

La lingua di Francesco Petrarca



Elisabetta Soletti

Università di Torino

Ultima revisione 2 Agosto 2002

Presentazione del modulo

Questo modulo è dedicato alle opere poetiche in volgare di Francesco Petrarca, il *Canzoniere* e i *Triumphs*, che hanno avuto un'importanza fondamentale nella storia della letteratura e della lingua italiana. Soprattutto il *Canzoniere* è stato considerato modello insuperato di linguaggio poetico e quindi imitato per secoli. Per questa ragione il modulo tratta principalmente di quest'opera. La prima parte del modulo descrive la vastissima cultura dell'autore nutrita di letture classiche e documentata sia dalle opere latine sia dalle opere in volgare. I rapporti e i rimandi tra le opere latine e il *Canzoniere* sono infatti molti e intensi, in particolare il *Secretum* è un testo essenziale di riferimento per capire il pieno significato del primo "libro di versi" della nostra letteratura.

Il modulo ripercorre poi la lunga e complessa storia della composizione del *Canzoniere* a cui Petrarca lavorò per circa trent'anni e indica i tempi e le fasi più significative della raccolta, le aggiunte e gli spostamenti attraverso i quali si giunge all'ultima e definitiva redazione dell'opera.

Un ampio spazio è riservato all'analisi della lingua e dello stile di Petrarca che, come mostrano le correzioni, è teso al raggiungimento di un'ideale perfezione formale. La lingua fissata nel *Canzoniere*, con il suo repertorio di metafore, di immagini, di schemi sintattici e retorici rimane stabile e disponibile per un secolare riuso. L'esame delle caratteristiche linguistiche e stilistiche si intreccia con l'analisi delle memorie e delle allusioni poetiche classiche e moderne di cui è intessuta la poesia di Petrarca.

Le unità didattiche 5 e 6 danno alcuni esempi di lettura e di commento utili per comprendere la specificità del testo poetico.

L'ultima parte del modulo è dedicata ai *Triumphs*, che hanno avuto nella nostra storia letteraria un'importanza pari a quella del *Canzoniere*: ne sono tracciati la storia della composizione e i temi, ed è illustrata l'influenza della *Commedia*.

Guida al modulo

Scopo del modulo

Scopo generale del modulo è illustrare la novità delle opere poetiche in volgare di Petrarca, che hanno un'importanza fondamentale nella storia della letteratura e della lingua italiana. Per questa ragione la gran parte del modulo è stata dedicata a illustrare la storia della formazione del *Canzoniere*, per secoli oggetto di imitazione, a illustrare le caratteristiche linguistiche e stilistiche di quest'opera e a descrivere l'intreccio di cultura classica e letteraria che alimenta la scrittura del *Canzoniere* e dei *Triumphs*. A tale fine sono proposti degli esempi di lettura e di commento di alcuni componimenti.

Lista degli obiettivi

UD 1 - Francesco Petrarca letterato e umanista

Obiettivo di questa unità didattica è conoscere la funzione e il valore innovativi rappresentati dalla figura di intellettuale e di letterato di Petrarca; la vastità della sua cultura e il nuovo, moderno, atteggiamento che egli dimostra nella fusione di cultura classica e religiosa.

Sottoobiettivo: conoscere il nuovo e moderno atteggiamento di Petrarca verso gli studi letterari e la professione di letterato.

Sottoobiettivo: conoscere le questioni principali attraverso le quali si articola il rapporto tra la lingua latina e la lingua volgare.

Sottoobiettivo: conoscere l'importanza delle opere latine di Petrarca in relazione alla sua poesia volgare.

Sottoobiettivo: conoscere l'ampiezza, classica e biblica, della cultura petrarchesca.

UD 2 - Il *Canzoniere*: struttura e storia

Obiettivo di questa unità didattica è riconoscere la novità rappresentata dal *Canzoniere*, descrivere la storia delle redazioni del *Canzoniere* e il metodo di lavoro del poeta.

Sottoobiettivo: conoscere gli elementi strutturali e tematici su cui si fonda il primo unitario "libro di versi" della nostra letteratura.

Sottoobiettivo: conoscere il significato del titolo dato da Petrarca alla sua opera e i suoi legami con il *Secretum*.

Sottoobiettivo: conoscere le fasi attraverso cui l'opera raggiunge l'ordinamento definitivo.

Sottoobiettivo: capire le direzioni del lavoro correttorio di Petrarca.

UD 3 - I temi del *Canzoniere*

Obiettivo generale dell'unità didattica è individuare i principali temi conduttori del *Canzoniere*, i quali, attraverso una serie di corrispondenze simboliche, collaborano a rafforzare la salda e unitaria architettura dell'opera.

Sottoobiettivo: saper indicare le caratteristiche del mito di Laura e conoscere il modello classico a cui Petrarca si ispira.

Sottoobiettivo: conoscere gli elementi convenzionali e letterari usati nella rappresentazione di Laura e della passione amorosa.

Sottoobiettivo: descrivere il tema della solitudine e dell'amore per i luoghi deserti e inospitali.

Sottoobiettivo: tracciare le coordinate tematiche e simboliche lungo le quali si snoda il secondo grande tema conduttore del *Canzoniere*, quello del pentimento e della conversione.

UD 4 - La lingua del *Canzoniere* e la grammatica della poesia

Obiettivo di questa unità didattica è descrivere alcune principali caratteristiche del linguaggio poetico petrarchesco, che è stato per secoli oggetto di imitazione.

Sottoobiettivo: conoscere le caratteristiche del lessico poetico del *Canzoniere*, molto ridotto e selettivo, astratto e antirealistico.

Sottoobiettivo: conoscere la formazione di un repertorio metaforico letterario e convenzionale, stabile per secoli, perfettamente funzionale alla descrizione della bellezza femminile e della passione amorosa.

Sottoobiettivo: riconoscere la semplicità e l'eleganza della sintassi poetica di Petrarca, fondata sulla frequenza e sulla ripetizione di schemi binari che conferiscono ai versi un disegno rigoroso e nitido, facilmente disponibile alla ripresa e all'imitazione.

UD 5 - La cultura di Petrarca nel *Canzoniere*

Obiettivo di questa unità didattica è riconoscere la ricchezza di presenze e di memorie poetiche che sono sottese e che si intrecciano nel dettato poetico di Petrarca, frutto della sua prodigiosa cultura, classica e moderna, e riconoscere la particolare e nuova tecnica di assimilazione e di citazione delle fonti.

Sottoobiettivo: indicare modelli e fonti di alcune memorabili immagini del *Canzoniere* e illustrare la tecnica con la quale Petrarca fonde nella stessa immagine multiple reminiscenze poetiche.

Sottoobiettivo: indicare i modi usati da Petrarca per attenuare e rendere meno riconoscibili i prestiti dalle opere di Dante, che è l'autore più presente, specialmente con la *Commedia*, nel *Canzoniere*.

UD 6 - Lettura e commento di alcuni testi del *Canzoniere*

Obiettivo di questa unità didattica, che prende come campioni di analisi alcuni notissimi componimenti del *Canzoniere*, è offrire strumenti e percorsi di lettura utili all'avviamento di una interpretazione formale del testo poetico.

Sottoobiettivo: indicare in che modo la disposizione sintattica e il reticolo dei tempi verbali contribuiscano al significato globale del testo.

Sottoobiettivo: indicare in quale modo le memorie delle Scritture siano fuse nel tessuto verbale e quale funzione ritmica e retorica esse svolgano.

Sottoobiettivo: indicare la natura e la qualità del lessico, quali aggettivi e sostantivi, metafore e perifrasi siano usati di preferenza da Petrarca per rappresentare Laura e i luoghi di Laura.

UD 7 - I *Triumph*

Obiettivo dell'unità didattica è conoscere i tempi e le fasi di composizione, i temi e la struttura del poema allegorico incompiuto di Petrarca.

Sottoobiettivo: illustrare le fasi di composizione e la struttura dei *Triumph*.

Sottoobiettivo: descrivere il tipo di poesia allegorica rappresentato nei *Triumph*.

Sottoobiettivo: indicare le principali affinità e differenze con la poesia allegorica della *Commedia*.

Contenuti del modulo

Il modulo è composto da:

testo della lezioni;

tre schede contestualizzate (*Mito di Dafne* - *Senili*, X 2 - *Secretum*, III 1-5);

un'antologia di testi corredati da parafrasi.

Attività richieste

Lettura e studio del materiale didattico che compone il modulo. Svolgimento degli esercizi di autovalutazione.

Indice delle unità didattiche

UD 1 - Francesco Petrarca letterato e umanista

L'unità didattica tratta della nuova figura di intellettuale di Petrarca, del rapporto tra la lingua latina e la volgare, delle opere latine e dei loro legami con la poesia volgare, e della cultura classica e religiosa di Petrarca.

1.1 - La nuova figura di intellettuale e letterato

1.2 - Il rapporto latino-volgare nell'opera di Petrarca

1.3 - Le opere latine di Petrarca

1.4 - La cultura di Petrarca: lo studio dei classici

1.5 - La cultura di Petrarca: lo studio dei testi biblici e religiosi

UD 2 - Il *Canzoniere*: struttura e storia

L'unità didattica illustra la novità e l'importanza della costruzione del *Canzoniere*, indica le tappe principali della composizione e dell'ordinamento interno delle poesie e descrive il metodo di lavoro del poeta.

2.1 - Novità e importanza del *Canzoniere*

2.2 - Il primo grande "libro di versi"

2.3 - Il titolo e la struttura

2.4 - La cronologia e la composizione: le forme del *Canzoniere*

2.5 - Come lavorava Petrarca

UD 3 - I temi del *Canzoniere*

L'unità didattica indica i temi conduttori del *Canzoniere* che formano dei blocchi tematici ricorrenti nel libro e che collaborano alla sua salda e unitaria architettura.

3.1 - Il mito di Laura e il mito della poesia

3.2 - I luoghi di Laura e della memoria: la poesia dell'assenza

3.3 - Il tema della solitudine e del colloquio interiore

3.4 - I componimenti di anniversario

3.5 - L'uomo nuovo: il tema della *mutatio animi* e della conversione

UD 4 - La lingua del *Canzoniere* e la grammatica della poesia

L'unità didattica indica le caratteristiche più significative della lingua poetica e dello stile petrarchesco, in quanto essi rappresentano e costituiscono per secoli il modello e il repertorio della scrittura in versi.

4.1 - La lingua del *Canzoniere*: il lessico

4.2 - La lingua del *Canzoniere*: le correzioni e le varianti

4.3 - Il linguaggio figurato, le perifrasi e le metafore

4.4 - Ritmo e sintassi: le dittologie e le antitesi

4.5 - Ritmo e sintassi: parallelismi e simmetrie

UD 5 - La cultura di Petrarca nel *Canzoniere*

L'unità didattica indica, attraverso la fitta rete di rimandi e di citazioni, l'eccezionale ampiezza culturale del Petrarca testimoniata dal *Canzoniere*. I riferimenti e le memorie poetiche coprono un arco che va dai testi classici ai testi religiosi, ai poeti lirici provenzali e stilnovisti e soprattutto a Dante.

5.1 - Le memorie classiche

5.2 - Le memorie bibliche e religiose

5.3 - Le memorie dei poeti moderni, provenzali e stilnovisti

5.4 - Le memorie dantesche

UD 6 - Lettura e commento di alcuni testi del *Canzoniere*

L'unità didattica guida alla lettura e all'analisi di alcuni famosi componimenti del *Canzoniere* che sviluppano alcuni dei temi centrali e conduttori dell'opera e che sono esemplari per illustrare i fenomeni linguistici, retorici e stilistici più significativi del testo.

6.1 - Il sonetto proemiale, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*

6.2 - Il sonetto 3, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*

6.3 - Il sonetto 35, *Solo et pensoso i più deserti campi*

6.4 - La canzone 126, *Chiare, fresche et dolci acque*

6.5 - Il sonetto 365, *I' vo piangendo i miei passati tempi*

UD 7 - I *Triumph*

L'unità didattica traccia la storia e la struttura del poema allegorico incompiuto di Petrarca e indica i rapporti con il modello dantesco, oltre ad alcune particolarità stilistiche di quest'opera; offre infine un campione di analisi e di commento del passo dove è rievocata la morte di Laura.

7.1 - La composizione e la struttura dei *Triumph*

7.2 - La terza rima e il modello dantesco

7.3 - Lingua e stile dei *Triumph*

7.4 - Le citazioni dantesche

7.5 - Lettura e commento di un passo del *Triumphus Mortis* (I vv. 103-172)

UD 1 - Francesco Petrarca letterato e umanista

L'unità didattica tratta della nuova figura di intellettuale di Petrarca, del rapporto tra la lingua latina e la volgare, delle opere latine e dei loro legami con la poesia volgare, e della cultura classica e religiosa di Petrarca.

1.1 - La nuova figura di intellettuale e letterato

1.2 - Il rapporto latino-volgare nell'opera di Petrarca

1.3 - Le opere latine di Petrarca

1.4 - La cultura di Petrarca: lo studio dei classici

1.5 - La cultura di Petrarca: lo studio dei testi biblici e religiosi

1.1 - La nuova figura di intellettuale e letterato

Francesco Petrarca (Arezzo 1304 - Arquà 1374) è stato definito il primo intellettuale moderno, e questo giudizio è vero per più ragioni. In primo luogo il poeta ha coltivato con passione esclusiva gli "*studia humanitatis*", cioè gli studi filosofici, morali e letterari, e a questi studi si è applicato con dedizione totale per tutta la vita, offrendosi già ai suoi contemporanei quale maestro di poesia, di cultura e di morale. In secondo luogo Petrarca non solo riconosce la superiorità della letteratura del periodo classico, e quindi anche della lingua usata da quella letteratura, cioè del latino, ma si prodiga per raggiungere nelle sue opere quella stessa bellezza e quel valore.



