche testimonianze evidenti dell'*uso* (oltre che dell'amore) che Petrarca riservava al recupero e alla cura dei classici. La nuova tradizione italiana, per essere autonoma, secondo Petrarca, doveva nascere da modelli *latini*, classici, il cui interprete massimo non poteva essere che lui.⁹⁸

È in questa prospettiva che vanno lette anche le numerose citazioni, allusioni e riprese tematiche di autori classici consegnate a tutti i *RVF*. Nel sonetto introduttivo svolgono una funzione programmatica analoga a quelle volgari, per di più estesa all'intera serie dei primi tre *sonetti* (2, *Per far una leggiadra sua vendetta*; 3, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*), considerata come una sequenza proemiale unitaria. Francisco Rico ha ricordato e mostrato⁹⁹ che in *Voi ch'ascoltate* sono ricchi i contatti con l'«introduzione» alle *Epistulae* di Orazio, sia per il motivo della *mu-*

⁹⁷ F. PETRARCA, *Familiare* cit., XXI, 15, 21, p. 1010: «Quam tandem veri faciem habet ut invidiam illi qui in his etatem totam posuit, in quibus ego vix adolescentie florem primitiasque posuerim? ut quod illi artificium nescio an unicum, sed profecto supremum fuit, michi iocus atque solatium fuerit et ingenii rudimentum?» («Ma, dimmi, come è mai possibile ch'io invidi uno che dedicò tutta la vita a quegli studi cui io sacrificai appena il primo fiore della giovinezza, sì che quella che per lui fu, non so se unica, ma certo suprema arte, fu da me considerata uno scherzo, un sollazzo, un'esercitazione dell'ingegno?»). Si ricordi inoltre, al riguardo, il famoso episodio della traduzione in latino, da parte di Petrarca, della novella della Griselda del *Decameron*.

⁹⁸ *Ibid.*, 22, p. 1010: «Aut cui tandem invidet qui Virgilio non invidet, nisi forte sibi fullonum et cauponum et lanistarum ceterorum ve, qui quos volunt laudare vituperant, plausum et raucum murmur invidiam, quibus cum ipso Virgilio cumque Homero carere me gratulor?» («E a chi porterà invidia colui che neppur di Virgilio è invidioso, se pur non si dica ch'io invidi a costui [Dante] l'applauso e le rauche grida dei tintori, degli osti, dei lottatori e d'altri la cui lode è un'offesa, sicché mi compiaccio d'esserne privo insieme con Virgilio e Omero?»).

⁹⁹ Cfr. F. RICO, *Prólogos al "Canzoniere"* cit., pp. 1073 sgg. Naturalmente lo stesso Rico è ben consapevole del carattere tipico dei proemi citati (cfr. p. 1074, nota 7).

tatio animi («Nunc itaque et versus et cetera ludicra pono»)¹⁰⁰, sia per la relazione della palinodia (la rottura con il proprio passato di poeta lirico) con l'età («Non eadem est aetas, non mens»)¹⁰¹. Altrettanto fitti sono i contatti dell'intera serie col proemio al quarto libro dei *Carmina* oraziani (di nuovo «*Non sum qualis eram bonae | sub regno Cinarae*»)¹⁰², e con quello al *Monobiblos* di Propertio (I, 1, vv. 1-8) e agli *Amores* di Ovidio. Le modalità di riuso sono tali, secondo Rico, da oltrepassare la semplice utilizzazione mnemonica o il puro arricchimento retorico fondato sull'autorità degli autori citati: «La concentrazione delle reminiscenze dei prologhi latini rivela che Petrarca li selezionò e li studiò minuziosamente e metodicamente. Con una finalità concreta, [...] con un obiettivo ben definito. [...] Alla famosa domanda di Roland Barthes, "Da dove cominciare?", Petrarca avrebbe risposto: "Da dove cominciarono i maestri romani"»¹⁰³.

La tradizione classica non esclude quella romanza, la cui presenza letterale oltre che tematica resta fondamentale: ne completa e svela però, compiutamente, il senso strategico. I classici sono le nuove e più alte *auctoritates* che garantiscono il primato di Petrarca su tutta la poesia volgare (secondo uno schema concettuale già medievale prima che umanistico, ma con decisivo ricambio di fonti): *spiegano*, anche, e consentono, l'ardita operazione di *recolligere* in «liber», gli «sparsa animae fragmenta», il «*vario stile*» della lirica.

Per accreditarsi come moderna *auctoritas* Petrarca aveva bisogno anche delle *nugae* volgari, ma per non essere «favola» del «popol tutto» (un peccato capitale per il *clericus* e l'*auctor*) aveva bisogno della veste di «filosofo morale» che solo Orazio, Virgilio, Ovidio, Cicerone, Propertio e gli altri *auctores* potevano coonestare.

L'unico vocabolo del primo sonetto estraneo all'uso dantesco è al riguardo emblematico: *errore*, oltre che parte di una famiglia semantica assai importante per la concezione dell'amore cortese e più che probabile allusione a Cino, è anche lemma di Virgilio, di Ovidio (*Eglogae*, VIII, 41; *Tristia*, II, 207) e soprattutto di Cicerone: Rico ha giustamente ricordato un passo delle *Tusculanae* (III, 1, 2 - II, 3), ben noto a Petrarca, ove l'*errar* viene connesso alla perversità delle «opinioni» che ostacolano la virtù¹⁰⁴; il cerchio si chiude, poiché per Petrarca le «opinioni

¹⁰⁰ ORAZIO, *Epistulae*, 1, 1 («Abbandono ora i versi e gli altri giochi»; cfr. l'edizione a cura di F. Villeneuve, Paris 1967).

¹⁰¹ *Ibid.*, («Non è la stessa età, non la mente»).

¹⁰² ID., *Carmina*, IV («Non sono quale ero | sotto il regno della buona Cinara»; cfr. l'edizione a cura di F. Villeneuve, Paris 1970).

¹⁰³ F. RICO, *Prólogos al "Canzoniere"* cit., p. 1089.

¹⁰⁴ ID., «*Rime sparse*», «*Rerum Vulgarium Fragmenta*» cit., p. 127.

perverse» sono ineludibilmente connesse al «volgo», come chiariscono proprio le opere latine (*Secretum*, innanzitutto). L'«errore» giovanile, la poesia in volgare, la passione d'amore, della quale nessuna è più veemente («nulla est amore vehementior»)¹⁰⁵ può essere superato solo coll'aiuto dei classici e della dottrina stoica desunta da Cicerone: dall'*eloquentia* bisogna passare alla *philosophia* («ad moralem precipue philosophiam»), dal poeta al filosofo.

La conciliazione delle due tradizioni significa anche, nel concreto contesto socio-culturale, poter operare la sintesi di due figure intellettuali: il trovatore-poeta romanzo (nella sua varia fenomenologia socio-letteraria) e il *clericus* dell'umanesimo monastico. L'intellettuale umanista, dalla doppia valenza, volgare e latina, politicamente impegnato anche in quanto geloso custode delle proprie prerogative (fin corporative) e della propria "autonomia", si riflette, e nasce, nei *modelli* e nella loro penetrazione critica, grazie ad un confronto coi predecessori volgari e cogli *auctores* classici che va ben al di là della pura imitazione¹⁰⁶. Sarà però l'*opera* in volgare, in significativa apparente contraddizione con tutte le affermazioni di Petrarca, a garantirne in modo decisivo il successo.

4.6. Imitatio e traditio: *tipologia della memoria*.

È comprensibile che nel sonetto proemiale si concentrassero tante tensioni e messaggi, pur se in ogni caso *Voi ch'ascoltate* è uno dei più straordinari esempi, nell'intera letteratura mondiale, di una tale organica multiformità ricettiva e comunicativa, oltre che un pertinente modello di interpretazione per le relazioni fra Petrarca e le «fonti», proiettabile sull'intero "Canzoniere".

È dunque difficile poter distinguere in un microsistema così fitto e complesso cosa sia una vera e propria citazione e cosa allusione o inconscia eco memoriale. Non c'è dubbio però che il messaggio sotteso alla memoria testuale introiettata nel sonetto iniziale (come, con diversi significati, in molti altri componimenti dei *RVF*) non può essere frutto del caso, vincolato com'è in un discorso ferreamente logico e funzionale, coerente con l'intero senso del "Canzoniere" e dell'opera petrarchesca. Non si tratta di centonizzazione (pur se è proprio dagli esercizi scolastici che una tale pratica di scrittura trae le prime origini)¹⁰⁷: le citazioni e

¹⁰⁵ F. PETRARCA, *Secretum* cit., p. 156 (citando da Cicerone: «omnibus ex animi passionibus profecto nulla est amore vehementior», «di tutte le passioni dell'animo di certo nessuna è più veemente dell'amore»).

¹⁰⁶ Si veda, in particolare, il recente tentativo di fissare i modi dell'allusione petrarchesca operato da M. GUGLIEMINETTI, *La tecnica dell'allusione*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli e A. Giardina, IV. *L'attualizzazione del testo*, Roma 1991, pp. 11-21.

¹⁰⁷ Cfr. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur* cit., trad. it. cap. V. *Topica*, e *passim*.

le allusioni non sono fini a se stesse e non creano una zona di *neutralizzazione* ma *moltiplicano* il senso e il valore del testo.