Petrarca nel suo studio.

Inoltre, per la prima volta nella storia letteraria italiana, Petrarca offre al pubblico dei lettori delle sue opere una grande quantità di informazioni autobiografiche, disseminate soprattutto nel vasto epistolario. Ma l'abbondanza dei dati non ci deve ingannare perché questi elementi non hanno mai un valore documentario. In realtà lo scrittore, anche quando racconta le sue occupazioni quotidiane, o quando parla delle sue amicizie e dei suoi viaggi, o del piacere di aver piantato un albero nel suo giardino, o della casa in cui vive, compone un ideale profilo letterario della sua vita, ricalcata sugli illustri modelli della cultura classica. A ciò si aggiunge il fatto che Petrarca ha piena consapevolezza del prestigio e del potere che poteva ottenere dalla sua professione di letterato. In questa prospettiva si capisce la libertà e l'ampia autonomia dal potere politico ed ecclesiastico che

lo scrittore rivendica orgogliosamente per sé, rifiutando, nel corso della sua vita, incarichi anche prestigiosi, ma che avrebbero richiesto un eccessivo e gravoso impegno in termini di tempo e di energie. Un impegno che l'avrebbe distolto dai suoi studi prediletti. Petrarca si conquista l'indipendenza anche economica grazie allo stato clericale, alla protezione e al servizio presso la famiglia cardinalizia dei Colonna.

La fama acquistata dopo l'incoronazione poetica, ricevuta a Roma in Campidoglio nel 1341, gli assicura sempre di più negli anni il rispetto e l'ammirazione dei potenti e gli offre la possibilità di godere di molta libertà, anche, ad esempio, nel periodo in cui accetta l'ospitalità e la protezione di Giovanni Visconti, arcivescovo e signore di Milano, presso il quale risiede dal 1353 al 1362. La specializzazione negli studi letterari svincolata dal servizio dei potenti fa quindi di Petrarca il primo grande scrittore che sceglie la carriera di letterato professionista. Autonomia e libertà sono, infatti, le condizioni essenziali per dedicarsi totalmente e professionalmente agli studi. Anche per questo aspetto Petrarca rappresenta una novità assoluta rispetto al Medioevo in cui anche i sommi, si pensi allo stesso Dante, riservavano all'esercizio letterario spazi e tempi ritagliati al di fuori degli incarichi e delle funzioni ufficiali che svolgevano nelle istituzioni comunali o al servizio di ecclesiastici o di signori e che poco o nulla avevano in comune con l'attività letteraria.

A Petrarca si deve l'invenzione della filologia (vedi 1.4), cioè della disciplina scientifica che ha come obiettivo quello di ricostruire la versione originaria di un testo e interpretarlo nel giusto modo, tenendo conto del contesto storico-culturale all'interno del quale esso è stato prodotto.

1.2 - Il rapporto latino-volgare nell'opera di Petrarca

"*Ho amato Cicerone, lo confesso; e ho amato Virgilio, al punto di credere che nulla poteva esservi sopra di loro*" (*Le familiari*, XXII, 10, in traduzione italiana), così scriveva Petrarca in una lettera del 1360, e la leggenda vuole che sia morto posando il capo sul suo Virgilio, cioè sullo splendido codice di sua proprietà, miniato dal grande pittore senese Simone Martini, e da lui fittamente annotato e postillato.

Diametralmente opposto il suo giudizio su Dante, espresso nella *Familiare* XXI, 15, 1: in questa lettera Petrarca sostiene che Dante è "*popularis quod ad stilum*" (= popolare quanto allo stile), anche se in un'altra lettera (*Senili*, V, 2) corregge e mitiga la drastica affermazione riconoscendo che Dante è "*nostri eloquii dux vulgaris*" (= principe della nostra lingua volgare). Al di là della contraddittorietà espressa da queste dichiarazioni, l'esame delle carte volgari di Petrarca ci permette di elencare, molto schematicamente, alcuni punti fondamentali sul rapporto tra latino e volgare. È molto significativo, infatti, che tutte e due le lettere che abbiamo ricordato poco sopra siano indirizzate al Boccaccio, a colui, quindi, che per primo fonda il culto della grande tradizione letteraria di Firenze, basata sui due pilastri costituiti da Dante e da Petrarca.

- a. Il latino è la lingua non solo dell'arte e della poesia più alta, ma anche della filosofia, della scienza, della cultura religiosa e morale; anche per questo aspetto, dunque, Petrarca riafferma la superiorità della cultura classica e cristiana su quella romanza e volgare.
- b. La poesia volgare, nei suoi sviluppi italiani e provenzali, è considerata da Petrarca una produzione più vile e popolare, e tanto più lo è diventata nella sua età, svilita da poeti cattivi o mediocri. Da qui un'ulteriore conferma dell'inferiorità della letteratura volgare rispetto a quella latina.
- c. Sappiamo, inoltre, da molte sue pagine che Petrarca dedicava ogni cura alle sue opere latine in prosa e in poesia perché da queste sole si attendeva fama di sapiente e duratura gloria poetica.
- d. A questo si aggiunga che il latino, soprattutto nella cosmopolita Avignone (sede, all'epoca, della corte pontificia e luogo nel quale a lungo dimora l'autore), era per Petrarca non solo la lingua d'arte e di scienza, ma la lingua di cui egli si serviva forse abitualmente, quasi fosse la lingua familiare e, per dir così, naturale con la quale egli dialogava anche con se stesso. Tanto è vero che le postille del *Codice degli Abbozzi*, cioè il manoscritto (abbreviato: ms.) Vaticano latino 3196, in cui Petrarca annota alcune date di composizione o di trascrizione, perplessità e giudizi sulle sue rime volgari, sono tutte in latino (di questo codice torneremo a parlare in 2.5).
- e. Petrarca coltiva contemporaneamente l'una e l'altra lingua: quella latina e quella volgare. Entrambe per lui sono lingue d'arte e di uso letterario. Ma il modello di letterato ideale che egli, di sé, costruisce e propone determina una duplicità per certi versi contraddittoria tra le affermazioni ufficiali espresse dal poeta e ciò che le sue opere volgari documentano. A livello ufficiale, infatti, Petrarca non mette mai in dubbio la superiorità del latino sul volgare; ma, a livello di realizzazione di opere letterarie, non dimentichiamo che i suoi capolavori sono scritti in volgare.
- f. Quindi al di là delle dichiarazioni programmatiche, dettate forse dalla volontà di dissimulare il suo impegno di poeta volgare, occorre tenere ben presenti due fatti: Petrarca coltiva contemporaneamente l'una e l'altra lingua e le tratta in modi sostanzialmente omogenei. Inoltre Petrarca dedica alle sue liriche volgari un lavoro di invenzione, di correzione e di ordinamento molto lungo e intenso. Basti qui dire delle nove redazioni del *Canzoniere*, alle quali l'autore ha lavorato fino all'ultimo anno di vita (si veda a questo proposito 2.4). Non va dimenticato che l'importanza fondamentale di Petrarca nella storia della letteratura e della lingua italiana è legata esclusivamente alle sue due opere in volgare, il *Canzoniere* e i *Triumph*.

1.3 - Le opere latine di Petrarca

Come abbiamo detto, solo il *Canzoniere* e i *Trionfi* sono scritti in volgare. All'infuori di queste due opere tutta la restante e abbondantissima produzione di Petrarca filologo, poeta, storico ed erudito è scritta in latino. Accenno qui ad alcune opere, perché è impossibile oggi studiare e capire il *Canzoniere* senza il riferimento a esse, in particolare al *Secretum*. Il latino letterario petrarchesco è straordinariamente elegante e raffinato. Dalle sue opere latine del resto Petrarca pensava di ottenere la vera e durevole fama di letterato e la gloria poetica. Le opere appartengono a generi molto diversi, sono quindi scritte con stili molto vari e hanno tutti alle spalle un modello classico da rinnovare.

Tra esse ricordiamo l'*Africa*, che guarda alle opere di Virgilio e di Lucano, poema epico e storico in esametri, diviso in nove libri, dove si narrano e si celebrano le imprese di Scipione l'Africano, l'eroico condottiero romano, vincitore di Annibale nell'ultima fase della Seconda guerra punica (218-201 a.C.). La storia infatti è incentrata sulla spedizione di Scipione in Africa contro i Cartaginesi, che culmina con la vittoria nella battaglia di Zama (202 a.C.), e sul successivo trionfo di Scipione a Roma. L'opera è incompiuta. La sua stesura, iniziata tra il 1338 e il 1339 a Valchiusa, era in stato abbastanza avanzato nel 1341, quando Petrarca riceve in Campidoglio la laurea poetica dal re di Napoli Roberto d'Angiò, a cui l'opera è dedicata. In seguito il poema fu sottoposto a un ulteriore lavoro di revisione e di perfezionamento, ma non fu mai concluso. L'*Africa* è importante nella storia petrarchesca perché da essa l'autore si attendeva gloria immortale.

In versi latini Petrarca compose anche le 66 *Epistolae Metricae* (si tratta di lettere in esametri) e le 12 egloghe, composte tra il 1346 e il 1357, che compongono il *Bucolicum carmen*.

Tra le opere latine in prosa ricordiamo due trattati morali, intitolati *De vita solitaria* (= La vita solitaria) e *De otio religioso* (= Il ritiro religioso), incentrati sul concetto di "otio", inteso come tranquillità dello spirito propizia agli studi, e sull'isolamento ascetico dei cristiani. Inoltre il *De viris illustribus*, un'opera storica di carattere compilativo che raccoglie una serie di biografie di uomini illustri.

Ma al centro di tutta la biografia intellettuale e spirituale di Petrarca si colloca la composizione del *Secretum meum* (= Il mio segreto). L'opera non è destinata alla divulgazione (anche se è scritta con l'occhio rivolto ai posteri), ma è di grande interesse, sia per comprendere la poetica dello scrittore, sia per il suo intrinseco valore letterario. È importante soprattutto per i legami con il *Canzoniere*.

L'inizio della composizione del *Secretum* risale al 1347; l'opera fu poi ripresa e completata tra il 1349 e il 1353. Modello dell'opera sono le *Confessioni* di S. Agostino; il santo compare anche nell'opera come personaggio interlocutore del poeta. Il *Secretum* infatti, diviso in tre libri preceduti da un proemio, è composto in forma di dialogo tra Agostino e Francesco, alla presenza di una donna di luminosa bellezza, la Verità. In esso Petrarca, incalzato dalle domande di Agostino, compie un'acuta autoanalisi psicologica e morale e si riconosce prigioniero di due forti passioni, fonti di peccato, alle quali Francesco non sa o non vuole rinunciare: l'amore per Laura e il desiderio di gloria.

Nel 1345 lo scrittore ritrovò nella Biblioteca capitolare di Verona le lettere di Cicerone ad Attico, al fratello Quinto e a Bruto. La lettura di questo capolavoro ciceroniano suggerì a Petrarca l'idea di dar vita a un proprio epistolario, tale che, al pari del modello, disegnasse tutta la sua esistenza e la

scandisse lungo alcuni eventi considerati e interpretati come esemplari. La prima raccolta, frutto di tale progetto, è costituita dalle *Familiari*, a cui seguirono attorno al 1361 le *Senili*. Per comporre e consegnare ai contemporanei e ai posteri un ritratto ideale di sé quale maestro di scienza, di dottrina e di morale, Petrarca dovette tuttavia risalire nel tempo, raccogliendo lettere già scritte (magari ritoccandole o riscrivendole profondamente) o decidendo di scriverne di nuove retrospettive e retrodate. La lettera costituiva, per ammissione dello stesso Petrarca, il genere più adatto a una narrazione che fosse insieme autobiografica e molto idealizzata. L'epistolario di Petrarca ci testimonia i suoi viaggi di studio e di conoscenza in Francia, nell'Europa settentrionale e in Italia. Famosa ad esempio la lettera dove racconta la salita sul monte Ventoso con il fratello Gherardo, fatta tra il 24 e il 26 aprile del 1336 (*Le familiari*, IV, 1). E accanto alla passione per il viaggio, all'ardore di vedere, di conoscere e d'imparare, le lettere petrarchesche ci testimoniano la passione dell'autore per lo studio: di ciò sono documento le numerose lettere rivolte ai letterati e ai grandi umanisti del suo tempo e ai suoi maestri spirituali. Tra questi ricordiamo il frate agostiniano Dionigi da Borgo di San Sepolcro, Guido Sette, Boccaccio, Ludwig van Kempen (il suo "Socrate", dedicatario delle 350 epistole *Familiari*, divise in XXIV libri), Francesco Nelli, il carissimo amico fiorentino, soprannominato classicamente nelle lettere il suo Simonide, a cui dedica le 125 lettere *Senili* (divise in XVII libri, lettere nelle quali affronta e discute questioni filosofiche letterarie morali e religiose). Alle *Senili* doveva aggiungersi, come coronamento, un diciottesimo e ultimo libro contenente un'unica epistola autobiografica, intitolata *Posteritati* (= Alla posterità), che non fu mai portata a termine. Non meno intensi i rapporti epistolari su questioni diplomatiche e politiche che Petrarca, personalità di spicco, molto nota e venerata quale maestro di cultura e di dottrina, intrattenne con papa, re e signori del suo tempo. Famose le diciannove lettere *Sine nomine* (= Senza nome), scritte tra il 1342 e il 1358, di argomento politico e molto polemiche nei confronti della Curia avignonese (nel 1309 papa Clemente V aveva trasferito ad Avignone la sede papale che rimase in quella città fino al 1377, anno in cui Gregorio XI riportò definitivamente la sede a Roma). Queste lettere sono prive, come dice il titolo, del nome del destinatario per ragioni di opportunità e di prudenza politica. Alle raccolte epistolari di Petrarca che abbiamo ricordato si aggiungono le *Varie*, che comprendono le lettere conservate da estimatori e amici e rifiutate dall'autore perché non rispondenti all'immagine di sé che egli voleva delineare negli epistolari.

Gli epistolari petrarcheschi rappresentano il capolavoro della prosa latina dell'autore e testimoniano il primo costituirsi intorno al "maestro" Petrarca (tale lo definiva il Boccaccio) di un circolo di discepoli-amici e di corrispondenti uniti dal culto dell'antichità e degli studi classici.

1.4 - La cultura di Petrarca: lo studio dei classici

L'opera di ricerca e di studio dei testi antichi svolta da Petrarca e dai suoi amici e corrispondenti inaugura la moderna filologia, cioè la scienza che consiste nella ricerca e nello studio di più codici che tramandano una stessa opera. I vari codici vengono confrontati al fine di eliminare gli errori e ricostruire il testo più corretto, più vicino possibile all'originale. Compito della filologia è anche discutere i passi e le questioni più controverse, raccogliere una gran quantità di notizie erudite, utili per una migliore comprensione dell'opera.

Studio della letteratura significò, per il Petrarca, studio dei classici, e questo fu, soprattutto negli anni giovanili, un amore appassionato ed entusiastico. In una lettera a Giovanni dell'Incisa, probabilmente del 1346, Petrarca confessa: "*Vuoi dunque sapere la mia malattia? Non so saziarmi di libri*" (*Le familiari*, III, 18, in traduzione italiana). La passione per gli studi letterari e retorici si delinea con grande chiarezza e forza fin dalla prima giovinezza. Ancora fanciullo, mostrava una netta predilezione per Cicerone, predilezione che rimase costante per tutta la vita. Lo stesso padre, Ser Petracco, lo aveva incoraggiato a queste letture, ma quando si accorse che Francesco in questo modo si allontanava dagli studi giuridici ai quali voleva indirizzarlo, decise di bruciare le opere di Cicerone che già il giovane possedeva. L'episodio è narrato dallo stesso Petrarca in questi termini: "*Lo vidi io stesso, trar fuori dal ripostiglio ove li avevo nascosti tutti i libri di Cicerone che avevo potuto raccogliere e gettarli, quasi si fosse trattato di eretica pravità, nelle fiamme del caminetto*" (*Senili*, XVI, 1, in traduzione italiana). Ma a quel punto il padre, prosegue il racconto, impietosito dalle lacrime di Francesco, salvò dalle fiamme un Virgilio e i libri di Cicerone sulla retorica. In seguito, alla morte del padre nel 1326, Petrarca abbandonò definitivamente l'università di Bologna dove seguiva gli studi di diritto e si dedicò totalmente alla sua vera vocazione. Nella lettera che abbiamo ricordato poco sopra, scritta a soli quattro mesi dalla morte, Petrarca ripercorre i suoi primi studi di grammatica e di retorica e descrive il primo nucleo della sua ricca biblioteca. Cita le opere di Cicerone che già in giovane età possedeva e ricorda che il suo amore per questo scrittore aumentava di giorno in giorno, un amore che lo spinse negli anni successivi a cercare in Italia, in Francia, in Germania, in Inghilterra, in Spagna, nei suoi viaggi o attraverso gli amici, altre opere andate perdute nel Medioevo (a Liegi, ad esempio, scopre due orazioni di Cicerone tra cui la *Pro Archia*). All'entusiasmo per l'antichità e per il mondo classico che si traducono nel culto, accanto a Cicerone e a Livio (lo storico latino a cui dedicò una esemplare ricerca filologica), di Virgilio, Orazio e Ovidio, di Properzio e Seneca, si aggiunge ben presto un analogo e appassionato interesse per i testi biblici, per i "*libri santi*" - come li definiva lui stesso - e per i Padri della Chiesa, in particolare per Agostino.

1.5 - La cultura di Petrarca: lo studio dei testi biblici e religiosi

Da una lista dei libri prediletti da Petrarca, di quelli cioè definiti "*libri mei particulares*", compilata probabilmente nel 1333, sappiamo che a quella data Petrarca possedeva almeno quattro libri di Agostino, tra cui il *De civitate Dei* (= La città di Dio) e le *Confessiones* (= Confessioni). Del resto abbiamo già ricordato l'importanza del *Secretum* per l'interpretazione di tutta l'opera petrarchesca, e che l'opera agostiniana è il modello di questa esemplare analisi del conflitto interiore e della malattia dell'anima che si manifesta come una sorta di inerzia morale, di mancanza di energia spirituale che impedisce ferme scelte e ferme rinunce. Ciò significa anche che le dichiarazioni di ammirazione esclusiva per l'antichità classica risalgono all'età giovanile e fanno parte di uno di quegli schemi in cui *a posteriori* lo scrittore volle inquadrare la propria esistenza. Infatti ugualmente impegnativi e assidui sono gli studi petrarcheschi dei testi biblici ed esegetici (cioè di interpretazione delle Sacre scritture), dei testi di teologia e di asceti, di meditazione e di morale cristiana. In molte opere infatti Petrarca riflette lungamente sul significato della vita e sulla fugacità del tempo che generano in lui una inquietudine spirituale e un'ansia morale che non riesce a dominare. La crisi morale e religiosa, di cui è documento insigne il *Secretum*, costituisce uno dei temi centrali della sofferta e profonda meditazione sulla fragilità e sulla debolezza dell'uomo, sul conflitto drammaticamente vissuto da Petrarca, uomo molto spesso incapace di liberarsi dalle

lusinghe mondane e dai piaceri terreni per dedicarsi ai più alti doveri spirituali. Per rispondere e per trovare ragioni e conforto ai suoi interrogativi e ai suoi dubbi, Petrarca studia con passione trattati di morale e di ascesi, testi della filosofia d'ispirazione classico-cristiana che rappresentano la vera medicina dell'animo dell'uomo in vista della sua autentica beatitudine ultraterrena. Tra i suoi autori prediletti, quindi, accanto ad Agostino troviamo, tra gli altri, Boezio, autore del *De consolatione philosophiae* (= La consolazione della filosofia), uno dei testi canonici della formazione filosofica di Petrarca, da cui è tratta la figura allegorica della Verità nel proemio del *Secretum*. Ma il primo posto dell'elenco, sia pure molto rapido e ridotto, spetta alla *Bibbia*, testo fondamentale di cultura e di scienza religiosa, vero "*libro dei libri*" per Petrarca, come per tutta la comunità degli uomini dotti medievali. Il Vecchio e il Nuovo Testamento, del resto, sono i testi più citati nel *Canzoniere*, con una quantità di riscontri pari solo a quella della *Commedia*.

UD 2 - Il *Canzoniere*: struttura e storia

L'unità didattica illustra la novità e l'importanza della costruzione del *Canzoniere*, indica le tappe principali della composizione e dell'ordinamento interno delle poesie e descrive il metodo di lavoro del poeta.

2.1 - Novità e importanza del *Canzoniere*

2.2 - Il primo grande "libro di versi"

2.3 - Il titolo e la struttura

2.4 - La cronologia e la composizione: le forme del *Canzoniere*

2.5 - Come lavorava Petrarca

2.1 - Novità e importanza del *Canzoniere*

Per la storia dell'italiano letterario sono fondamentali le opere in volgare di Petrarca: il *Canzoniere* e i *Triumph*. L'affermazione deve essere accompagnata da alcune, necessarie, precisazioni. Infatti la novità radicale e rivoluzionaria rappresentata dalla lirica petrarchesca rispetto alla tradizione precedente, Dante compreso, dipende da alcuni fattori che possiamo comprendere sotto la categoria del classicismo e che possiamo riassumere brevemente nei punti che seguono.

a. La formazione culturale di Petrarca avviene ad Avignone, nella metropoli internazionale divenuta, dopo il trasferimento della corte papale, il più importante crocevia politico e culturale dell'epoca. Gli anni avignonesi consentono a Petrarca di formarsi una cultura classica e moderna di ampiezza eccezionale, che egli riversa nella sua opera con un atteggiamento e con modalità nuove, innestando cioè l'antico con il moderno. In questa fusione consiste il classicismo di Petrarca.

b. Fitta e continua è la trama di temi, moduli e immagini comuni agli scritti latini e volgari di Petrarca, fittissimi in particolare i legami tra *Canzoniere* e *Secretum*.

c. Petrarca si accosta al volgare e al latino in modi sostanzialmente omogenei e coltiva contemporaneamente l'una e l'altra lingua. Anche il volgare infatti è per il poeta lingua d'arte e di uso esclusivamente letterario, tanto è vero che all'infuori delle poesie non possediamo nulla di scritto da Petrarca in prosa volgare, salvo alcune righe poco significative di una lettera a Leonardo Beccanugi.

d. Il poeta, in un certo senso, ha grande familiarità con il latino, ad esempio sono in latino anche le note private e a uso strettamente personale che il poeta appunta accanto alle sue rime volgari e ai *Triumph* (del valore e della funzione di queste note parleremo in 2.5).

e. Per la sua condizione di esule trapiantato in un ambiente internazionale il toscano non è per Petrarca la lingua abituale della comunicazione, ma una lingua astratta e lontana che si applica solo alla letteratura, è la lingua sublime della lirica e della poesia allegorica dei *Triumphs*.

f. Infine l'altro elemento di assoluta novità è rappresentato dal particolare atteggiamento di Petrarca verso il mondo classico e l'attività letteraria. Per primo Petrarca infatti mette al servizio della lirica volgare la sua eccezionale cultura sia classica sia moderna, italiana e provenzale, alla quale attinge con inimmaginabile larghezza. Questo atteggiamento si riflette nei suoi testi che mostrano una straordinaria densità culturale, con una fondamentale differenza, però, tra i modi di citazione dagli autori classici e dai moderni. Infatti mentre le citazioni dagli antichi o dai testi sacri o dall'amatissimo Agostino sono abbastanza riconoscibili, le riprese dai poeti moderni sono celate e difficili da riconoscere. Ad esempio, le riprese da Dante sono così numerose da essere pari solo a quelle dalle Sacre Scritture, ma esse sono dissimulate, nascoste nel tessuto verbale, quindi più difficilmente riconoscibili. Conferma questo dato il fatto che la notevole influenza di Dante su Petrarca sia acquisto della critica petrarchesca di questi ultimi anni.

2.2 - Il primo grande "libro di versi"

Il *Canzoniere* è il primo grande "libro di versi" della storia della letteratura italiana ed europea, è il prototipo che sancisce la nascita di un nuovo genere letterario: il "Canzoniere" appunto. Con questo termine si intende non una semplice raccolta concepita come contenitore di versi, ma un libro unitario che narra una storia, una vicenda autobiografica, per quanto una storia costruita utilizzando componimenti poetici ognuno dei quali dotato di un significato autonomo.

Nella sua ultima redazione il *Canzoniere* risulta composto da 366 componimenti: 317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate, 4 madrigali. L'ordinamento cronologico delle poesie è tale da sviluppare un racconto che inizia il giorno "fatale" del 6 aprile del 1327, il giorno cioè dell'incontro, avvenuto nella chiesa di Santa Chiara ad Avignone, tra Francesco e Laura. A partire da quel momento Francesco si è innamorato di Laura, che non lo ha mai ricambiato. Passione amorosa, amore per la poesia, desiderio della gloria poetica e sincero fervore religioso si agitano nell'animo di Petrarca generando un lacerante conflitto che si esprime nei versi del *Canzoniere*.

La cerniera strutturale e tematica del libro è la morte di Laura, avvenuta, a quanto il poeta ci dice, il 6 aprile 1348 (anno della terribile epidemia di peste): questo evento cardine suggerisce a Petrarca la divisione del libro in due parti denominate rime "in vita" (che corrispondono ai componimenti 1-263) e rime "in morte" (componimenti 264-366).

All'interno di questa divisione si dispone la storia di una conversione, di un passaggio dal "*primo giovanile errore*" (così l'amore è definito nel primo sonetto del *Canzoniere*) cioè dall'amore inteso come peccato, fino al riconoscimento della colpa e al pentimento; il libro si conclude con la richiesta di perdono e di intercessione alla Vergine (la preghiera alla Vergine è la canzone 366, posta in chiusura dell'opera). È possibile quindi leggere il libro in chiave religiosa.

Nel *Canzoniere* è dunque tracciato il cammino che va dall'errore alla salvezza, a cui corrisponde il passaggio dalla giovinezza alla maturità, ed è rappresentata in modo esemplare la trasformazione

del vecchio uomo-peccatore (cioè il giovane Petrarca invischiato nella passione amorosa) nell'uomo nuovo, pentito, ricalcata sul modello dell'amatissimo Agostino che pone la conversione al centro della sua vita.