È lo stesso Petrarca che in una famosa epistola a Boccaccio ci rivela (oltre che le sue letture e i suoi più immediati modelli) le varie articolazioni, *e funzioni*, della sua memoria, secondo una tipologia perfettamente corrispondente al sonetto proemiale (esso stesso del resto caso esemplare di un comportamento generale del tutto coerente): vi sono gli autori letti solo una volta, poco familiari e perciò immediatamente riconoscibili, posti come nell'«atrio della memoria»:

Legi semel apud Ennium, apud Plautum, apud Felicem Capellam, apud Apuleium, et legi raptim, propere, nullam nisi ut alienis in finibus moram trahens. Sic pretereunti, multa contigit ut viderem, pauca decerperem, pauciora reponerem, eaque *ut comunia* in aperto et in ipso, ut ita dixerim, *memorie vestibulo*; ita ut quotiens vel audire illa vel proferre contigerit, non mea esse confestim sciam, nec me fallat cuius sint; que ab alio scilicet, et quod vere sunt, ut aliena possideo¹⁰⁸.

Vi sono poi gli *auctores* parte del suo stesso midollo, sin dalla gioventù, quasi confusi con se stesso e perciò irriconoscibili, perfino con proprio pericolo:

Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum apud Tullium; nec semel legi *sed milies*, nec sucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; mane comedi quod sero digererem, hausì: puer quod senior *ruminarem*. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed *medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo*, ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipsa quidem hereant, actis *in intima animi parte radicibus*, sed interdum obliviscar auctorem, quippe qui longo usu et possessione continua quasi illa perscripserim diuque pro meis habuerim, et turba talium obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminerim¹⁰⁹.

È la descrizione analitica del proprio archivio memoriale ma contemporaneamente anche delle modalità di *riuso* degli *auctores* (*De imitandi lege* è il titolo dell'epistola), purché non si accetti, da questo particolare punto di vista, l'equazione

¹⁰⁸ F. PETRARCA, *Familiares* cit., XXII, 2, 11-12; ed. V. Rossi cit., pp. 104-9 (la traduzione dell'epistola è di E. Bianchi, in ID., *Opere*, Firenze 1991, p. 1139: «Io ho letto una sola volta Ennio, Plauto, Felice Capella, Apuleio, e li ho letti in fretta, in essi soffermandomi come in territorio altrui. Così scorrendo, molte cose vidi, poche notai, pochissime ritenni, e come roba comune le riposi in luogo aperto, come a dire nell'atrio della memoria; sicché ogni volta che mi capitò di udirle o riferirle, subito mi accorsi che non erano mie e ricordai di chi erano, appartengono ad altri ed io come d'altri le possiedo»).

¹⁰⁹ *Ibid.*, XXII, 2, 12-14 («Ho letto Virgilio, Orazio, Boezio, Cicerone, non una volta ma mille, né li ho scorsi ma meditati e studiati con gran cura; li divorai la mattina per digerirli la sera, li inghiottii da giovane per ruminarli da vecchio. Ed essi entrarono in me con tanta familiarità, e non solo nella memoria ma nel sangue siffattamente mi penetrarono e s'immedesimarono nel mio ingegno, che se anche in avvenire più non li leggessi, resterebbero in me, avendo gettato le radici nella parte più intima dell'anima mia, ma talvolta io dimentico l'autore, poiché per il lungo uso e per il continuo possesso quasi per prescrizione essi son divenuti come miei, e da così gran turba circondato io non ricordo più di chi sono e se sono miei o d'altri»).

così netta e schematica «citazione = testi meno noti», «riuso incosciente = testi più noti». Del resto, che una tale presenza della memoria fosse organica alla stessa scrittura poetica sin dai classici e potesse quindi implicare anche il riuso *co-sciente* di qualsivoglia testo a scopo agonistico o intensificativo, gli era ben noto e corrispondeva esattamente alla sua esperienza e strategia poetica ed intellettuale:

Sum quem priorum semitam, sed non semper aliena vestigia sequi iuuet; sum qui aliorum scriptis non furtim sed precario uti velim in tempore, sed dum liceat meis malim; sum quem similitudo delectet, *non identitas et similitudo ipsa quoque non nimia, in qua sequacis lux ingenii emineat*, non cecitas non paupertas; sum qui satius rear duce caruisse quam cogi per omnia ducem sequi. *Nolo ducem qui me vinciat sed precedat [...]*¹¹⁰.

Dunque non solo citazioni esplicite e memoria inconscia ma anche riuso *allusivo* e competitivo, volto a far «risplendere» il proprio ingegno tramite il conseguente arricchimento dell'opera. I tre tipi fondamentali di relazioni intertestuali (citazione, riuso memoriale incosciente, allusione) sono dunque perfettamente noti e addirittura teorizzati da Petrarca, che entra anche nel meccanismo microtestuale atto a produrre l'allusione, ovvero il tipo di relazione intertestuale probabilmente più importante, dal punto di vista dell'autore e del lettore:

*Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit, hec simias. Standum denique Senecae consilio, quod ante Senecam Flacci erat, ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius*¹¹¹.

Sarà ora più comprensibile e apparirà fors'anche meno meschina la preoccupazione di scansare le accuse e i sospetti sull'influenza esercitata su di lui da Dante. *Imitatio* e plagio dovevano essere concetti un po' troppo vicini nell'opinione volgare (e anche presso gli addetti ai lavori) se Petrarca deve spendere tante parole, in più occasioni, per spiegarne la differenza perfino a Boccaccio. Per di più, nel caso di Dante, ovvero di un concorrente sul cui stesso terreno non si poteva certo gareggiare, occorreva spostare il discorso in altro ambito, quello latino (del resto

¹¹⁰ *Ibid.*, 20-21 («Io intendo seguire le vie dei nostri padri ma non ricalcare le orme altrui; intendo servirmi dei loro scritti non di nascosto ma pregandoneli, e, quando posso, preferisco i miei; mi piace l'imitazione, non la copia, e un'imitazione non servile, nella quale splenda l'ingegno dell'imitatore non la sua cecità o dappocaggine; e preferisco non avere una guida, piuttosto che essere costretto a seguirla in tutto. Voglio una guida che mi preceda, non che mi tenga legato a sé»).

¹¹¹ *Ibid.*, XXII, 19, 13, in *ID.*, *Prose cit.*, p. 1018 («Ci si può valere dell'ingegno e dei colori retorici altrui, non delle parole; poiché quell'imitazione rimane nascosta, questa apparisce, quella è propria de' poeti, questa delle scimmie. Bisogna insomma seguire il consiglio di Seneca, dato già prima da Orazio, che si scriva come le api fanno il miele, non raccogliendo fiori ma mutandoli in miele, in modo da fondere vari elementi in uno solo, e questo diverso e migliore»).

ben consapevolmente seguito e prescelto) o negare il problema alla radice (cfr. *Familiars*, XXI, 15, a Boccaccio, citata al § 4.2).

Dante è dunque il grande modello dei *RVF*, dichiarato però soltanto per singoli frammenti, inconfessabile a livello di sistema, per la complessità stessa dell'operazione agonistica dispiegata verso di lui: probabilmente Petrarca la considerava troppo difficile da comprendere per chicchessia, Boccaccio compreso.

Solo l'*opera* poteva esprimerla, usando di tutte le astuzie (e mezze ammissioni) organiche alla composizione del testo poetico *sin dai classici* e dunque perfettamente legittimate: il rapporto di Petrarca dei *RVF* con Dante è un lungo, straordinario dialogo durato una vita fra due grandi e ispidi fondatori della tradizione letteraria italiana ed europea, a cui il terzo grande, Boccaccio, tentò invano, per una vita, di dare una sistemazione teorica e storiografica accettabile per il suo grande amico vivente, Petrarca.

Per ragioni organiche al proprio essere poeta, Petrarca non avrebbe infatti mai potuto esplicitamente accettare una sorta di filiazione o una stretta relazione con Dante, pena la crisi almeno pubblica della propria identità: dell'intensità e consapevolezza del rapporto e del dialogo *privato* era ed è comunque testimonianza il "Canzoniere", a livello sia macro che microtestuale. Accettare di essere parte, sia pure grande, delle «tre corone» avrebbe implicitamente comportato accettare anche la *continuità* fra il «medievale» Dante e il «moderno» Francesco, laddove proprio nella *soluzione* di continuità, rappresentata anche nel Libro-canzoniere dell'«io», i *RVF*, risiedeva per Petrarca il senso *nuovo* della propria esperienza e del confronto ingaggiato con l'Alighieri. Ipostatizzare la tradizione avrebbe voluto dire fondarla su *altre* basi da quelle latino-volgari, «moderne» e «umanistiche», *storiche*, affidate anche al "Canzoniere" e al riuso consapevole (e *storizzato*) delle fonti.

In fin dei conti la stessa utilizzazione, a volte ostentata in vere e proprie traduzioni, di materiali e interi versi compresi nelle sue opere latine, è iscrivibile nello stesso percorso intellettuale («Deficio sub fasce [...] nitensque fatisco [...]» VS «Io son sì stanco sotto 'l fascio antico», «Dulcia sidereas iactabant ora favillas | ardentisque comas humeris disperserat *aura*» VS «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi | [...] | e 'l vago lume oltre misura ardea», ecc.)¹¹². Scelto un bilinguismo gerarchicamente ordinato, è il livello latino che comanda al volgare, ed è la nuova pratica filologica dei classici latini a definire Petrarca come nuova *auctoritas*, modello *moderno* anche dei poeti volgari.

¹¹² Cfr. N. SAPEGNO, *Francesco Petrarca* cit., p. 267, anche per altri riscontri, e pur non potendosi escludere, talvolta, il percorso inverso.