Molto numerosi e profondi sono infatti i legami del *Canzoniere* con il *Secretum* e con le *Confessioni*. Anche per questo aspetto la novità dell'opera è assoluta perché siamo di fronte, per la prima volta, a una storia in certo qual modo autobiografica. Una autobiografia, sia però chiaro, come ci ricorda Santagata (Santagata 1996: LXXI) "*da non intendere, modernamente, come resoconto veritiero, ma come costruzione di un personaggio ideale. Quindi una autobiografia che mescola liberamente realtà e finzione, vita e letteratura*".

2.3 - Il titolo e la struttura

Quando parliamo di *Canzoniere* ci riferiamo al libro di rime di Petrarca: questo titolo si è imposto nella tradizione e nell'uso editoriale a partire dal primo Cinquecento, tanto da far assumere alla parola "canzoniere" un significato diverso da quello che il vocabolo aveva in precedenza. Prima di Petrarca "canzoniere" significava "raccolta di testi poetici di uno o più autori" (ciò che noi oggi chiamiamo appunto "raccolta"); da Petrarca in poi "canzoniere" vuol dire libro di rime dal carattere unitario, organizzato secondo un principio narrativo.

Il titolo autografo dato da Petrarca è invece diverso: *Rerum vulgarium fragmenta* (= Frammenti di cose volgari; d'ora in poi abbreviati *RVF*), come è scritto in testa al codice Vaticano Latino 3195, il manoscritto che ci tramanda l'ultima e definitiva redazione del *Canzoniere*. Il titolo d'autore riflette il contrasto tra i "*fragmenta*" (cioè i singoli testi poetici, dotati ciascuno di un significato autonomo, anche se "tasselli" del racconto complessivo) e il "*senso di una perfetta, adamantina unità*" (Zanzotto 1991: 261) trasmessa da questo libro. Il libro ha avuto un lungo travaglio elaborativo nato dalla tensione dell'autore volta al raggiungimento dell'ideale perfezione compositiva, formale e stilistica; per raggiungere questo obiettivo Petrarca ha dedicato alle sue rime volgari un lavoro trentennale. Nella sua ultima e compiuta forma il *Canzoniere* mostra, infatti, una sapiente architettura articolata e scandita in momenti densi di significato simbolico. L'architrave del libro è la divisione tra le rime "in vita" (prima del 1348) e le rime "in morte" (dopo il 1348), una divisione posta in evidenza dal poeta che volle lasciare dei fogli bianchi, dei "*bona spatia*", tra la prima e la seconda parte, cioè tra i componimenti 263 e 264. La disposizione delle liriche nelle due parti è frutto di un disegno che prende forma progressivamente attraverso numerose fasi e non rispecchia i tempi effettivi dell'invenzione. Infatti alcune poesie della seconda parte sono state scritte prima del 1348, ad esempio il sonetto 266, e in altre Laura è raffigurata ancora in vita, e solo attraverso un lungo e complesso lavoro di ordinamento sono state collocate all'altezza in cui noi le leggiamo.

L'unitarietà del disegno, inoltre, è ribadita dalla sapiente simbologia numerica che fa coincidere gli eventi cardine del libro - il primo incontro e la morte di Laura - con le due più importanti ricorrenze liturgiche, la Passione e la Natività di Cristo, e che conferisce loro un alto valore simbolico.

I testi del *Canzoniere* sono 366; nel numero compare, quindi, due volte il 6 che rimanda ai giorni fatali dell'innamoramento e della morte di Laura. Altre e significative corrispondenze emergono quando si osserva che la somma dei fattori di 366 è uguale a 15, la cui somma è ancora pari a 6,

cioè al numero delle lettere che in latino compongono il nome dell'amata: "Laurea". L'alto significato simbolico connesso al 6 è, del resto, sottolineato dallo stesso Petrarca che, nelle terzine conclusive dei sonetti 211 e 336, fissa la correlazione, anche per mezzo di parallelismi metrico-sintattici, tra le due date fatali e "sacre" della sua storia d'amore (RVF, 211, 12-14):

Mille trecento ventisette, a punto
Su l'ora prima, il dì sesto d'aprile,
nel laberinto intrai, né veggio ond'esca
e nel 336, agli stessi versi:
Sai che 'n mille trecento quarantotto,
il dì sesto d'aprile, in l'ora prima,
del corpo uscìo quell'anima beata.

La struttura del *Canzoniere* risulta dunque costellata da una serie di corrispondenze numeriche, contrassegnate da un grande valore simbolico e tali da consentire di leggere l'opera seguendo la successione del calendario liturgico. Secondo questa ipotesi, il racconto inizia il giorno in cui nacque l'amore, il 6 aprile 1327, fatto coincidere con il giorno della Passione di Cristo (l'evento è ricordato nel sonetto 3, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, che commenteremo in 6.2). A partire da questa associazione tra il primo sonetto e il 6 aprile, procediamo associando il secondo sonetto al 7 aprile, il terzo all'8 aprile e così via. Si giunge così alla canzone 264 (*I' vo pensando, et nel penser m'assale*), con la quale inizia la seconda parte del libro, che corrisponde, sul calendario, al 25 dicembre, giorno della Natività di Cristo e giorno in cui il poeta, con la sua grande canzone, avvia la propria rinascita spirituale, di cui è perfetto compimento la preghiera a Maria, posta alla fine del *Canzoniere*, per espressa volontà di Petrarca. Infatti, sul codice che tramanda la redazione Malatesta, accanto alla canzone, si legge la nota: "*in fine libri ponatur*" (= si metta alla fine del libro).

2.4 - La cronologia e la composizione: le forme del *Canzoniere*

Il progetto unitario del *Canzoniere* è dunque concepito dopo la morte di Laura, stroncata dalla peste il 6 aprile 1348. Solo a partire da questa data Petrarca iniziò l'opera di raccolta delle sue liriche, procedendo poi, negli anni, con progressive aggiunte e spostamenti. La storia interna della formazione del *Canzoniere* è stata ricostruita, nelle sue diverse tappe, nel fondamentale studio di Wilkins (Wilkins 1970). Si tratta di una storia molto complessa e laboriosa; noi ci limitiamo, pertanto, a indicare i codici di riferimento con le fasi e le date più significative. Ci aiuta a seguire i tempi e le modalità di scrittura di Petrarca il manoscritto Vaticano Latino 3196, il cosiddetto *Codice degli Abbozzi* [Fig.1], strumento e punto di riferimento essenziale per la filologia petrarchesca, che il poeta usava come copia di lavoro. Questo codice è per noi un documento di valore eccezionale perché lì il poeta si fa interprete e critico di se stesso, e lì annota, in latino, accanto ai componimenti, perplessità e insoddisfazioni che lasciano trapelare la sua ansia di perfezione e il

proponimento di tornare in momenti successivi sui versi o sulle rime che non soddisfacevano pienamente il suo ideale stilistico e formale.



Fig.1: Pagina del *Canzoniere*, ms. autografo Vat. Lat. 3196 , f. 5r, ("codice degli abbozzi"), XIV sec.

Ma le postille di maggior valore per noi sono quelle in cui Petrarca indica, con meticolosa precisione, date di composizione e di trascrizione, diciamo in bella copia, delle singole poesie. Possiamo così sapere con certezza il momento in cui Petrarca inizia la trascrizione di un primo gruppo di liriche, conosciamo esattamente, cioè, il momento in cui prende corpo la prima "forma" - per usare la terminologia di Wilkins - del *Canzoniere*, aperta, a quell'altezza, dal sonetto *Apollo*, *s'anchor vive il bel desio*, poi spostato al numero 34. Accanto a questo sonetto Petrarca infatti annota: "*ceptum transcribi ab hoc loco. 1342 augusti 21, hora 6*" cioè "La trascrizione fu iniziata da questo componimento il 21 agosto 1342, all'ora sesta".

Dopo questo primo nucleo, si arriva, negli anni 1356-58, alla prima redazione del *Canzoniere* che comprendeva 170 componimenti, detta raccolta "Correggio" dal nome del signore Azzo da Correggio al quale Petrarca manda una copia delle sue rime; e, successivamente, al codice Chigiano L.V.17, probabilmente allestito tra il 1359 e il 1363 e copiato da Giovanni Boccaccio, che ha un titolo molto vicino a quello definitivo e che presenta, per la prima volta, la divisione in due parti.

Dal 1366 fino alla morte del poeta, avvenuta nel 1374, la storia dell'evoluzione del *Canzoniere* coincide con la crescita, per successive stratificazioni, del codice Vaticano Latino 3195, in parte autografo, di mano quindi di Petrarca, che ci consegna l'ultima e compiuta redazione del *Canzoniere*. Sappiamo però che nel 1373 Petrarca fa circolare un'altra raccolta delle sue rime non ancora completata, e quindi non definitiva, e che di essa una copia venne mandata a Pandolfo Malatesta, accompagnata da un'importante epistola - datata 4 gennaio 1373 - ricca di informazioni sul metodo di lavoro. Di questa epistola, nella quale Petrarca ripercorre la sua lunga stagione di poeta in volgare, si hanno due versioni. L'originale si legge in *Varie*, 9, corredata da un'importante postilla; la sua rielaborazione è stata inserita fra le *Senili* (XIII, 11). Riporto alcuni passi significativi di queste due epistole:

Per mezzo di questo tuo messo vedrai giungere a te amichevolmente le mie poesiole volgari; e vorrei tanto che fossero degne delle tue mani, dei tuoi occhi e del tuo giudizio! E son certo che le accoglierai non solo di buon grado, ma cordialmente, e concederai loro un cantuccio nella tua biblioteca. Esse han bisogno d'essere presentate con molte scuse; ma, affidandosi al giudizio di un benigno censore, non disperano di trovare perdono. Alla varietà degli argomenti sia di scusa la instabile passione degli innamorati, di cui si parla già all'inizio dell'opera; alla rozzezza dello stile sia di scusa l'età: infatti le cose che qui leggi le scrissi in gran parte quand'ero giovane (*Varie*, 9, edizione e traduzione in Wilkins 1970 : 366).

Dopo altre scuse e richieste di benevolenza, Petrarca aggiunge un importante *postscriptum*:

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 càpita 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 (*Varie*, 9, edizione e traduzione in Wilkins 1970: 366).

Riporto ora un breve brano dalla rielaborazione della lettera nelle *Senili*:

A malincuore, te lo confesso, ora che son vecchio, vedo circolare queste mie inezie giovanili: le quali, oltre che agli altri, vorrei fossero ignote anche a me. Perché se nello stile risalta l'ingegno di quella età, esse tuttavia non si addicono alla gravità senile. Ma che posso fare? Sono ormai da gran tempo diffuse fra la gente e sono lette più volentieri delle cose che ho scritto più tardi e con animo più maturo. E come posso dunque negare a te, uomo di tanta importanza, e che con tante richieste mi solleciti, quegli scritti che a mio dispetto il volgo possiede e guasta a piacimento? (*Senili*, XIII, 11).

2.5 - Come lavorava Petrarca

Abbiamo detto (si veda 2.4) che la lettera a Pandolfo Malatesta parla dell'attività di poeta volgare e descrive il lavoro di ordinamento e di trascrizione dei componimenti. Le parole e i giudizi espressi nella lettera, come altri di analogo tenore, sono severi e molto critici, dettati dalla prudenza e da dichiarazioni di retorica modestia. L'esperienza di poeta in volgare è considerata ormai lontana, frutto dell'appassionata età giovanile, ed è giudicata, apparentemente, di minor conto rispetto alle opere latine più tarde e mature, anche se l'autore non tace il successo che le rime incontravano presso il pubblico. Anche in questo caso è bene distinguere tra l'immagine che Petrarca vuole offrire di sé e quanto ricaviamo dallo studio delle sue carte. Egli non ha, infatti, limitato la propria attività poetica agli anni giovanili, ma a essa ha dedicato più di trent'anni, impegnandosi in un assiduo e incontentabile lavoro di rifacimento, di correzione e di ordinamento. Dalle parole del *postscriptum* sappiamo con certezza che nel 1373 il lavoro sul *Canzoniere* non è ancora terminato e che il poeta continua a trascrivere poesie da "*vetustissimis schedulis, et sic senio exesis ut vix legi queant*" (= schede antichissime, e così consunte dall'età che a malapena si possono leggere), sottoponendole a revisioni e a correzioni.

È del resto sufficiente scorrere qualche postilla del *Codice degli Abbozzi*, cioè della copia di lavoro, per avere sotto gli occhi la lunga e minuziosa opera di lima, condotta da Petrarca su interi componimenti, versi o rime, finalizzata al raggiungimento di un sublime ideale formale e stilistico. Alcune annotazioni invitano alla riscrittura di un passo o sono poste accanto alle varianti mano a mano saggiate. Ad esempio la formula "*dic aliter hic*" (= usa un'altra espressione in questo verso); o i frequenti "*vel*" (= o), posti accanto a "*lezioni*" non ancora definitive; o i numerosi "*attende*" (= fai attenzione), usati da Petrarca come promemoria per evitare ripetizioni fastidiose di parole o di rime. In altri casi il poeta commenta positivamente la soluzione finalmente trovata, ad esempio scrivendo "*hic placet nunc*" (= qui piace ora), o "*hic videtur proximior perfectioni*" (= mi sembra di esser più vicino alla forma perfetta). La precisione meticolosa del poeta, inoltre, è confermata dalla cura con cui sono registrate le date di composizione e di trascrizione delle poesie, accompagnate, talvolta, dall'indicazione dell'occasione per la quale furono composte, e dalla presenza di sigle introdotte in vista di successivi raggruppamenti testuali.

UD 3 - I temi del *Canzoniere*

L'unità didattica indica i temi conduttori del *Canzoniere* che formano dei blocchi tematici ricorrenti nel libro e che collaborano alla sua salda e unitaria architettura.

3.1 - Il mito di Laura e il mito della poesia

3.2 - I luoghi di Laura e della memoria: la poesia dell'assenza

3.3 - Il tema della solitudine e del colloquio interiore

3.4 - I componimenti di anniversario

3.5 - L'uomo nuovo: il tema della *mutatio animi* e della conversione

3.1 - Il mito di Laura e il mito della poesia

Se si esclude una trentina di componimenti, il *Canzoniere* segue un filone narrativo e ha al centro il discorso amoroso. Si tratta però, è bene ricordarlo, di una storia costruita e modulata per mezzo di riprese e variazioni di temi, di immagini e di stereotipi letterari da tempo stabilmente codificati nel genere lirico. La natura squisitamente letteraria della rappresentazione della donna è annunciata fin dall'inizio del *Canzoniere* e costituisce uno dei grandi temi conduttori della prima parte dell'opera. Petrarca rielabora, infatti, il mito ovidiano di Dafne fissando l'identità e la sovrapposizione di Laura-lauro; la donna quindi è insieme oggetto d'amore e di poesia perché è identificata con il lauro, con l'albero cioè simbolo della poesia e dell'ambita gloria poetica. La metamorfosi di "Laura" in "lauro" si coglie molto chiaramente grazie all'insistito e trasparente bisticcio sui significanti. La somiglianza e la vicinanza dei suoni istituisce una trama di significati tra loro intimamente connessi. Ma questo vuol dire anche che, attraverso la parola poetica a cui si allude con la sovrapposizione di "Laura" e di "lauro", Petrarca pone a oggetto della sua poesia non la storia del suo amore, ma la poesia stessa.

Il mito di Dafne è al centro di un gruppo di componimenti e ha il suo sviluppo più complesso nella canzone 23, *Nel dolce tempo de la prima etade*. Per vendicarsi dell'insensibilità del poeta, Amore s'avvale dell'irresistibile fascino di Laura; colpito senza possibilità di rimedio, il poeta è da allora trasformato "*in quel ch'i' sono, / facendomi d'uom vivo un lauro verde, / che per fredda stagion foglia non perde*" (vv. 38-40).

Molti altri componimenti sviluppano il tema dafneo, esemplare tra gli altri il sonetto 60 dove è cantato "*L'arbor gentil 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*" (vv. 1-4). Laura-lauro, amore e poesia sono dunque concepiti come un'unica cosa che ha favorito la crescita intellettuale dell'autore, grazie agli "*affanni*", cioè alle pene d'amore, come già nella lirica provenzale e stilnovista. La centralità del mito di Laura-poesia è, inoltre, confermata dal fatto che la prima raccolta di poesie di cui abbiamo notizia da una postilla del *Codice degli Abbozzi* (e di cui abbiamo

già parlato in 2.4) era inaugurata dal sonetto dafneo *Apollo, s'anchor vive il bel desio*, collocato in seguito al numero 34.

3.2 - I luoghi di Laura e della memoria: la poesia dell'assenza

L'amore nella tradizione lirica provenzale e stilnovista, e anche nei versi di Petrarca, si fonda sul postulato del desiderio inappagabile. L'amore, infatti, è inteso e cantato in quanto assenza, lontananza e privazione, ha la connotazione di un sentimento che genera una costante frustrazione. Ma, a differenza dei poeti che l'hanno preceduto, Petrarca trasferisce il discorso d'amore dallo spazio esterno, dedicato alla celebrazione della donna e al rituale mondano del corteggiamento e dei rifiuti, allo spazio interiore dell'io. Anche per questo aspetto la novità di Petrarca è assoluta e, anche grazie a questa scelta, Petrarca diventerà caposcuola della poesia moderna. Analisi interiore significa, infatti, rappresentare le tensioni e le pulsioni che turbano la coscienza agitata da speranze e timori, da illusioni e inquietudini, divisa tra il sentimento di perenne insoddisfazione e l'irrealizzabile desiderio di appagamento. Sulla base di queste premesse si capisce allora che le immagini di Laura sono tutte frutto della rievocazione memoriale, della *revêrie*, della fantasticheria nostalgica ed elegiaca che dà corpo a un'assenza e a una lontananza irrecuperabili. La figura di Laura [Fig.1] talvolta è rievocata sullo sfondo del paesaggio dell'amatissima Valchiusa, in uno scenario di boschi, di fiori e di acque: la sorgente della Sorgue.



Fig.1: *Laura raffigurata come Venere*, in Francesco Petrarca, *Canzoniere e Trionfi*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. del XV sec., disegno su sfondo acquerellato.

In questo quadro, ad esempio, è ambientata la memorabile canzone 126, *Chiare, fresche et dolci acque* (vedi 6.4), una canzone detta appunto di lontananza, dove si celebra la bellezza paradisiaca dei luoghi resi sacri e più belli dal contatto, avvenuto in passato, con la donna amata. Il fascino della rievocazione della figura di Laura, descritta attraverso alcuni particolari quali "*le belle membra*", il "*bel fiancho*", "*la gonna leggiadra*", "*l'angelico seno*", i "*begli occhi*", è sottolineato dal ritmo lento, oscillante tra abbandono al ricordo e malinconia, e dall'uso di incidentali: "*(con sospir' mi rimembra)*" (v. 5), "*(dolce ne la memoria)*" (v. 40), che spezzano la linearità del dettato e accentuano la tonalità dolente della rievocazione.

3.3 - Il tema della solitudine e del colloquio interiore

Il mito della vita solitaria è un tema dominante in tutta l'opera di Petrarca, ma risponde anche a un'esigenza insopprimibile dell'anima, che attraversa nei secoli la letteratura e la cultura assumendo, di volta in volta, particolari intonazioni. *"I libri sono i figli del silenzio"* - scriverà Proust - e questo pensiero ha in Petrarca una delle sue più alte e profonde espressioni. La solitudine, infatti, per Petrarca è sinonimo di libertà di pensiero e di azione. Solo nel silenzio di luoghi solitari, lontani dal clamore delle città e del consorzio degli uomini, è possibile dedicarsi completamente alla riflessione, allo studio delle grandi opere del passato e alla creazione letteraria. Sono molte le lettere in cui Petrarca descrive la bellezza unica, per lui, di Valchiusa, rifugio e luogo di pace prediletto e idealizzato, perché lì ha scoperto il sentimento della propria libertà e dignità di letterato e lì ha potuto, nella tranquillità e nel silenzio operoso, dedicarsi alla creazione letteraria.

In una delle lettere *Senili*, ad esempio, rievoca, a distanza di anni, la prima visita, fatta in giovane età insieme a un amico, alla sorgente della Sorgue e la profonda emozione suscitata dalla bellezza della natura. Scrive Petrarca: *"Ecco un posto che confà alla mia natura; e se mai un giorno mi si offrirà l'occasione, preferirò vivere qui che in qualsiasi altra città"*. E poco oltre aggiunge: *"Erano queste, allora, soltanto intenzioni, ma poi si vide, quando raggiunsi l'età giovanile, come le realizzai tutte le volte che il mondo non portò invidia alla mia pace: là infatti trascorsi molti anni ... e lì passai in tanta pace e dolcezza che posso ben dire che di tutto il tempo che ho vissuto, solo quello che ho trascorso lì merita il nome di vita, e il rimanente di supplizio"* (*Senili*, X, 2).

E in un'altra lettera ricorda di aver composto a Valchiusa quasi tutte le sue opere, dall'*Africa* alle *Epystole* al *Bucolicum carmen*, dalle sue lettere in prosa ai versi volgari del *Canzoniere* (così ricorda in *Le familiari* VIII, 3, 9-14). Inoltre all'animo e alla sensibilità inquieti del poeta e al suo bisogno di pace si accordano idealmente i paesaggi spogli e aridi. Gli scenari più congeniali sono gli spazi deserti e inospitali, dove le sue pene trovano conforto e sollievo e dove, per contrasto con l'asprezza selvaggia dello sfondo, la rievocazione di Laura si fa più raccolta e intensa. Mi riferisco, ad esempio, alla canzone 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte*, o al sonetto 35, *Solo et pensoso i più deserti campi* (vedi 6.3).

3.4 - I componimenti di anniversario

In 3.1 abbiamo parlato dell'identificazione di Laura con il lauro, simbolo della poesia, e in 2.3 abbiamo detto che la disposizione dei componimenti nel *Canzoniere* crea delle reti tematiche che saldano e rafforzano l'unitarietà dell'opera.

Di tale genere e valore sono i componimenti di anniversario inaugurati all'inizio del *Canzoniere* dal sonetto 3, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro* (vedi 6.2), e che ritornano, con scansione regolare, in più punti dell'opera. Petrarca fece coincidere il suo primo incontro con Laura, avvenuto il 6 aprile 1327, con il giorno della Passione di Cristo, cioè con il Venerdì Santo. La coincidenza delle date è naturalmente fittizia (sappiamo infatti che il 6 aprile 1327 non era Venerdì Santo ma il lunedì della Settimana Santa): risponde al consapevole intento del poeta di mostrare come la propria storia d'amore, iniziata in anni giovanili quando ancora il poeta era prigioniero delle passioni (si noti, tra l'altro, che al 6 aprile 1327 Petrarca non aveva ancora ventitré anni), venisse nella maturità

riconosciuta come frutto di disordine morale e quindi come fonte di peccato. Far coincidere l'innamoramento con la Passione di Cristo significa voler sottolineare come quella Passione sia stata peccaminosa e in stridente contrasto con la triste ricorrenza religiosa.

I componimenti di anniversario sono disposti all'interno del *Canzoniere* con estrema cura: il poeta vuole, infatti, sottolineare la sacralità della data e nello stesso tempo mostrare in atto il processo di pentimento. Nella prima parte del *Canzoniere* i componimenti di anniversario sono più numerosi. Ricordiamo, tra gli altri, la sestina 30, *Giovene donna sotto un verde lauro*, riferibile al 6 aprile 1334, e il sonetto di pentimento 62, *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*, riferibile allo stesso giorno del 1338. È importante notare, in ogni modo, la ricercata regolarità delle ricorrenze nella prima parte, mentre nella seconda parte le poesie di anniversario della morte di Laura (avvenuta il 6 aprile 1348) non seguono un ordine rigoroso.

La ricorrenza della morte della donna è ricordata: nel sonetto 278, *Ne l'età sua più bella et più fiorita*; l'anno, il giorno e l'ora sono indicati nella seconda terzina del sonetto 336, *Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella* (ai vv.12-14), secondo uno schema perfettamente speculare a quello della terzina finale del sonetto 211, *Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge*; e nel sonetto 364, *Tennemi Amor anni ventuno ardendo*, in cui, per l'ultima volta, Petrarca indica la durata dell'amore per Laura viva e l'anno della morte.

Infine ricordo che le medesime e precise coordinate temporali, che indicano il momento della morte dell'amata e che sottolineano la sacralità dell'evento, si leggono nella nota di pugno di Petrarca scritta su una carta del suo splendido codice virgiliano miniato da Simone Martini (conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano e siglato A 79 inf.), e nei versi 133-35 del *Triumphus Mortis* (il passo sarà commentato in 7.5). Nella nota obituaria, cioè "in memoria della morte", posta sul codice di Virgilio, Petrarca, in latino, così scrive (riporto la traduzione italiana): "*nello stesso mese d'aprile, nello stesso giorno e nella stessa ora prima dell'anno 1348, quella sua luce [di Laura] venne sottratta a questa luce*".

Le perifrasi temporali celebrative si intrecciano, in altri componimenti, con il tema tradizionale e tipico del genere lirico dell'elogio e delle beatitudini della donna amata, ad esempio nel sonetto 61, *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*. Lo schema dell'enumerazione nei primi due versi ("*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno, / et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto*") procede dal minore al maggiore nel primo verso e inversamente dal maggiore al minore nel secondo, e imprime al sonetto un andamento litanico, quasi di preghiera, rafforzato dall'anafora, dal ritorno cioè all'inizio delle strofe della stessa parola chiave "*Benedetto*", nella forma singolare nelle quartine e al plurale nelle terzine.

Perfettamente speculare a questa data, richiamata anche nel sonetto 211, è la data, forse convenzionale, della morte di Laura, avvenuta il 6 aprile 1348, e ricordata per esteso nella terzina conclusiva del sonetto 336: "*Sai che 'n mille trecento quarantotto, / il dì sesto d'aprile, in l'ora prima, / del corpo uscì quell'anima beata*" (vv. 12-14).

3.5 - L'uomo nuovo: il tema della *mutatio animi* e della conversione

Alla fine del *Secretum* Francesco Petrarca riconosce di fronte ad Agostino la propria debolezza morale, che si è manifestata nell'amore terreno per Laura e nel desiderio di gloria, ed esprime il proposito di un radicale rinnovamento spirituale e morale. Scrive Petrarca (riporto la traduzione italiana): "*Sarò presente a me stesso quanto più potrò: raccoglierò gli sparsi frammenti della mia anima e dimorerò in me, con attenzione*" (*Secretum* III, p. 215). Gli *sparsa animae fragmenta* sono, come si vede, un evidente e trasparente richiamo al titolo dato da Petrarca alla sua opera poetica *Rerum vulgarium fragmenta*. Fin dal titolo dunque è dichiarata la fittissima rete di legami tra il *Canzoniere* e il *Secretum*, due opere complementari per molti e fondamentali aspetti. Numerosi ed espliciti riferimenti all'amore per Laura e all'attività poetica, del resto, si leggono nel *Secretum*, molto evidenti ad esempio nel passo che riportiamo nella scheda allegata, nel quale si possono isolare motivi e immagini poi rielaborate in poesia (vedi *Secretum* III, 1-5).