5. Valutazione critica e linguistico-stilistica.

5.1 «*Nescio quid occultum*».

L'imitazione del poeta non deve dunque essere chiara e palese («visus et cognitus»), pena lo scadere a scimmia:

Curandum imitatori ut quod scribit *simile non idem sit*, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed *qualis filii ad patrem*. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris *in memoriam* nos *reducat*, cum tamen si res ad mensuram redeat *omnia sint diversa*; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim¹¹³.

L'imitazione, non l'uguaglianza, è ciò che produce la *tradizione*: il paragone con la somiglianza tra *padre* e *figlio* non potrebbe essere più calzante, e più attuale, dalla parte del «moderno». L'imitazione è il veicolo di una tradizione intesa come *movimento*, *cambiamento*, è essa stessa, a livello testuale, tradizione in atto, *produzione di sovrasenso*. Quando si dice *tradizione*, per tutta la lunga durata del sistema letterario prodotto dalla società agricola-artigianale (e cioè fino alla rivoluzione industriale e al XX secolo), si deve intendere anche teoria generale della cultura e del ruolo degli intellettuali. La *tradizione* è la ragione stessa dell'autonomia della cultura e degli intellettuali; la sua articolazione interna, i suoi contenuti e i suoi mezzi costituiscono i «ferri del mestiere» del colto, dell'artigiano della cultura. La *conoscenza* della tradizione è infatti affare soltanto dei colti e i suoi segreti vanno protetti dal «volgo» in quanto sono lo strumento specifico che distingue dal resto della società e crea un'*identità*, un *potere*. Nel segreto e nel mistero, nell'enigma, si costituisce anche una zona ove sono riconosciuti – e garantiti – la *specificità* e il *valore* di ogni singolo; nell'imitazione corretta, *poetica*, la somiglianza tra «figlio» e «padre», misurata ad un esame ravvicinato, produce «un che di *misterioso*» («nescio quid occultum»). L'importanza fondamentale del «mistero» per la valutazione e la gerarchia del discorso poetico non sfugge a Petrarca e diviene uno degli assi portanti del suo stile poetico. Fra *tradizione*, *imitazione* e *mi-*

¹¹³ F. PETRARCA, *Familiare*, XXIII, 19, 11-12, p. 1018 («L'imitatore deve cercare di esser simile, non uguale, e la somiglianza dev'essere non qual è quella tra l'originale e la copia, che quanto più è simile tanto più è lodevole, ma quale è tra il padre e il figlio. In questi infatti, sebbene molto diversi d'aspetto, qualche cosa di indefinito e quello che i pittori chiamano aria e che si rivela soprattutto nel viso e negli occhi, produce una somiglianza la quale fa sì che subito, vedendo il figlio si ricordi il padre, sebbene se si scendesse a un esame particolare tutto apparirebbe diverso; ma v'è fra loro un che di misterioso, che produce quell'effetto»).

stero si costituisce infatti un nesso essenziale per la *produzione* del discorso poetico: «*Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sunt dissimilia, et id ipsum simile lateat ne deprebendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici*»¹¹⁴.

Siamo di fronte all'enunciazione di una vera e propria teoria del *valore*, basata esattamente sulla stratificazione dell'imitazione e sul suo *occultamento* da parte dell'autore, in modo da costringere il lettore a *cercare*, «tacita mentis indagine», a *intelligere* ('capire, intuire') più che a dimostrare (come nel discorso scientifico). È la stessa posizione espressa in altro contesto da Agostino, con altissima coscienza letteraria e teorica, in un testo ben noto a Petrarca, il *De doctrina cristiana*:

Sed multis et multiplicibus obscuritatibus, et ambiguitatibus decipiuntur qui temere legunt, aliud pro alio sentientes; quibusdam autem locis quid vel falso suspicentur non inveniunt: ita obscure dicta quaedam densissimam caliginem obducunt. *Quod totum provisum esse divinitus non dubito ad edomandam labore superbiam et intellectum a fastidio revocandum, cui facile investigata plerumque vilescent. [...] Sed quare suavius videam, quam si nulla de divinis libris talis similitudo promeretur, cum res eadem sit eademque cognitio, difficile est dicere et alia quaestio est. Nunc tamen nemo ambit et per similitudines libentius quaeque cognosci et cum aliqua difficultate quaesita multo gratius inveniri*¹¹⁵.

Sono due facce della stessa medaglia, l'una dalla parte dell'autore, l'altra del lettore: entrambe definiscono il *piacere* del testo. Per Petrarca, dunque (come per Dante, e per noi moderni, in diverse attualizzazioni), produrre un testo poetico significa innanzitutto produrre *polisemia*. Il sonetto proemiale e l'intero Libro-canzoniere sono in questo senso, a più livelli, non solo relativi all'intertestualità, capolavori assoluti: in un certo senso è Petrarca stesso che teorizza e fornisce i parametri di valutazione del proprio prodotto testuale, in termini tali da poter costituire ancora oggi, per noi, un fondamentale criterio di giudizio.

¹¹⁴ *Ibid.*, 13, p. 1018 («Così anche noi, imitando, dobbiamo fare in modo che se qualcosa di simile c'è, molto sia invece dissimile, e quel simile sia così nascosto che non si possa scoprire se non con una tacita indagine del pensiero, e ci accada piuttosto intuirlo che dimostrarlo»).

¹¹⁵ AGOSTINO, *De doctrina cristiana*, II, VI, 7-8, in *Corpus Christianorum. Series latina*, XXXII, a cura di J. Martin, Turnhout 1962, pp. 35-36 («Ma coloro che leggono superficialmente sono ingannati da innumerevoli oscurità e da ambiguità di ogni sorta, scambiando una cosa per l'altra; in certi punti dunque non trovano neppure ciò che potrebbero sospettare, sia pure per errore: così avvolgono delle più dense tenebre testi già oscuri. Che tutto ciò sia stato organizzato e previsto provvidenzialmente da Dio per abbassare con il travaglio esegetico la superbia e per salvaguardare dal disgusto l'intelletto, che per lo più non ha interesse per le ricerche troppo facili, io non dubito. [...] Ma perché ciò mi sembri più dolce che se non mi fosse stata offerta nessuna similitudine del genere dai libri sacri, per quanto si tratti dello stesso fatto e dello stesso concetto, è difficile dirlo ed è un'altra questione. E tuttavia nessuno disconosce sia che attraverso le similitudini si apprenda più volentieri ogni cosa, sia che le cose cercate con qualche difficoltà si trovano con più piacere»).

5.2. Imitatio e allusione.

Ma di un testo complesso e «celato» come *Voi ch'ascoltate*, di tutta la struttura dei *RVF* e del rapporto fra elementi e sistema, chi era (ed è) in grado di cogliere la complessa stratificazione interna, la pluralità comunicativa e contestualmente la limpida linearità del messaggio fondamentale?

Il che equivale a chiedersi, dalla parte del produttore: per chi scriveva Petrarca e come rientrano le sue intenzioni nella storia e nella lettura, anche contemporanea, dell'opera? È possibile che tutto quanto oggi riconosciamo come depositato dalla tradizione nei *RVF* facesse parte dell'originaria volontà dell'autore? In linea generale una risposta precisa è evidentemente impossibile e spesso proprio in ragione dell'acutissima e vigile autocoscienza letteraria e teorica appena evocata: per taluni aspetti la stessa questione della «coscienza» dell'autore è uno pseudo-problema (cfr. § 4.6). In casi come *Voi ch'ascoltate* sarà certamente difficile sopravvalutare le intenzionalità, di *langue* e di *parole*, dell'autore; e così in molte altre occasioni, quando al componimento sia stato esplicitamente attribuito un particolare valore significativo e segnaletico. Se la tradizione e il metodo dell'*imitatio* dominano (e sono a loro volta utilizzati senza risparmio), si costituisce in ogni caso un sistema in cui, fatte salve alcune intenzionalità primarie, il resto può essere stato realmente pensato, contemporaneamente, per molteplici destinatari. La fortuna stessa dell'opera, come per ogni altro testo letterario, specie se grande, li ha magari solo progressivamente individuati ed accresciuti. Dunque un livello «letterale», fabulatorio, per tutti, un secondo livello per competenti (i «conoscenti» dell'amore cortese e stilnovistico), un terzo livello *per l'autore stesso* (si è detto, il primo destinatario dell'opera); un ultimo livello, infine, rivelato dallo stesso Petrarca, prodotto dalla memoria *inconscia* e percepibile in vario modo, anche subliminale, ma non per questo meno reale ed importante. Anzi, è forse la zona del testo ove più è particolare – e praticato – il movimento e il mutamento ermeneutico, proprio perché sede di quel «quid occultum» che coincide con le «midolla» e l'«intima animi parte» del poeta. In questo senso una ennesima (auto) rilettura di *Voi ch'ascoltate* potrà essere molto istruttiva. Sarà difficile, credo, non riconoscere la mano *cosciente* di Petrarca nelle allusioni a Dante, Cavalcanti, Arnaut, ..., Cino, agli *auctores* classici e nella gerarchia conseguente. Era previsto da Petrarca? A giudicare dalle *Familiare*s, XXI, 15 (a Giovanni Boccaccio, «difendendosi da una calunnia mossagli da invidiosi»), dovremmo rispondere di no, ma come dimenticare che già Giulio Camillo¹¹⁶ individuava immediatamente l'«aria» dan-

¹¹⁶ Nelle postille all'edizione aldina del 1521, della Biblioteca civica di Padova. La dimostrazione della paternità

tesca dell'*incipit*, rimandando al secondo canto del *Paradiso*, e con lui la critica sino al giorno d'oggi?