Un legame molto significativo consiste nel fatto che in entrambe le opere sia tracciato il percorso che dal peccato, cioè dal "*primo giovanile errore*", conduce al pentimento.

Già tutta la lirica romanza poneva al centro del discorso poetico la tematica amorosa, ma la novità assoluta di Petrarca consiste nella decisione di riunire in un libro i suoi *fragmenta*, attribuendo, con questa decisione, un valore assoluto ed esemplare alla sua esperienza. In questa dimensione l'esperienza d'amore è proposta come una "*prova*" esemplare della condizione umana e Petrarca stesso, dunque, si pone quale rappresentante esemplare del genere umano, che ricerca attraverso il superamento dell'errore il bene supremo (Dio). In questa prospettiva il soggetto e la struttura profonda del *Canzoniere* sono allora il racconto del "*passaggio dall'uomo traviato della giovinezza all'uomo rinsavito della maturità: insomma, dall'errore alla saggezza. Una conversione totale implicante una mutatio vitae [= cambiamento di vita] come conseguenza di una mutatio animi [=cambiamento dell'animo]*" (Santagata 1996: LXXII). È evidente, insomma, la dipendenza del *Canzoniere* dal *Secretum*, attraverso il tramite delle *Confessioni* di Agostino che hanno al centro il tema della conversione. Diventa, inoltre, anche più chiaro il significato della divisione in due parti dell'opera. La prima parte ripercorre l'età della giovinezza, l'età del disordine morale e dell'eccessivo amore per la gloria letteraria; la seconda parte ripercorre le tappe del progressivo pentimento, a cui corrispondono le immagini di Laura in cielo, divenuta pietosa e benigna verso il poeta, e si conclude con le preghiere di pietà e di perdono della sezione finale.

UD 4 - La lingua del *Canzoniere* e la grammatica della poesia

L'unità didattica indica le caratteristiche più significative della lingua poetica e dello stile petrarchesco, in quanto essi rappresentano e costituiscono per secoli il modello e il repertorio della scrittura in versi.

4.1 - La lingua del *Canzoniere*: il lessico

4.2 - La lingua del *Canzoniere*: le correzioni e le varianti

4.3 - Il linguaggio figurato, le perifrasi e le metafore

4.4 - Ritmo e sintassi: le dittologie e le antitesi

4.5 - Ritmo e sintassi: parallelismi e simmetrie

4.1 - La lingua del *Canzoniere*: il lessico

"Se la lingua di Petrarca è la nostra, ciò accade perché egli si è chiuso in un giro di inevitabili oggetti eterni sottratti alla mutabilità della storia". Questa citazione è tratta dal saggio critico di Contini (Contini 1970: 177) che costituisce una pietra miliare della critica petrarchesca. Nel saggio è perfettamente definita la natura e la particolarità della lingua del *Canzoniere*. Il grande filologo e critico, infatti, qualifica e circoscrive il lessico di Petrarca per via di sottrazione rispetto alla prodigiosa ricchezza linguistica dispiegata da Dante nella *Commedia*. In effetti la lingua del *Canzoniere* è una lingua molto selezionata, quindi ridotta e "povera" di vocaboli, è una lingua immutabile e del tutto antirealistica, in quanto, come spiega Contini, Petrarca parla di realtà e sentimenti eterni, non legati a esperienze concrete e non riconducibili a fatti o a situazioni contingenti e realmente accaduti. La "povertà" della lingua va dunque intesa nel senso di riduzione e di selezione degli oggetti poetici, e sono questi i parametri utili per interpretare correttamente la lingua del *Canzoniere*. Anche il nudo dato quantitativo aiuta a chiarire questa osservazione. Infatti le *Concordanze del Canzoniere* (Accademia della Crusca 1971), elaborate dall'Accademia della Crusca, registrano 3.275 lemmi, una quantità molto ridotta di vocaboli, come si vede, ripetuti e variati in tante situazioni e in tanti significati diversi. In questo vocabolario così selettivo, ad esempio, non entrano termini concreti e fisici come "*gamba*", e "*labbra*" e "*magro*" compaiono una sola volta. Anche il confronto con il modello astratto e perfetto della poesia latina si riflette in concreto sul volgare di Petrarca che è sottoposto al filtro esigente dell'*aurea mediocritas* (= aurea mediocrità; l'espressione di Orazio, *Odi* II, 10, 5, nella codificazione retorica definisce l'ideale classico dello stile medio, elegante e molto controllato che evita ogni forma di oltranza espressiva). Infatti la sua lingua è il risultato di una severa opera di filtro che semplifica e regolarizza al tempo stesso la varietà e la molteplicità delle forme che fino ad allora erano documentate nella tradizione. Nello stesso tempo il volgare, proprio in quanto non possedeva ancora regole e norme fisse e vincolanti, offriva a Petrarca un eccellente banco di prova e un terreno più libero e meno condizionato dall'insuperabile arte degli antichi.

Scrivo infatti a Boccaccio: *"Nel più nobile sermone [cioè "lingua"] latino hanno gli antichi con tanta perfezione trattata la poesia, da togliere a noi e a chiunque altro speranza di fare qualcosa di meglio, laddove il volgare, nato da poco, strapazzato da molti, e da pochissimi coltivato, capace si porge di molti fregi e di nobilissimo incremento"* (*Senili* V, 2). Sono molti, quindi, i fattori che devono essere tenuti presenti nella descrizione della lingua di Petrarca. In ogni modo, grazie all'attentissima cura formale a cui il poeta sottopone i suoi testi, il *Canzoniere* fissa un vocabolario, un canone di forme metriche, linguistiche e retoriche e un modello di "libro di versi" al quale attingerà e al quale guarderà come esemplare paradigma la poesia italiana ed europea nei secoli seguenti. In quest'opera di selezione e di potatura nei confronti della tradizione precedente o a lui contemporanea, Petrarca elimina molte forme siciliane. Le poche accolte e autorizzate rimangono stabili per secoli. Sono preferite, ad esempio, le forme senza dittongo: *"core"*, *"novo"*, *"foco"* e *"loco"*. In tutto il *Canzoniere* vi è una sola rima siciliana: *"voi"*: *"altrui"*. Forse, anche per la sua condizione di esule che ha scarsa dimestichezza con la lingua viva, il toscano petrarchesco risente di una patina lievemente arcaizzante che si combina con il gusto latineggiante, visibile particolarmente negli usi grafici: *"fenestra"*, *"triumpho"*, *"thesauro"*, *"arbor"*, *"exempio"*, *"honorata"*, ecc. In altri casi poi le varianti (di cui parleremo in 4.2) documentano l'allontanamento dal fiorentino vivo a favore di forme letterariamente più nobili, quali i passaggi di *"pie"* in *"pe"*, di *"condotto"* in *"condutto"*, di *"begli occhi"* in *"belli occhi"*, e altri. Sempre nella direzione nobilitante si collocano le alternanze di forme, ormai consacrate, di diversa ascendenza, fiorentina o siciliana, latina o provenzale, del tipo: *"Dio"* e *"Deo"*, *"degno"* e *"digno"*, *"fuoco"* e *"foco"*, *"mondo"* e *"mundo"*, *"oro"* e *"auro"*. Notevole, in ultimo, la riduzione operata da Petrarca del gran numero di gallicismi e di provenzalismi, in particolare sulla ricca serie di astratti in *-anza* o in *-ore*, *-tore*, accolti nella nostra prima lingua poetica. Rimangono *"rimembranza"*, *"baldanza"*, *"speranza"*, *"lontananza"*, *"usanza"*, *"sembianza"*, ma, tra gli altri, sono rifiutati *"fidanza"*, *"fallanza"*, *"beninanza"*, *"dilettanza"*, ancora presenti in Dante.

4.2 - La lingua del *Canzoniere*: le correzioni e le varianti

Nella storia della lingua e della letteratura si hanno dei casi eccezionali e fortunatissimi grazie ai quali gli studiosi possono seguire la dinamica della scrittura e cogliere la tensione che spinge gli scrittori a correggere, a limare e a perfezionare la parola e l'espressione, il verso e l'immagine. Di alcune opere, infatti, possediamo anche le "brutte copie", o gli abbozzi, le prime stesure o le prime edizioni successivamente corrette e rivedute, in qualche caso completamente riscritte. Si tratta sempre, in ogni modo, di testi provvisori e non definitivi sui quali l'autore ritorna per giungere, o perlomeno avvicinarsi, al suo modello ideale di lingua e di stile.

Ricordo i nomi dei nostri maggiori scrittori di cui possediamo gli autografi, cioè carte scritte di loro pugno, e di cui possiamo, quindi, studiare le varianti d'autore. Tra questi, per citare i massimi: Ariosto, Alfieri, Leopardi, Manzoni, Montale.

Ma è Petrarca il primo, massimo scrittore di cui possediamo alcuni autografi. I venti fogli superstiti del *Codice degli Abbozzi*, di cui abbiamo già parlato in 2.4 e 2.5, sono, infatti, fitti di correzioni che si situano a diversi livelli della composizione del testo poetico. Gli interventi interessano la fonetica, il ritmo e la sintassi, la grammatica e il lessico, lo stile e le figure retoriche.

Mi limito a indicare qualche caso di correzione che può servire come esempio della ricerca di Petrarca di una lingua indeterminata e stilizzata, che evita l'espressione specifica e concreta. Ad esempio alcune volte il poeta sostituisce aggettivi o pronomi riferiti a persone o situazioni troppo determinate. Così la "*mia virtù*" passa a "*la virtù*" (152, 9); il "*veder nostro*" a "*mortal guardo*" (154, 6); "*quel dio [Amore] che gli governa [gli occhi di Laura]*" diventa l'indeterminato "*colui che gli governa*" (150, 7); e, analogamente, nella chiusa di un sonetto del guanto, si ha un primo passaggio dallo specifico "*Ecco 'l mio sol che pur questo mi toglie*" all'indefinito "*Ecco chi pur di questo mi dispoglia*", e successivamente Petrarca corregge ancora e giunge a "*Pur questo è furto, et vien chi me ne spoglie*" (199, 14). Questo comportamento, del resto, si allinea ed è solidale con altri di analogo tenore, quali la tendenza all'attenuazione e all'indeterminatezza, come si può notare nella sostituzione del riferimento diretto contenuto nel verso "*Beato me di sì leggiadra spoglia*" con "*Chi vide al mondo mai sì dolci spoglie*" (199, 11). Uno dei casi, quest'ultimo, che conferma la preferenza per le forme plurali in quanto più indeterminate: così "*speranze*" corregge "*speranza*" in 324, 6; e "*voglie*" [= "passioni"] e "*spoglie*" [= "corpo"] subentrano ai rispettivi singolari in 268, 68 e 71.

Sul piano ritmico e sintattico le correzioni indicano la ricerca costante di nitide e raffinate simmetrie, attraverso la disposizione di schemi binari che si corrispondono. Nella canzone 268, *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?*, il "*grave*" del v. 13 si sdoppia in "*aspro et grave*", così come nel verso successivo il "*dole*" in "*pesa et dole*", e il "*bella*" del v. 42 si divide in "*alma et bella*".

La tensione antirealistica si esprime anche nella fuga dal registro prosastico e spiega la sostituzione di vocaboli concreti ed espressivi con traslati metaforici intensamente evocativi. "*Mia vita*" è corretto in "*mio tempo*"; "*del bel guardo leggiadro*" in "*del bel lume leggiadro*" (207, 1 e 9); "*bel viso*" in "*mio lume*" (23, 107); dall'espressione diretta "*nel cor percosse Apollo*" si passa a quella vaga e allusiva di "*ferì nel fianco Apollo*" (197, 2); o, in ultimo, l'usurata immagine della "*fresca neve*" [= "carnagione candida"] è sostituita con l'immagine più elegante e ricercata del "*netto avorio*" (199, 10).

4.3 - Il linguaggio figurato, le perifrasi e le metafore

La lingua di Petrarca rifugge dalla denominazione e dalla designazione precisa e concreta. Nel linguaggio della poesia, inoltre, la perifrasi, cioè il ricorso a una circonlocuzione che sostituisce un termine unico e puntuale, ha la funzione di innalzare il registro stilistico evitando un vocabolo sentito come eccessivamente prosastico. In questo senso si deve all'enorme influenza che ebbe il *Canzoniere*, quale modello insuperato di linguaggio lirico, la predilezione per la perifrasi metaforica, spesso con valore nobilitante, sempre, comunque, in funzione antirealistica.