E come dimenticare peraltro che l'allusione, parimenti precisa e ancor più pertinente e significativa, al secondo canto del *Purgatorio*, a Cavalcanti e a Cino era rimasta disattesa? Fatti salvi casi particolari, sarà dunque Petrarca il primo interlocutore dialogante, il primo «lettore» dei *RVF*. E dunque sarà il perseguimento e il disvelamento dell'*enigma* dell'«io» la chiave ermeneutica più corretta ed efficace per raggiungere oggi il *valore* che l'autore per primo ha consegnato alla *polisemia* del testo e al *piacere* della lettura: senza escludere, come non l'escludeva Petrarca, che anzi vi affidava il messaggio primario, la legittimità dell'interpretazione «letterale». Non è detto del resto che i due approcci non debbano spesso coincidere; in una *inventio* e *compositio* così tese a costituire pluralità di messaggi, sarà quasi fatale che linearità e monotonia comunicativa possano spesso – ma non sempre – incontrarsi con il «sovranzamento» retorico, la maniera. La difficile facilità dei *RVF*, insita nel modello produttivo appena descritto, può ben dar conto dell'entusiasmo suscitato dal “Canzoniere”, divenuto da Bembo in poi un *classico* e un oggetto di esasperato culto manieristico (il «petrarchismo»), per molti secoli, in tutta Europa, e in particolare in Italia (ove pure determinò forti reazioni). Tematiche e situazioni del “Canzoniere”, che riflettevano problematiche e storie intellettuali assai complesse e significative, furono ridotte al loro senso più lineare. Una storia che non aveva nulla del «romanzo» fu ridotta a romanzo; la storia dell'«io» divenne la storia del «Petrarca» già nelle prime stampe e commenti, | *laura* | divenne la storia di Laura e *Laure d'Avignon* in Vasquin Philieul, sulle orme di Vellutello, e così via. Una eccezionale musicalità, *necessaria* proprio per ridurre il molteplice, il discorso denso e sottile, in unità (cfr. § 5.3) fu assunta, fino al Novecento, come unica o privilegiata chiave di lettura dei *RVF*. Innanzitutto dalla tradizione poetica italiana che effettivamente – come aveva certamente desiderato l'Autore – si fondò sul “Canzoniere”, anche ove ne contestava la moralità (ben noto il caso del Malipiero e del suo Petrarca «moralizzato»)¹¹⁷ o il manierismo formale. Quando Leopardi riprese le fila della tradizione poetica italiana, pur marcando le distanze da Petrarca, dovette ripartire da lui, ripensandone i fondamenti, le invenzioni e le soluzioni linguistiche: «Passero solitario, al-

delle glosse, finora ritenute generalmente del Bembo, in C. BOLOGNA, *Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N2 e un inedito commento al Petrarca*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena 1989, I, pp. 187-213.

¹¹⁷ Cfr. A. QUONDAM, *Riscrittura - Citazione - Parodia del codice. Il «Petrarca spirituale» di Girolamo Malipiero*, in «Studi e problemi di critica testuale», XVII (1978), pp. 77-125; ora in ID., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena 1991, pp. 203-62.

la campagna | cantando vai finché non muore il giorno», può avere alle spalle anche altre risonanze e letture ma non può comunque essere sfuggito al concorso di «Vago augelletto che cantando vai» di *RVF*, 253, v. 1, doppiato con «Passer mai solitario in alcun tetto» di *RVF*, 226, v. 1¹¹⁸ (senza magari dimenticare «Quel rosignuol, che si soave piagne | [...] | di dolcezza empie il cielo *et le campagne*» di *RVF*, 311, vv. 1-3).

5.3. «*Qui numeris stilum stringunt*».

Con Petrarca trionfa notoriamente anche un melodismo supremo¹¹⁹, una tonalità costante, coscientemente ricercata e voluta proprio come soluzione delle molteplici e modernissime tensioni interne. Il risultato è stato talmente alto che si è persino disperato, per secoli, di poterlo sottoporre ad analisi; gli stessi poeti, proprio mentre tentavano in tutti i modi di imitarne l'«armonia» (e dunque ne dimostravano l'esemplarità e la possibile ripetizione), ne sottolineavano l'irripetibilità.

Una simile dichiarazione di impotenza è perfettamente giustificata dalle caratteristiche fondamentali della lingua del “Canzoniere”, sostanzialmente univoca, monotonale, a-sperimentale, perfettamente coerente, uniforme (di una uniformità generale che «inevitabilmente accentua e ingrandisce le differenze minime, quali quelle fra canzone e sonetto, o addirittura fra gruppo e gruppo di sonetti»)¹²⁰. Petrarca è uno straordinario artigiano che lavora «tutta una vita attorno agli stessi testi fondamentali»¹²¹, in una *reductio ad unum* che impegna allo stesso modo il confronto con le grandi opzioni ideologiche, la macrostruttura del Libro, la storia dell'«io», e il mezzo stilistico.

Lo Stile è un dato interno *a priori* che non ha bisogno di essere sperimentato in molteplici prove esterne o teorizzato, proprio perché basato sulla solidità assoluta di alcuni principi retorici («Dimisi propter sonum principii et finis et quia sonantiora erant in medio, rauciora in principio et fine quod est contra rethoricam»)¹²² che talvolta si presentano quasi come vere e proprie proiezioni dei sentimenti («non videtur satis triste principium»).

¹¹⁸ Cfr. C. DE LOLLIS, *Petrarchismo leopardiano* (1904), in ID., *Scrittori d'Italia*, a cura di G. Contini e V. Santoli, Milano-Napoli 1968, p. 197, su uno spunto già di Bonaventura Zumbini. Ovvio il rimando anche al commento di Leopardi al “Canzoniere”, da poco ristampato (a cura di U. Dotti, Milano 1979).

¹¹⁹ Cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll., Milano-Napoli 1960, II, p. 630.

¹²⁰ G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), ora leggibile quale introduzione a F. PETRARCA, *Canzoniere* cit., p. XIV.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² A. ROMANÒ, *Il codice degli abbozzi* cit., p. 83 («La posi da parte a causa del suono dell'inizio e della fine, poiché [i versi] erano più sonori al centro, più fiochi all'inizio e alla fine, ciò che è contrario alle regole della retorica»).

Petrarca in realtà sa benissimo, e analiticamente, di cosa sta parlando e cosa sta facendo. «Dolce» è vocabolo tecnico, non generico (cfr. § 4.3) così come le rime «care» e «rare» o «aspre e fosche» contrapposte a «soavi e chiare» (sonetto 293) distinguono stili diversi e opposti. E non solo negli scampoli «teorici» individuabili all'interno e all'esterno dei *RVF*: «Il Petrarca giunge ad una sorta di linguaggio che può definirsi tecnico; non nel senso ingenuo della terminologia cortese o scolastica dei più antichi rimatori, sì in quello della scelta di un complesso di vocaboli assunti a significare, emblematicamente, le situazioni salienti di una condizione tutta personale, ma esplorata e distinta in uno sforzo di contemplazione quasi scientifica: vocaboli che acquistano un peso, che va ben oltre il loro più ovvio valore semantico: “errore”, “vaneggiare”, “pentirsi”, “paura”, “fatica”, “tregua”, “pace” e via discorrendo. Sì che infine la voce più autentica del poeta sembra che si riconosca meglio proprio in quelle rime dove un siffatto linguaggio rifiuta ogni colore, si sveste d'ogni apparato metaforico, e si presenta spoglio nella sua assoluta essenzialità, con quei modi che ai commentatori fra il Cinque e il Settecento parevano dimessi e pedestri, e dove infatti tutta la qualità poetica s'affida alla superiore risorsa dello stile»¹²³.

L'«unilinguismo» petrarchesco si definisce più chiaramente (lo ha mostrato Contini)¹²⁴ per opposizione alle ben diverse scelte dantesche, orientate sul plurilinguismo interno, sperimentalista, contraddistinto dalla compresenza di molteplici toni e strati lessicali. Petrarca – secondo accertamenti condotti dalla critica più recente – lascia in ampie zone dei suoi «fragmenta» largo spazio ad assunzioni dal Dante della *Commedia* e delle *petrose*¹²⁵ ma ne stempera la violenza con accorgimenti stilistici spesso ripetuti, quasi codificati: l'uso di sequenze di aggettivi, di iterazioni sinonimiche, di coppie coordinate, l'impiego della litote o dell'ossimoro fra sostantivo e aggettivo («torni la fera bella e mansueta», «veggio, penso, ardo, piango», «chiare, fresche e dolci acque», «di poggio in poggio», «lieti fior e felici», «verdi fronde acerbe», ecc.).

È una disposizione retorica nella quale l'enumerazione sembra sciogliere il significato nel significante, il senso nel ritmo, anche dove ogni termine è portatore di significati importanti e precisi («Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi», «nave né legno», «i fiori et l'erba», «il ghiaccio et la neve», «in cielo, od in terra, od in abisso», «Lieti fiori e felici e ben nate herbe», ecc.). L'accostamento di opposte

¹²³ N. SAPEGNO, *Francesco Petrarca* cit., p. 298.

¹²⁴ Cfr. G. CONTINI, *Preliminari* cit., pp. X-XIV.

¹²⁵ Cfr. M. SANTAGATA, *Presenze di Dante 'comico' nel Canzoniere* (1969), in ID., *Per moderne carte* cit., pp. 25-78; P. TROVATO, *Dante in Petrarca* cit.; D. DE ROBERTIS, *Petrarca petroso* cit.

semantiche sembra praticato e iterato per suggerire un ordine prestabilito, prosodicamente garantito, ove tutto si ricomponesse, anche l'ossimoro («o liete et pensose, accompagnate e sole, | Donne [...]»; «né lieta né dogliosa»; «e 'n vista asciutta e lieta | plange»; «m' à pochi lieti e molti penser tristi», «morendo, eterni», ecc.). L'anafora, sul piano «verticale» del testo (paradigmatico), svolge funzioni analoghe all'iterazione sinonimica ma, in quanto *repetitio*, più scandite e nette (dall'evidente «S'i' 'l dissi»: 206, vv. 1-3-5 delle strofe I-II-III-IV [VS «Ma s'io nol dissi», v. 37, di V e «l'nol dissi» di VI], al più tenue «s'» ai vv. 1-3-8-9-12 e «se», vv. 5-10 di 224; e così via). È essenziale in questo universo risolvere il *particolare* nell'universale; dunque rifiutare termini troppo precisi o tecnici (al contrario di Dante e degli stilnovisti), o vocaboli troppo realistici ed espressionistici; dove fosse necessario, la litote, formale o sostanziale, era pronta al soccorso; il tutto sempre affiancato da una sostanziale «dicotomia del verso» ovvero da un ritmo interno binario che è «antitesi in potenza», tale da condurre ad un'«assenza di moto» («Solo et pensoso | i più diversi campi», «Di pensier in pensier, | di monte in monte»).

«Petrarca, rispetto alla tradizione, nega, o almeno *limita*»¹²⁶; il lessico è frutto – come già nel Cavalcanti e nel Dante stilnovistici – di una feroce selezione, la cui asprezza viene però celata dallo straordinario lavoro di *dispositio* cui tutto il materiale è (ri)sottoposto, giorno e notte, per decenni, talvolta in fecondo scambio (vere e proprie traduzioni) con le opere latine (cfr. § 4.6). Petrarca intendeva pervenire ad un libro, il Libro, come oggetto esemplare, *eterno*, un vero e proprio *repertorio*: operazione, nel tempo, perfettamente riuscita, soprattutto nei singoli componimenti, divenuti essi stessi, antologizzati, un microcosmo capace di rispecchiare l'ordine universale.

L'elemento fondamentale di fusione è senza dubbio rappresentato dal *ritmo*, *dall'armonia* prosodica di un endecasillabo grammaticalizzato eppure vario, grazie ad un'attenzione quasi ossessiva fin al suono del singolo fonema ed alle serie foniche stabilite nel verso e nel componimento. Questo è forse stato, storicamente, il terreno più refrattario ad un'indagine analitica non impressionistica, ma in realtà anche tra le strutture foniche è possibile individuare vere e proprie figure ripetute, «giochi fissi di assonanze e di allitterazioni che ricorrono con la stessa frequenza dell'anafora o della *annominatio*, della metafora o della sineddoche. Con la stessa frequenza cioè e lo stesso alternarsi, ripetersi e incrociarsi delle figure retoriche del semantismo diretto»¹²⁷, e con la stessa sovrapposizione e molte-

¹²⁶ G. CONTINI, *Preliminari cit.*, p. IX.

¹²⁷ M. PICCHIO SIMONELLI, *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Firenze 1978, p. VII.

plicità di «fonti»: «Petrarca impara gli ornati medievali e li “riclassicizza”: li riconduce cioè alla loro funzione di figure retoriche»¹²⁸, distinguendo semmai tra sonetti e canzoni.

Si ripropone, a maggior ragione, lo stesso problema già sperimentato nell'esame delle stratificazioni allusive: i limiti di “coscienza” nella scelta dei suoni da parte dell'autore. La soluzione sarà analoga, poste le esplicite dichiarazioni d'attenzione da parte di Petrarca (anche nel codice degli abbozzi), verso i problemi fonici e ritmico-musicali: l'evidenza interna della grammaticalizzazione è una garanzia della coscienza petrarchesca ma la migliore controprova della volontà dell'autore è l'eccezionalità stessa del suo tonalismo fonetico, qualunque ne sia l'origine. Del resto la descrizione analitica del ritmo e delle figure foniche non sono che stimoli ad una percezione già garantita dalla lunga storia del “Canzoniere”: ritmo e suoni hanno costituito anzi per secoli una chiave di accesso e apprezzamento quasi esclusivo dei *RVF*, incidendo profondamente sulla stessa identità della tradizione poetica italiana. Sono considerazioni che sono state riaffermate anche dalla critica più recente e che varranno ancora ma senza dimenticare che timbri e ritmi tengono insieme «concetti e parole», segni, e non solo significanti: «qui numeris stilum stringunt, quibus preter *sententias* preter *verba iuncture* etiam intentis, et quiete ante alios et silentio opus est»¹²⁹.

Il luogo privilegiato dell'incontro fra «concetti, parole e ritmi» è il metro, dove occorre assumere delicatissime decisioni, quasi preliminari, in ordine alla funzione poetica: genere, tipo di versi e formula prosodica, modo di collegamento fra le rime (§ 2.3), qualità delle rime e dei rimanti adottati. Selezione e combinazione linguistica trovano nella sede rimica il punto d'incrocio fondamentale fra asse paradigmatico (il modello e la «verticalità» del discorso poetico) e asse sintagmatico (l'unità versale, orizzontale), pur se proprio Petrarca – rispetto ad altri poeti – moltiplica nel corpo stesso del verso i segni semanticamente forti (sostantivi, aggettivi tecnici, verbi).

In questa stessa direzione sembra portare l'uso dell'*enjambement*, impiegato a stemperare nel *continuum* ritmico-sintattico le pause forti ed estranianti che staccano dalla lettura sintagmatica a vantaggio di quella memoriale, paradigmatica. Petrarca può dunque permettersi di utilizzare appieno il *thesaurus* rimico della tradizione (assumendo a volte intere serie rimiche, senza mutarne neppure l'or-

¹²⁸ *Ibid.*, p. VIII.

¹²⁹ F. PETRARCA, *Familiares* cit., XXI, 15, 8, p. 1006 («quelli che scrivono in poesia e che, dovendo badare, oltre che al concetto e alle parole, anche al ritmo, hanno bisogno più di tutti di quiete e di silenzio»).

dine, come tanti suoi colleghi del resto¹³⁰, e occultando al tempo stesso nella fluidità ritmica e prosodica, «melodica», le derivazioni e i collegamenti). Un ruolo fondamentale svolgono anche le miscele rimiche, come quelle versali, di diversa provenienza: Petrarca mira sempre a realizzare una nuova unità tonale, anche sul piano verticale, evitando le stratificazioni analitiche e quindi il plurilinguismo (un esempio caratteristico l'abbiamo visto nella densa eppure linearissima rima del sonetto proemiale). Se è sempre difficile individuare «fonti» e allusioni precise per il discorso poetico dei *RVF*, ciò vale anche per le serie rimiche, ove però il campo più ridotto permette precise analisi, specie se interne ad un solo genere.

È indubbia la derivazione da Dante della sestina petrarchesca; ma ne è altrettanto indubbia l'autonomia. Come si riverbera una tale situazione a livello rimico, quando proprio la parola-rima svolge una funzione fondante del discorso? Nelle sue due sestine Dante usa dieci parole-rima: *ombra, colli, erba, verde, petra, donna; donna, tempo, luce, freddo, petra*. Nella sestina conclusiva della «forma Correggio» Petrarca ne riprende in rima almeno quattro, dissimulando però l'operazione con l'uso della metonimia e della sinonimia: *colli* diviene *poggi, verde-frondi, luce-lume*, mentre *tempo* permane identica e *rami* rimanda alla *verja* del maestro, Arnaut Daniel (cfr. § 1.2.1).

Rimangono fuori soltanto *petra* (che però è forse ripresa in 25, un verso decisivo per la densa e allusiva *enumeratio*: «Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi, l'quanto è creato vince e cangia il tempo») e *donna*, doppia in Dante mentre in Petrarca è il soggetto reale eppure, significativamente, non viene esplicitamente adottata (ma *l'aura (amorosa) < laura* in 5, *lauro* 13).

In compenso, mimando anche il movimento sintattico (*al ...*), *ombra* permane in posizione incipitaria, in mezzo al primo verso (e in 11), *erbe* conclude la prima strofa, *verdi* (e *verdeggiar*, v. 24) è posta al secondo verso della seconda strofa (con *frondi*, appunto), per alludere, specie la prima, alla sestina-modello. Tutte le strofe riflettono poi, a loro volta, *altre* parole-rima di *altre* sestine petrarchesche (si ricordi l'insistenza su *altro* nel congedo): *neve* (forse VS *freddo* di Dante), *vento, fiori(an), piagge, lauro, serve, sole, fiumi, vita, l'aura*, ecc.

Petrarca riprende e occulta l'*imitatio* esterna (Dante) ma ne segnala le tracce; riprende e occulta le riprese interne (se stesso) e ne segnala le tracce. In entrambi i casi diluisce nel racconto e inserisce in una *storia* (la *serie* delle sue sestine, oltre che degli altri componimenti) il potere estraniante della parola-rima ripresa: il

¹³⁰ Cfr. R. ANTONELLI, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini. I. Le canzoni*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XIII (1977), pp. 30-92.

tempo di Dante è il passato prossimo che diviene subito presente, il tempo di Petrarca è il perfetto che diviene subito imperfetto. Il giro sintattico di Dante ha come misura ideale l'unità versale e la scansione prosodica in rilievo della parola-rima, quello di Petrarca la proposizione estesa per tre versi che fagocita in sé la parola-rima e può riproporla, in allusione da altre sestine, nel corpo del verso, creando insieme densità e fluidità apparentemente leggera, monolineare.