Dall'elenco molto ricco di perifrasi che si possono raccogliere dal *Canzoniere* ne indico alcune, riferite agli effetti dell'amore, alla figura o al nome di Laura: "*colei che sola a me par donna*"; "*colei ch'avanza tutte l'altre meraviglie*"; "*colei che guardando e parlando mi distrugge*"; "*colei che la mia vita ebbe in mano*". Anche la descrizione della bellezza fisica di Laura è fissata in un ritratto astratto e stilizzato ed è sempre espressa mediante metafore e perifrasi che negano ogni possibile verosimiglianza. Il suo corpo è ora il "*bel velo*", ora il "*soave*" o lo "*squarciato velo*", o ancora è definito il "*bel manto*", o il "*suo bel carcere terreno*", "*candida gonna*", la "*bella pregione*", la "*terrena scorza*", e altri. Gli occhi, quasi per antonomasia i "*begli occhi*", sono

metaforizzati molte volte nel "lume" che è la dolce luce dello sguardo di Laura, o sono designati come "d'Amor leggiadri nidi" (260, 3), o come "paradiso suo terreno" (173, 4). Ad esempio nella canzone 127, *In quella parte dove Amor mi sprona*, leggiamo una delle più particolareggiate descrizioni della bellezza del corpo di Laura, accompagnata però da paragoni che annullano i determinanti fisici e concreti. Della donna amata sono rievocati "l bianco et l'aurèo colore" ("la pelle candida e il colore dorato dei capelli") (v. 49); "i begli occhi" sfavillanti come stelle (vv. 57-65); "le bionde treccie sopra 'l collo sciolte, / ov'ogni lacte perderia sua prova" ("le trecce bionde sono sciolte sul collo la cui carnagione è così bianca da vincere il confronto con il latte") (vv. 77-78); "le guancie ch'adorna un dolce foco" ("un dolce rossore colora le guance") (v. 79). Su tutta la descrizione, dominano "a l'aura sparsi / i capei d'oro" ("i capelli dorati sciolti al vento") (v. 84). L'immagine richiama l'attacco del sonetto 90, una delle poesie memorabili del *Canzoniere*, *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*, che è metafora ricorrente nel *Canzoniere*, ad esempio nel sonetto 292, dove leggiamo: "le cresse chiome d'or puro lucente" ("i capelli che hanno lo splendore dell'oro puro"), ribadita nel sonetto 348: "da' più bei capelli, / che facean l'oro e 'l sol parer men belli" ("dai capelli così belli che l'oro e il sole sembravano meno splendenti al loro confronto").

E accanto a Laura la personificazione di Amore: "Quel'antiquo mio dolce empio signore" (360, 1); "quel crudel che' suoi seguaci imbianca" ("fa impallidire") (58, 4); il "signor nostro" (170, 14); "l nimico mio" (189, 4); e, del pari, tutta la fenomenologia amorosa è sottoposta a un processo metaforizzante, che dichiara la natura squisitamente tradizionale e letteraria della celebrazione, lontana da ogni possibile verosimiglianza. Così le pene d'amore sono le "amorse punte" o gli "amorosi vermi", l'amore è "aureo nodo", le lacrime "doloroso fiume", e via scorrendo. Le scelte stilistiche di Petrarca rendono la sua lingua già pronta per l'imitazione. Infatti il *Canzoniere* consacra un repertorio metaforico che sarà assunto dalla tradizione poetica come grammatica e raccolta di forme disponibili, indice stabile di linguaggio lirico.

4.4 - Ritmo e sintassi: le dittologie e le antitesi

Il lessico del *Canzoniere*, identico e mutevole nello stesso tempo, si dispone in un rigoroso impianto ritmico e sintattico di cui la struttura binaria rappresenta per così dire la cellula generativa. I versi si dividono prevalentemente in due segmenti, soprattutto grazie all'uso raffinato e costante di coppie di aggettivi, sostantivi o verbi che possono avere significato affine e sono quindi sinonimi; ma, altrettanto frequentemente, l'accostamento avviene tra due parole di significato contrastante, creando quindi un corto circuito semantico tra termini antitetici. Nella trattatistica retorica questi schemi di raddoppiamento hanno il nome di dittologia (cioè ripetizione di parole), che può essere sinonimica o antitetica come abbiamo detto, ed essi rappresentano uno dei tratti più caratteristici della sintassi di Petrarca.

Infatti il *Canzoniere* mostra una straordinaria ricchezza e varietà di realizzazioni di questa figura di pensiero. Ad esempio, nel solo bellissimo sonetto di congedo, il 365, leggiamo: "mali indegni et empì"; "Re del cielo invisibile immortale"; "alma disviata et frale"; "in guerra et in tempesta"; "in pace et in porto". In questa, come in altre poesie, le dittologie sinonimiche segmentano i versi in fermissima scansione e conferiscono a essi una astratta e solenne semplicità. La struttura binaria può reduplicarsi a specchio e costituire l'ordito ritmico della poesia: ne è memorabile esempio il

sonetto 35, *Solo et pensoso i più deserti campi* (vedi 6.3); ma ad apertura di pagina il *Canzoniere* mostra un campionario molto ricco di questa figura.

Alcuni componimenti hanno attacchi che si corrispondono a specchio, ad esempio i sonetti 229 e 239: *Cantai, or piango; I' piansi, or canto*. E ricordo ancora: "*pietà non che perdono*"; "*poggio faticoso e alto*"; "*sbigottito e smorto*"; "*intento e fiso*"; "*vecchierel canuto e bianco*"; "*aspro e feroce*"; "*combattuta e vinta*"; "*angoscia e duolo*"; "*pace né triegua*"; "*luci beate et liete*"; "*foco et fiamma*", "*consuma et strugge*", ecc. Ma, come abbiamo detto, lo schema del raddoppiamento può anche assumere la forma dell'antitesi o dell'ossimoro, figura che sfrutta la medesima disposizione, ma nella quale i due termini a contatto hanno significati tra di loro contraddittori, come, ad esempio: "*vivere*" / "*morire*", "*ardere*" / "*ghiacciare*", "*amare*" / "*odiare*", e così via. Infatti anche l'antitesi risulta una delle figure maggiormente e meglio sfruttate dallo stile petrarchesco: "*amara et dolce*"; "*dolce et acerba mia nemica*"; "*piango et rido*"; "*taccio et grido*"; "*m'agghiaccia et mi riscalda*"; "*si turba et rasserena*"; "*dolce et ria*"; o in ultimo si veda la prima quartina del sonetto 178: "*Amor mi sprona in un tempo et affrena, / assecura et spaventa, arde et agghiaccia, / gradisce et sdegna, a sé mi chiama et scaccia, / or mi tene in speranza et or in pena*".

4.5 - Ritmo e sintassi: parallelismi e simmetrie

Il *Canzoniere* mostra una sintassi relativamente elementare e semplice, adatta a esprimere stati d'animo ed emozioni, non complessa o tesa a sviluppare controverse questioni teoretiche. Nell'ordito sintattico, quindi, prevalgono il nome e, soprattutto, l'aggettivo, che occupano lo spazio principale e spesso si distendono a occupare tutto il verso. È sufficiente del resto scorrere l'indice dei capoversi per rendersene conto, si leggono infatti numerosi attacchi del tipo: *L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra* (327); *Le stelle, il cielo et gli elementi a prova* (154); *L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi* (46); *Dolci durezza, et placide repulse*; (351), *Liete et pensose, accompagnate et sole* (222); *Aspro core et selvaggio, et cruda voglia* (265); *Fresco, ombroso, fiorito et verde colle* (243); *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (29).

Ne deriva un'orchestrazione di rara armonia e di sapiente equilibrio, frutto di una ricerca di eleganti simmetrie e di parallelismi, sempre. I versi singoli o a gruppo sono disposti in modo da richiamarsi l'uno con l'altro attraverso un nitido disegno di schemi simmetrici e la ripetizione dei vocaboli. Si veda la prima quartina del sonetto 205: "*Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci, / dolce mal, dolce affanno et dolce peso, / dolce parlare, et dolcemente inteso, / or di dolce ora, or pien di dolci faci*" ("[parlare] ora pieno di dolce aura [di refrigerio], ora di dolci ardori"). I primi quattro versi ruotano intorno alla ripetizione dell'aggettivo "*dolce*" - che è con "*bello*" l'aggettivo con il maggior numero di occorrenze nel *Canzoniere* - in una rete così ampia di associazioni da rendere quasi nullo il suo spessore semantico.

La poesia di Petrarca è una poesia di sostanze e di qualità, di qui il grande rilievo che rivestono aggettivi e nomi che, oltre alle combinazioni duplici, formano gruppi ternari o catene enumerative. Schemi ternari dettano l'avvio di alcune liriche, ad esempio così è modulato l'attacco della canzone 126, *Chiare, fresche et dolci acque* (vedi 6.4), o quello del sonetto 340, *Dolce mio caro et precioso pegno*. In altri casi gli elementi nominali possono suggerire eleganti simmetrie speculari tra due versi, quali "*le perle et le ghirlande e i panni allegri, / e 'l riso e 'l canto e 'l parlar dolce humano*"

(249, 10-11); o possono distendersi in enumerazioni che occupano uno o più versi: "*O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi*" (71, 37); "*fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, / valli chiuse, alti colli et piagge apriche*" (303, 5-6).

Anche e soprattutto per questa via di raffinatissima, ma semplice, tessitura sintattica, la poesia di Petrarca si rende già disponibile all'imitazione. I versi petrarcheschi, infatti, radunano un glossario di stilemi e di forme, compongono una sorta di dizionario di vocaboli e di sinonimi già pronti e disponibili per fissare un quadro, o definire un paesaggio, un particolare, o un ritratto compiuto e perfetto dell'ideale bellezza femminile.

UD 5 - La cultura di Petrarca nel *Canzoniere*

L'unità didattica indica, attraverso la fitta rete di rimandi e di citazioni, l'eccezionale ampiezza culturale del Petrarca testimoniata dal *Canzoniere*. I riferimenti e le memorie poetiche coprono un arco che va dai testi classici ai testi religiosi, ai poeti lirici provenzali e stilnovisti e soprattutto a Dante.

5.1 - Le memorie classiche

5.2 - Le memorie bibliche e religiose

5.3 - Le memorie dei poeti moderni, provenzali e stilnovisti

5.4 - Le memorie dantesche

5.1 - Le memorie classiche

La parola poetica di Petrarca è nutrita dalla sua prodigiosa memoria di poesia e di cultura classica, biblica e romanza. Il fenomeno di assimilazione e di riscrittura di parole, immagini e rime tratti da testi antichi o moderni, fenomeno che nel linguaggio della critica letteraria è detto "intertestualità", è costitutivo di ogni atto creativo, tanto che Cesare Segre, a cui si deve la magistrale definizione e illustrazione del fenomeno in questione, ha scritto che: "*la poesia, come si sa, nasce sul terreno di altra poesia*" (Segre 1984: 114). La nozione di intertestualità è quindi fondamentale per l'analisi letteraria, in quanto consente di cogliere la tecnica con cui sono assorbite le memorie poetiche nel tessuto compositivo, e quale risultato dà l'intarsio di allusioni e di citazioni della parola altrui. In questa prospettiva il *Canzoniere* rappresenta un testo esemplare perché mostra un ventaglio straordinariamente ricco di echi, di cadenze e di allusioni letterarie. Scrive infatti Santagata (Santagata 1996: XXXIII) che al *Canzoniere* "*è sottesa non solo l'intera tradizione lirica in volgare (italiana, cioè, e provenzale), ma, si può ben dire, tutta la gamma delle esperienze letterarie a lui accessibili, dal Dante della Commedia ai classici latini, dalla Bibbia e dai Padri agli scrittori dell'età di mezzo, giù giù sino ai contemporanei, Boccaccio compreso*". È impossibile quindi dare un sia pur minimo campionario di tante e così varie presenze (del resto oggi sono disponibili eccellenti commenti e studi che mettono in luce le memorie antiche e moderne presenti nel *Canzoniere*).

Mi limito pertanto a indicare la profonda consonanza e l'elegante naturalezza con cui Petrarca sviluppa e varia alcuni temi di trasparente ascendenza classica. Per esempio, il tema del "notturno", del riposo cioè della natura e degli animali a cui si contrappone l'inquietudine dell'amante, è stato consacrato in un memorabile passo dell'*Eneide* (IV, 522-32) a cui si sono rifatti molti poeti antichi e moderni, tra cui Petrarca. L'inizio del sonetto 164, "*Or che 'l cielo et la terra e 'l vento tace / et le fere e gli augelli il sonno affrena*", rimanda in modo trasparente ai versi di Virgilio che preludono alla disperazione di Didone abbandonata da Enea [Fig.1]. Ma mi sembra importante far notare che la caratteristica costante della scrittura petrarchesca consiste nella fusione di due o più memorie poetiche. Anche in questo caso, infatti, l'immagine virgiliana è intrecciata con una tessera dantesca: "*mentre che 'l vento, come fa, ci tace*" (*Inferno* V 96). L'immagine del contrasto fra la pace

notturna della natura e lo stato d'angoscia e di turbamento del poeta ritorna, inoltre, in altri luoghi del *Canzoniere*, per esempio nella canzone 50, ai vv. 49-52, ed è il tema della prima quartina del sonetto 216: "*Tutto 'l dì piango; et poi la notte, quando / prendon riposo i miseri mortali, / trovomi in pianto, e raddoppiarsi i mali: / così spendo 'l mio tempo lagrimando*" ("Tutto il giorno piango, e anche la notte, quando gli infelici mortali si riposano, io piango e trovo i mali raddoppiarsi, così consumo il mio tempo lacrimando").



Fig.1: Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, detto), *Morte di Didone*, Roma, Galleria Spada, 1631, olio su tela.