Mario Fubini aveva giustamente notato che «col Petrarca abbiamo l'impressione che la sestina si disciolga»¹³¹. È un'osservazione assai pertinente valida probabilmente per l'intero sistema rimico petrarchesco, anche in altri luoghi ove dovrebbe essere maggiore il potere estraniante del paradigma rimico rispetto alla sintagmaticità del discorso prosodico. Anche quando Petrarca usa un'altra tecnica paradigmatica forte, le rime equivoche, e la associa ad altri mezzi rimici retoricamente ricchi (rime derivative, ecc.) il risultato è infatti lo stesso¹³².

Perfino le rime «aspre» o rare possono non perdere le loro caratteristiche specifiche eppure risultare perfettamente comprese nel sistema:

Né così bello il sol già mai levarsi
quando 'l ciel fosse più de nebbia scarco,
né dopo pioggia vidi 'l celeste arco
per l'aere in color' tanti variarsi,

in quanti fiammeggiando trasformarsi,
nel dì ch'io presi l'amoroso incarco,
quel viso al quale, et son del mio dir parco,
nulla cosa mortal pote aguagliarsi.

I' vidi Amor che' begli occhi volgea
soave sì, ch'ogni altra vista oscura
da indi in qua m'incominciò apparere.

Sennuccio, i' 'l vidi, et l'arco che tendea,
tal che mia vita poi non fu sicura,
et è si vaga anchor del rivedere.

(144, vv. 1-14).

La memoria petrarchesca *allude*, non cita, se non è strettamente necessario, neppure nel luogo privilegiato della citazione poetica antica: il sistema rimico. Il principio retorico della *conveniente* e il lavoro di una vita si associano in una coerenza stilistica estrema che riproduce, metaforicamente, nell'*opera*, la parabola dell'uomo che i *RVF* rappresentano *linearmente* nel livello strutturale e letterale.

¹³¹ M. FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, I. *Dal Duecento al Petrarca* (1962), Milano 1975³, p. 305.

¹³² Cfr. R. ANTONELLI, *Rima equivoca* cit., pp. 48-54.

Struttura, tematiche e «forma» del Libro-canzoniere, stratificazioni interne ad ogni componimento si articolano dunque in un quadro da cui non è possibile separare i singoli elementi se non al fine di quelle necessarie analisi preliminari alla sintesi di ogni lettura.

Inevitabilmente, invece, di contro all'intento primo da cui nacquero i *RVF*, la lettura è sempre stata condotta per lo più su singoli componimenti, fino alla vera e propria fruizione antologica. Si tratta di un livello interpretativo che comporta, altrettanto inevitabilmente, una perdita: mentre si depotenzia la collocazione del pezzo nel sistema, se ne intensifica però l'approfondimento interno e l'esaltazione eccentrica. D'altra parte, lo stesso Petrarca, mentre assegnava una diversa funzione ai singoli pezzi del sistema, li dotava anche di una loro «convenienza» retorica, diversamente ricca a seconda del rango e delle tematiche affrontate nel componimento. Non sembra quindi del tutto incongruo, proprio mentre si è tanto sottolineata la struttura unitaria e la polisemia dei *RVF*, ipotizzare anche una possibile lettura per «frammenti» e per singole serie, prevista dallo stesso autore. Quel che sicuramente non sembra più accettabile, neppure per Petrarca, è una distinzione *critica* fra un impianto ideologico ritenuto a noi estraneo e uno verbale quasi interamente acquisibile. Come per ogni opera d'arte, perdita rispetto alla polisemia prevista dall'autore v'è indubbiamente e inevitabilmente stata (ma anche riacquisizione); mentre però occorre riconoscerla, bisognerà nel contempo ammettere che riguarda inevitabilmente entrambi gli impianti e spostare quindi l'attenzione altrove, sulla ricezione *moderna* dell'opera *antica*. L'atto ermeneutico comporta sempre una tensione, variamente e diversamente avvertita ad ogni esecuzione, fra l'autore e il Lettore, fra l'emittente e il ricevente.

Alla grande critica novecentesca non è sfuggita l'unitarietà del problema e quindi le difficoltà di una possibile lettura moderna dei *RVF* secondo una prospettiva che non tradisca l'autore eppure preservi l'opera, secondo un equilibrio simpatetico che presuppone ovviamente il piacere del testo: «Il canzoniere esige un lettore che contemperì la cordiale attenzione contenutistica dei romantici con la paziente analisi retorica degli umanisti. Questi due modi di lettura, che rispecchiano e riassumono la fortuna critica del libro attraverso i secoli, sono, presi ciascuno per sé, insufficienti; ma insieme congiunti consentono un'adesione intera al testo, eliminando il duplice rischio di un'ammirazione indiscriminata che confonde poesia e retorica e di un'antipatia ingiustificata che non sa riconoscere al di là del supremo decoro formale le ragioni intime del cuore»¹³³, e della poesia.

¹³³ N. SAPEGNO, *Francesco Petrarca* cit., p. 281.

6. Nota bibliografica.

Per la bibliografia petrarchesca, oltre a quanto desumibile dai repertori bibliografici generali della letteratura italiana, dalle bibliografie delle maggiori storie letterarie e dagli aggiornamenti annuali della *Romanische Bibliographie*, nella sezione riservata alla *Italienische Literatur* (*sub voce*), per le opere meno recenti si potrà ricorrere a G. J. FERRAZI, *Bibliografia petrarchesca*, Bassano 1887, continuata da E. CALVI, *Bibliografia analitica petrarchesca 1887-1904, in continuazione a quella del Ferrazzi*, Roma 1904 e J. G. FUCILLA, *Oltre un cinquantennio di scritti sul Petrarca (1916-1973)*, Padova 1982; rassegne specifiche sono pubblicate dalla rivista «Studi petrarcheschi», dal 1948 in poi (nuova serie dal 1984), ma sarà utile anche la consultazione dei «Quaderni petrarcheschi»; per la storia della critica si può ricorrere a B. T. SOZZI, *Petrarca*, Palermo 1963.

Per la biografia si veda E. H. WILKINS, *Life of Petrarch*, 1961 (trad. it. *La vita del Petrarca, e la formazione del "Canzoniere"*, a cura di R. Ceserani, Milano 1970), cui ora andranno affiancati U. DOTTI, *Vita di Petrarca*, Bari 1987 e N. MANN, *Petrarch*, Oxford 1984 (trad. franc. Le Méjan 1989); utili informazioni reca sempre A. FORESTI, *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca* (1928), a cura di A. Tissoni Benvenuti, Padova 1977; ottima la voce «Petrarca» a cura di Michele Feo per l'*Enciclopedia Dantesca*, Roma 1973, e, a cura dello stesso Feo, l'omonima voce pubblicata nell'*Enciclopedia virgiliana*, Roma 1988; molto esauriente e precisa nella sua brevità quella di Luigi Trenti per la *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, *Gli Autori. Dizionario bio-bibliografico e indici*, II, Torino 1991, pp.13711-78.

L'originale dei RVF, ms. Vaticano latino 3195, è pubblicato in ottima edizione diplomatica (*Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal cod. Vaticano Lat. 3195*, a cura di E. Modigliani, Roma 1904) e può godere anche di una fototipica (M. VATTASSO, *L'originale del Canzoniere di Francesco Petrarca, codice Vaticano 3195, riprodotto in fototipia*, Milano 1905); il «codice degli abbozzi», ms. Vaticano latino 3196, è stato riprodotto in edizione eliotipica (G. SALVO COZZO, *Il manoscritto Vaticano latino 3196 autografo di Francesco Petrarca riprodotto in eliotipia*, Roma 1895) e fototipica (*Il codice Vaticano latino 3196 autografo del Petrarca*, Città del Vaticano e Roma 1941, a cura di M. Porena), per iniziativa della stessa Biblioteca Vaticana (in collaborazione, per l'edizione del 1941, con l'Accademia d'Italia); l'edizione diplomatica è dovuta a C. APPEL, *Zur Entwicklung italienischer Dichtungen Petrarca's. Abdruck des Cod. Vat. 3196 und Mitteilungen aus den Handschriften Casan. A III 31 und Laurenz. plut.*

XLI N. 14, Halle a / Saale 1891, quella interpretativa ad A. ROMANÒ, *Il codice degli abbozzi [...] di Francesco Petrarca*, Roma 1955, ma si ricordi che Federico Ubaldini ne aveva pubblicato le carte già nel 1642. Il migliore studio sulla grafia di Petrarca, con osservazioni di valore ecdotico e storico-culturale, è dovuto ad A. PETRUCCI, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano 1967. Della forma Chigi è disponibile l'edizione fotografica (*Il codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, edizione fototipica, Roma-Firenze 1974, a cura e con introduzione di D. De Robertis).

Lo studio moderno delle varianti dei RVF ha il saggio più rappresentativo e di fatto inaugurale in G. CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943), in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970, cui andranno associati gli ultimi prodotti dell'insegnamento continiano: almeno R. BETTARINI, *Postille e varianti nella canzone delle visioni*, in «Studi petrarcheschi», nuova serie, II (1985), pp. 159-84; ID., *Perché narrando il duol si disacerba. (Motivi esegetici dagli autografi petrarcheschi)*, in AA.VV., *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984)*, Roma 1986, pp. 305-20; D. DE ROBERTIS, *Contiguità e selezione nella costruzione del canzoniere petrarchesco*, in «Studi di filologia italiana», XLIII (1985), pp. 45-66. Nuove prospettive di ricerca, per reperire altre varianti di tradizione indiretta, oltre a quelle già note da manoscritti apografi, in G. FRASSO, *Studi su i «Rerum vulgarium fragmenta» e i «Triumpho»*, I, Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli, Padova 1983. Un'importante analisi degli interventi di tipo linguistico documentati dal manoscritto 3196, si deve a M. VITALE, *Le correzioni linguistiche del Petrarca nel "Canzoniere"*, in «Studi linguistici italiani», XIV (1988), pp. 3-37.

L'edizione a stampa condotta con i più rigorosi criteri scientifici, in una prudente miscela di rispetto per il primo grande autografo della nostra letteratura e di adeguamento ad una lettura moderna, è consegnata a F. PETRARCA, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini, annotazioni di D. Ponchioli, Torino 1964, che riproduce, «con pochissime rettifiche e lievi innovazioni», il testo stampato a Parigi per i tipi di A. Tallone (1949), ove peraltro è anche una più ricca e analitica nota ecdotica. Fra le edizioni precedenti si segnalano quella di E. Chiorboli (Milano 1924 e Bari 1930), mentre quella di A. Chiari (1968; rist. Milano 1985) tenta un aggiornamento dell'assetto grafematico, oltre a fornire un più corposo commento. Per il commento, oltre all'edizione Chiorboli, è ancora oggi indispensabile l'edizione curata da G. Carducci e S. Ferrari (Firenze 1899, ristampata nel 1957 con un'introduzione di G. Contini). In realtà il problema di un commento adeguato dei RVF è ancora aperto: oltre a varie prove e tentativi (fra

cui particolarmente riusciti quelli di A. Noferi), ne annunzia uno nuovo M. Santagata, che ha già anticipato i criteri metodologici in diverse occasioni.

Le rime estravaganti sono cumulativamente accessibili solo nell'edizione (postuma) di A. SOLERTI, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, Firenze 1909, condotta secondo criteri poco attendibili ma comunque ancora utile, con le dovute cautele; recentemente, dopo altre edizioni che hanno puntato a un *corpus* molto ristretto e selettivo, sono ripresi studi accurati dell'intera questione, ad opera di A. CAVEDON, *La tradizione «veneta» delle «Rime estravaganti» del Petrarca*, in «Studi petrarcheschi», VIII (1976), pp. 1-73; ID., *Due nuovi codici della tradizione «veneta» delle «rime estravaganti» del Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII (1980), pp. 252-81; ID., *Intorno alle «rime estravaganti» del Petrarca*, in «Revue des Études italiennes», XXIX (1983), pp. 86-108; ID., *Indagini e accertamenti su una cretomazia cinquecentesca di «disperse»*, in «Studi petrarcheschi», nuova serie, IV (1987), pp. 255-311, e di M. C. FABBI, *Le «disperse» nel manoscritto Casanatense 924*, *ibid.*, pp. 313-23.

Rimangono punti di riferimento importanti del dibattito critico i saggi di U. FOSCOLO, *Saggi sul Petrarca* (1823), in *Saggi e discorsi critici*, a cura di C. Foligno, Firenze 1953; F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca* (1869), a cura di N. Gallo, introduzione di N. Sapegno, Torino 1952; B. CROCE, *La poesia del Petrarca*, in ID., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1933.

Moderne monografie complessive sono dovute a U. BOSCO, *Francesco Petrarca* (1946), Bari 1968 (sulla seconda edizione ampliata), A. E. QUAGLIO, *Francesco Petrarca*, Milano 1967 e R. FEDI, *Francesco Petrarca*, Firenze 1975. Appare a tutt'oggi insuperato il saggio di N. SAPEGNO, *Francesco Petrarca*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, II. *Il Trecento*, Milano 1965, pp. 187-313, cui seguì, pochi anni dopo, l'accurato lavoro di R. AMATURO, *Petrarca*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, II/I, Bari 1971, pp. 71-405: in una nuova prospettiva, storico-geografico-testuale, si situa il lavoro di R. MERCURI, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, I. *L'età medievale*, Torino 1987, pp. 303-97. Un contributo dedicato esclusivamente al "Canzoniere" è ora dovuto a M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna 1992, che propone un ragionato e complessivo bilancio della più recente attività critica sui RVF.

Mentre rimane importante il lavoro di R. S. PHELPS, *The Earlier and Later*

Forms of Petrarch's Canzoniere, Chicago Ill. 1925, il punto di partenza, ancora oggi largamente valido, per ogni indagine sullo sviluppo e la storia delle diverse fasi e forme del "Canzoniere" rimane E. H. WILKINS, *The Making of the "Canzoniere" and Other Petrarchan Studies*, Roma 1951, da cui è stato tratto il saggio *La formazione del "Canzoniere"*, inserito in *La vita del Petrarca, e la formazione del "Canzoniere"* cit.

Riveste grande importanza in ordine a genesi e storia del "Canzoniere" nelle sue varie forme, il saggio di F. RICO, «*Rime sparse*», «*Rerum vulgarium fragmenta*». *Para el titulo y el primer soneto del «Canzoniere»*, in «*Medioevo romanzo*», III (1976), pp. 101-38. Sul senso di alcune forme dei RVF e su altri testi "cornice", cfr. E. H. WILKINS, *On Petrarch's "Ad se ipsum" and "I'vo pensando"*, in ID., *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Padova 1978, pp. 59-70; G. GORNI, *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del Canzoniere*, in «*Lettere italiane*», XXX (1978), pp. 3-13, e ID., *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI «Vergine bella»)*, in «*Lectura Petrarce*», VII (1987), pp. 201-18; A. E. QUAGLIO, *Al di là di Francesca e Laura*, Padova 1973, pp. 31-56. Ripercorre la storia delle varie forme del testo anche M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima* cit., che propone anche nuove ipotesi sulla struttura della forma Correggio, ritenuta indivisa.

Per la parte finale del "Canzoniere" cfr. anche B. KÖNIG, *Das letzte Sonett des «Canzoniere». Zur "architektonischen" Funktion und Gestaltung der «ultime rime» Petrarca's*, in *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-literatur. Festschrift [...] Alfred Noyer-Weidner [...]*, a cura di K. W. Hempfer e G. Regn, Wiesbaden 1983, pp. 239-57.

Punto di riferimento importante per quanto riguarda la struttura del testo appare il saggio di B. MARTINELLI, *L'ordinamento morale del «Canzoniere» del Petrarca* (1976), in ID., *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo 1977, pp. 217-300, ove è proposta un'interpretazione strutturalmente cristiana del percorso dei RVF, molto attenta anche alle valenze moderne oltre che medievali dell'impianto; sul nesso fra bipartizione, palinodia e schema ideologico e antropologico della vita umana in Dante (e in Petrarca), cfr. R. ANTONELLI, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in AA.VV., *Atti del convegno «Beatrice (1290-1990) nella memoria e nell'immaginario europeo»*, (Napoli, 10-14 dicembre 1990), in corso di stampa presso la Cadmo di Roma (cui sarà da aggiungere la comunicazione più specificamente petrarchesca ID., *Bifrontismo, pentimento e forma-canzoniere*, letta al XIX Convegno interuniversitario di Bressanone (13-15 luglio 1991), *La Palinodia*. Un

contributo fondamentale per la comprensione del senso della nuova forma del libro-canzoniere romanzo (con evidenti rilessii sui RVF) è quello di V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Il canzoniere di un trovatore: il «Libro» di Guiraut Riquier* (1978), in ID., *Morfologie del testo medievale*, Bologna 1989, pp. 87-124; della stessa Bertolucci si veda *Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca*, in «Studi mediolatini e volgari», XXX (1984), pp. 91-116; sulla storia e tipologia dei manoscritti lirici romanzi cfr. C. BOLOGNA, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, VI. Teatro, musica, tradizione dei classici, Torino 1986, pp. 445-647; F. BRUGNOLO, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena 1989, pp. 9-23; sul “Canzoniere” cfr. G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, III/I. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino 1984, pp. 504-14. Ha analizzato i connettori testuali dalla Scuola siciliana a Petrarca, all'interno dei singoli generi e nel canzoniere, M. SANTAGATA, *Dal sonetto al Canzoniere* (1979), Padova 1989.

Sulle strutture numerologiche dei RVF e sul valore simbolico e strutturante delle date «sacre», cfr. B. MARTINELLI, «*Fetia sexta aprilis*». *La data sacra nel «Canzoniere» del Petrarca* (1972), in ID., *Petrarca e il Ventoso* cit., pp. 103-48; T. P. ROCHE, *The Calendrical Structure of Petrarch's "Canzoniere"* (1974), in ID., *Petrarch and the English Sonnet Sequences*, New York 1989, pp. 1-69; F. J. JONES, *Laura's Date of Birth and Calendrical System implicit in the "Canzoniere"*, in «*Italianistica*», XIII (1983), pp. 13-33.

Per la metrica non appare più utilizzabile l'unico studio analitico esistente, dovuto a T. LABANDE-JEANROY, *La technique de la chanson dans Pétrarque*, in AA.VV., *Mélanges de littérature et d'histoire*, Paris 1928, pp. 143-214: è in corso di approntamento un repertorio metrico della lirica petrarchesca a cura di R. Antonelli e G. Desideri; la migliore trattazione complessiva è quella di G. GORNI, *Le forme primarie* cit., pp. 439-504; sulla sestina si veda M. PICCHIO SIMONELLI, *La sestina dantesca fra Arnaut e il Petrarca* (1973), in ID., *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Firenze 1978, pp. 1-15; M. SHAPIRO, *Hieroglyphic of Time. The Petrarchan Sestina*, Minneapolis Minn. 1980; L. VANOSSI, *Identità e mutazione nella sestina petrarchesca*, in AA.VV., *Studi di filologia romanza offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena 1980, pp. 281-99; G. FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli 1992, pp. 173-312; su poesia e musica cfr. G. CAPOVILLA, *Dante, Cino e Petrarca nel repertorio musicale profano del Trecento*, in AA.VV., *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo 1982², pp. 118-

36; P. PETROBELLI, «*Un leggiadretto velo*» ed altre cose petrarchesche, in «*Rivista italiana di musicologia*», X (1975, In onore di Nino Pirrotta), pp. 32-45. Su aspetti particolari si veda anche D. BIANCHI, *Di alcuni caratteri della verseggiatura petrarchesca*, in «*Studi petrarcheschi*», VI (1956), pp. 81-121; sulla rima E. BIGGI, *La rima del Petrarca* (1961), in ID., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa 1967, pp. 30-43.

Oltre alle trattazioni complessive già indicate, per alcuni temi e aspetti particolari si potranno vedere alcuni lavori specifici. Su Laura-lauro-Dafne e Apollo, Y. -F. -A. GIRAUD, *La fable de Daphné. Essais sur un type de Métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Genève 1969; U. DOTTI, *Petrarca: il mito dafneo*, in «*Convivium*», XXXVII (1969), pp. 9-23; P. R. J. HAINSWORTH, *The Myth of Dafne in the "Rerum vulgarium fragmenta"*, in «*Italian Studies*», XXXIV (1969), pp. 28-44, e C. SEGRE, *Les isotopies de Laure*, in *Exigences et perspectives de la sémiotique*, a cura di H. Parret e H. -G. Ruprecht, Amsterdam - Philadelphia Pa. 1985, pp. 811-26. Su *Laura-l'aura*, A. RONCAGLIA, «*Can la frej'aura venta*», in «*Cultura neolatina*», XII (1952), pp. 255-64; G. CONTINI, *Préhistoire de l'aura de Pétrarque* (1957), in ID., *Varianti cit.*, pp. 193-99; B. SPAGGIARI, *Il tema «west-östlicher» dell'aura*, in «*Studi medievali*», serie III, XXVI (1985), pp. 185-290; L. ROSSI, *Per la storia dell'«aura»*, in «*Lettere italiane*», XLII (1990), pp. 553-74; su Laura-fenice cfr. F. ZAMBON, *Sulla fenice del Petrarca*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I. *Dal Medioevo a Petrarca*, Firenze 1983, pp.411-25; per Petrarca «petroso» F. NERI, *Il Petrarca e le cime dantesche della Pietra* (1929), in ID., Milano 1964, pp. 155-73; D. DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, in «*Revue des Études italiennes*», nuova serie, XXIX (1983), pp. 13-37; sulla canzone 23, oltre a M. SANTAGATA, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna 1990, pp. 273 sgg., cfr. anche A.J. RIVERO, *Petrarch's "Nel dolce tempo della prima etade"*, in «*Modern Language Notes*», XCIV (1979), pp. 92-112; D. DUTSCHKE, *Francesco Petrarca. Canzone XXIII from First to Final Version*, Ravenna 1977; sulla canzone 70, cfr. I. FRANK, *La chanson «Lasso me» de Pétrarque et ses prédécesseurs*, in «*Annales du Midi*», LXVI (1954), pp. 259-68, e M. SANTAGATA, *Per moderne carte cit.*, pp. 327-62. Sulle «canzoni degli occhi» Cfr. E. BONORA, *Le «Canzoni degli occhi» (LXXI, LXXII, LXXIII)*, in «*Lectura Petrarce*», IV (1984) pp. 301-26.

Su Petrarca, i RVF e i Colonna cfr. M. SANTAGATA, *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R.v.f. 7, 10, 28 e 40*, Lucca 1988; C. BERRA, *Note su RVF IX*, in «*Giornale storico della letteratura italiana*», CLXVII (1990), pp. 64-70; sulla serie antiavignonese, cfr. E. PASQUINI, *Il mito polemico di Avignone nei poeti italiani*

del trecento, in AA.VV., *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese*, Todi 1981, pp. 257-309, e F. SUITNER, *L'invettiva antiavignonese del Petrarca e la poesia infamante medievale*, in «Studi petrarcheschi», nuova serie, II (1985), pp. 201-10.

Per il livello macrostrutturale (forma-canzoniere) cfr. sopra, *Struttura del testo*. Per le "fonti" romanze il primo punto di riferimento, per quanto ormai arcaico nel metodo e nei risultati, permane N. SCARANO, *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca*, in «Studi di Filologia romanza», VIII (1901), pp. 251-360. Per i provenzali, segnatamente Arnaut Daniel, cfr. M. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova 1985; P. G. BELTRAMI, *Appunti su «Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori»*, in «Rivista di letteratura italiana», V (1987), pp. 9-39; S. ASPERTI e C. PULSONI, *Jean de Nostrédame e la canzone «Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori»*, *ibid.*, VII (1989), pp. 165-72; M. PERUGI, *L'«escondit» del Petrarca («Rime» CCVI)*, in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie della classe di scienze morali, lettere ed arti», CII (1989-90), 2, pp. 201-28. Per i poeti italiani del Duecento, Dante "comico", Cecco d'Ascoli e Boccaccio cfr. M. SANTAGATA, *Per moderne carte cit.*, pp. 25-270; su Petrarca e gli stilnovisti, F. SUITNER, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze 1977 (con la recensione di B. MARTINELLI, in «Italianistica», VIII (1979), pp. 431-36); per Cino, cfr. A. RONCAGLIA, *Cino tra Dante e Petrarca*, in AA.VV., *Cino da Pistoia. Colloquio (Roma, 25 ottobre 1975)*. «Atti dei Convegni Lincei», 18, Roma 1976, pp. 7-31; A. BALDUINO, *Cino da Pistoia, Boccaccio e i poeti minori del Trecento* (1976), in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze 1984, pp. 141-206; E. L. BOGGS, *Cino and Petrarck*, in «Modern Language Notes», XCIV (1979), pp. 146-52; per Dante «petroso» si vedano i lavori di F. Neri e D. De Robertis, citati *supra*; per Dante in Petrarca cfr. P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze 1979; G. ORELLI, *Dantismi del Canzoniere*, in ID., *Accertamenti verbali*, Milano 1978, pp. 67-81; G. VELLI, *Il Dante di Francesco Petrarca*, in «Studi petrarcheschi», nuova serie, II (1985), pp. 185-99.

Sui rapporti con Agostino, oltre a N. ILIESCU, *Il Canzoniere petrarchesco e sant'Agostino*, Roma 1962, cfr. F. RICO, «Rime sparse» cit.; R. CAPUTO, *Cogitans fingit. Petrarca tra «Secretum» e «Canzoniere»*, Roma 1987; E. LUCIANI, *Les Confessions de saint Augustin dans les lettres de Pétrarque*, Paris 1982.

Sul rapporto con i classici, si veda tutto il lavoro svolto da G. Billanovich, cui

si deve uno straordinario scavo in profondità, ma almeno *Petrarca letterato*, I. *Lo scrittoio del Petrarca*, Roma 1947 e il volume su Livio (*La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, I. *Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Padova 1981), da cui potrà essere desunta anche la bibliografia fondamentale. Per i rapporti immediati col “Canzoniere”, si potrà partire da F. RICO, *Prólogos al «Canzoniere»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, XVIII (1988), pp. 1071-104. Propone una tipologia di relazioni possibili con i classici M. GUGLIELMINETTI, *La tecnica dell'allusione*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli e A. Giardina, IV. *L'attualizzazione del testo*, Roma 1991, pp. 11-21. Sulla poesia mediolatina cfr. G. VELLI, *Petrarca e la grande poesia latina del XII secolo*, in «Italia medioevale e umanistica», XXVIII (1985), pp. 295-310.

Per quanto riguarda la valutazione critica e linguistico-stilistica, si può partire da G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), ora leggibile anche come introduzione alla sua edizione del *Canzoniere* cit., cui si dovrà accompagnare *Saggio d'un commento* cit.; un altro classico nel genere è stato fornito da D. ALONSO, *La poesia del Petrarca e il Petrarchismo*, (*Mondo estetico della pluralità*) (1959), in ID., *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna 1965, pp. 305-58; rappresenta un'estensione estrema dell'attenzione al piano dei significanti G. ORELLI, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino 1990; ha invece inaugurato una specifica attenzione alle figure foniche, proponendone una grammaticalizzazione storica e specificamente petrarchesca, M. PICCHIO SIMONELLI, *Figure foniche* cit. Un esempio di indagine analitica di un testo, con valenze di carattere generale, è acquisibile presso F. CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Petrarca*, Firenze 1971. Una valutazione calibratissima ma mai generica nell'apparente levità del dettato è in N. SAPEGNO, *Francesco Petrarca* cit., che, come il “Canzoniere”, richiede un ascolto assai attento.