Inoltre una similitudine delle *Georgiche* (IV, 511-15) che sviluppa l'immagine di Filomena, trasformata per punizione in usignolo dagli dei e che piange i figli, può suggerire a Petrarca l'avvio del notissimo sonetto 311: "*Quel rosignuol, che sì soave piagne / forse suoi figli o sua cara consorte, / di dolcezza empie il cielo et le campagne / con tante note sì pietose et scorte, // et tutta notte par che m'accompagne*" (vv. 1-5).

È altrettanto celebre l'immagine del dolce riso e del dolce parlare della donna amata fissata da Orazio (*Carmina*, I, 22, 23-4), che a sua volta rielabora uno spunto di Saffo, e che è oggetto di numerose allusioni nel *Canzoniere*, tra cui: "*chi non sa come dolce ella sospira, / et come dolce parla, et dolce ride*" (159, 13-4); questo stesso componimento oraziano, tra l'altro, è presente in filigrana lungo tutto il sonetto 145.

L'elenco delle memorie classiche assorbite nella poesia di Petrarca si dovrebbe allargare a tutte le *auctoritates* antiche, citate spesso con un gioco di intarsi e di sovrapposizioni multiple che dimostra la densità e l'estensione dei riferimenti culturali petrarcheschi: per esempio, accanto a Virgilio e a Orazio, è presente anche Catullo, da cui Petrarca trae il motivo del lamento di amori e di amanti incrociato nel sonetto in morte di Cino da Pistoia con una ripresa dalla *Vita Nuova* di Dante: "*Piangete, donne, et con voi pianga Amore; / piangete, amanti, per ciascun paese*" (92, 1-2), memoria di "*Lugete, o Veneres Cupidinesque*" (= Piangete, o Veneri e Amorini) e del sonetto dantesco *Piangete, amanti, poi che piange Amore*, un attacco, questo, che è ripreso quasi alla lettera, con identica clausola ritmica.

5.2 - Le memorie bibliche e religiose

Il tema centrale del *Canzoniere* è la poesia d'amore, a cui si accompagna, parallelo e complementare, il grande tema del pentimento e della *mutatio animi* (vale a dire della "crescita spirituale"). Anche per questa ragione si capisce perché le memorie bibliche siano diffuse nell'opera quanto le memorie classiche, fuse nel grandioso preludio umanista del Petrarca, dove l'assidua familiarità con gli scrittori latini si intreccia alla lunga consuetudine con l'amatissimo Agostino, con le Sacre Scritture e la tradizione ascetica e religiosa.

Il sonetto 81, *Io son sì stanco sotto 'l fascio antico*, è sotto questo profilo un testo esemplare anche per illustrare l'intreccio e la fusione di spunti tratti da molteplici fonti. Si tratta infatti di un sonetto di pentimento, in cui i primi due versi fondono l'immagine di un salmo (*Psalmi* 37 5), "*quoniam iniquitates meae supergressae sunt caput meum: et sicut onus grave gravatae sunt super me*" (= perché le mie iniquità trapassano il mio capo, e come un grave peso gravano su di me), con un riflesso di poesia provenzale. Ma tutta la poesia è ricca di suggestioni scritturali e di echi della poesia moderna, mentre nello stesso tempo rimanda a spunti svolti nel *Secretum* e in alcune pagine latine sia delle *Epystole*, sia delle *Familiari*. I versi 10-11, "*O voi che travagliate, ecco 'l cammino; / venite a me, se 'l passo altri non serra*", traducono dal *Vangelo secondo Matteo* (11 28): "*Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis, et ego reficiam vos*" (= "Venite a me voi tutti che siete affaticati e stanchi, ed io vi darò completo riposo"); a questo si aggiunge l'eco dantesca di *Inferno* V 80-1: "*O anime affannate, / venite a noi parlar, s'altri nol niega!*". Vi è ancora una ripresa di immagini delle Scritture nell'ultima terzina, "*Qual gratia, qual amore, o qual destino / mi darà penne a guisa di colomba, / ch'i' mi riposi, et levimi da terra?*", che traduce e amplia un versetto di uno dei salmi più cari a Petrarca, il 54 7, che dice: "*Quis dabit mihi pinnas sicut columbae et volabo et requiescam?*" (= Chi mi darà penne in modo che come colomba possa volare e riposare?). Questa immagine di eccezionale intensità rielabora a sua volta un modulo agostiniano ed è ripresa anche in vari passi del suo epistolario.

Anche il motivo della dolorosa lontananza dall'amata che genera uno stato di continua prostrazione e di pianto, descritto, per esempio, nei versi 5-6 del sonetto 130 ("*Pasco 'l cor di sospir', ch'altro non chiede, / e di lagrime vivo a pianger nato*"; parafrasando "si nutre di sospiri il mio cuore, che non chiede null'altro, e vivo di lacrime poiché sono nato per piangere") e certamente molto diffuso nella poesia in volgare, ha però alle spalle una lunga tradizione risalente alla *Bibbia*. Infatti nel *Salmo* 41 4 leggiamo: "*fuertunt mihi lacrimae meae panis die ac nocte*" (= le mie lacrime furono per me pane giorno e notte).

Si veda, inoltre, il primo dei componimenti penitenziali, il sonetto 62 *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*, un testo aperto dalla preghiera evangelica "*Pater noster qui in caelis es*" (= Padre nostro che sei nei cieli) (*Matteo* 6, 9-15), che percorre in filigrana l'intero componimento: il v. 8 "*il mio duro adversario se ne scorni*" deriva da "*et ne inducas nos in temptationem*" (= e non indurci in tentazione), e il v. 14, "*come oggi fusti*", è confrontabile con "*da nobis hodie*" (= dacci oggi).

Si noti anche che le uniche preghiere contenute nel *Canzoniere*, questa e la preghiera alla Vergine con cui si chiude l'opera (*Vergine bella, che, di sol vestita*), hanno riscontro nella *Commedia* (in *Purgatorio* XI 1: "*O Padre nostro, che ne' cieli stai*"; e in *Paradiso* XXXIII 1: "*Vergine Madre, figlia del tuo figlio*"); non sfugga, infine, che la preghiera alla Vergine è molto vicina sia ai *Salmi*

penitenziali, sia al *Secretum*, sia a molte pagine delle opere latine, laddove Petrarca dà voce alla propria ansia di redenzione.

5.3 - Le memorie dei poeti moderni, provenzali e stilnovisti

Come ha autorevolmente chiarito Santagata, non solo tutto il patrimonio della letteratura latina e di quella religiosa è messo a frutto nell'opera volgare di Petrarca, ma tutta la tradizione lirica romanza è ripresa e assimilata nel *Canzoniere*. Con un'operazione che è sì un atto di omaggio, ma anche indica il distacco che Petrarca pone tra sé e i suoi più diretti predecessori e il superamento di quelle esperienze, il poeta chiude tutte le stanze della canzone 70 citando l'inizio di canzoni dei maggiori e più famosi poeti provenzali e italiani, usando cioè l'artificio detto dei *versus cum auctoritate* (= versi fondati su un'autorità). In questa canzone, che ha come inizio "*Lasso me, ch'i non so in qual parte pieghi*", Petrarca cita, nell'ordine, al v. 10 alcuni capoversi di Arnaut Daniel: "*Drez et rayson es qu'ieu ciant e m demori*" (= Ho argomento e ragione di cantare e di rallegrarmi) (ma la canzone che Petrarca ricorda non è di questo poeta); al v. 20 l'inizio della canzone di Guido Cavalcanti: "*Donna mi priega, per ch'io voglio dire*", che è la celebre canzone teorica sulla natura di amore; al v.30 l'inizio di una canzone petrosa di Dante: "*così nel mio parlar voglio esser aspro*"; alla fine della quarta stanza, al v.40, l'*incipit* di una canzone di Cino da Pistoia: "*la dolce vista e 'l bel guardo soave*" (Cino è il poeta da cui Petrarca riprende molti elementi per dipingere l'irrequieta fenomenologia dell'amor doloroso); e, infine, al v. 50 la canzone si chiude con l'autocitazione del capoverso della canzone 23: "*nel dolce tempo de la prima etade*", che suona nel contempo solenne celebrazione del proprio magistero poetico.

La citazione esplicita di versi dei suoi predecessori più illustri fa assumere alla canzone un grande significato, in quanto questo testo rappresenta una svolta nella storia poetica di Petrarca. A partire da qui il Petrarca "*rinnega l'ideologia amorosa della sua giovinezza (e quindi anche i referenti letterari sui quali essa si orientava – ideologia che ha informato gran parte dei componimenti ordinati fino a questo punto della raccolta)*" (Santagata 1996: 347). In altre parole, il poeta con questa canzone intenderebbe distaccarsi dall'età giovanile, quella dell'amore sensuale, per tendere alla celebrazione positiva del ritratto di Laura come bellezza angelica e beatificante.

Ma è importante notare che tra i poeti moderni, a parte Dante che merita uno spazio a sé (vedi 5.4), le riprese più numerose e le consonanze più intense si hanno con la poesia di Cino da Pistoia. La canzone CXI di Cino *La dolce vista e 'l bel guardo soave*, che svolge il tema della dolorosa lontananza dalla donna amata, è uno testi più citati nel *Canzoniere* e offre molteplici spunti (per esempio in 37, 83; in 71, 14-15; in 70, 40).

Un omaggio ai poeti provenzali è contenuto anche nel *Triumphus Cupidinis* (= Trionfo dell'Amore) IV, 31 e seguenti, dove è raffigurata una processione allegorica nella quale sono indicati alcuni poeti che hanno cantato d'amore.

5.4 - Le memorie dantesche

La quantità di citazioni e di riprese da Dante è pari solo a quelle dalla *Bibbia*. Molti sono i puntuali ricordi della *Vita Nuova*. È attiva la sua memoria in molti luoghi del *Canzoniere*, per esempio nel sonetto 286 *Se quell'aura soave de' sospiri*, in cui l'ultimo verso, "ch'avria virtù di far piangere un sasso", riprende in modo trasparente la struttura del verso 14 del sonetto *Deh peregrini*: "hanno virtù di far piangere altrui". I versi 5-6 del sonetto *Tanto gentile*, "Ella si va, sentendosi laudare, / benignamente d'umiltà vestuta", risuonano nei versi 84-85: "l'angelica sembianza, humile et piana, / ch'or quinci or quindi uida tanto lodarsi" della canzone 270 *Amor, se vuoi ch'i' torni al giogo anticho* (ma questa canzone è tutta tessuta di memorie dantesche, particolarmente dal canto V dell'*Inferno*). E lo stesso sonetto suggerisce le rime "mira": "sospira" e alcune forme lessicali, quali "mostrar", "occhi", "soavemente", del sonetto 159. Ancora, alla sestina di Dante *Al poco giorno* (versi 23-24) rimanda l'immagine "né di muro o di poggio o di ramo ombra" del verso 3 del sonetto 38 *Orso, e' non furon mai fiumi né stagni*, a cui si unisce la suggestione della descrizione degli elementi invernali ("fiumi", "stagni", "rivo", "nebbia"), presenti nella canzone dantesca *Io son venuto*. Questa stessa canzone offre il materiale lessicale che leggiamo nella prima quartina: "piaggia", "brine": "spine", "vena"; ai versi 47-53 leggiamo infatti "piagge", "brina": "spina", "vene".

Ma la densità maggiore di presenze spetta alla *Commedia*, più che alle *Rime* o a ogni altro testo volgare.

Dante è riconoscibile nei versi "Morta colei che mi facea parlare" (293, 5), rifatto su "amor mi mosse, che mi fa parlare" (*Inferno* II, 72) e in "per la lingua et per li occhi sfogo et verso" (344, 14), ripreso da "de la bocca e de li occhi uscì del petto" (*Purgatorio* XXX 99); è anche riconoscibile nel ritmo e nella clausola di "fu per mostrar quanto è spinoso calle, / et quanto alpestra et dura la salita" (25, 12-13; parafrasando, "ciò avvenne per mostrare quanto è irto di spine il sentiero ["calle"] e quanto è aspra e selvaggia la salita"), che riecheggia "e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale" (*Paradiso* XVII 59-60).

Si avverte la memoria di Dante anche in alcune perifrasi geografiche, per esempio in quella dell'Italia, definita "il bel paese / ch'Appenin parte, e 'l mar circonda e l'Alpe" ("il bel paese che l'Appennino divide e che il mare e le Alpi circondano"), che combina due luoghi dell'*Inferno*: il "bel paese là dove 'l sì suona" di XXXIII, 80 e l'espressione "presso del Carnaro / ch'Italia chiude e suoi termini bagna" di IX 113-14. Così anche in questo stesso componimento, nel v. 4 "torre in alto valor fondata e salda", possiamo riconoscere l'impronta dantesca del verso del *Purgatorio* V 14 "sta come torre ferma, che non crolla".

Ma per quanto riguarda Dante è importante sottolineare la tecnica di assimilazione da parte di Petrarca, il quale spesso attenua o assorbe all'interno e nell'insieme del verso vocaboli o espressioni dantesche troppo energiche o espressive. Così lo "stembre" di *Purgatorio* XXX 96 si sdoppia in "A che pur piangi et ti distembre" di 359, 38; o il "mi fiacco" di *Inferno* VI 54 in "mi struggo et fiacco" di 137, 5, e così via.

Le parole dantesche, insomma, perdono per lo più la loro densità e il loro spessore semantico grazie a un'opera di attenuazione e di alleggerimento. In molti altri casi però Petrarca riproduce fedelmente i moduli ritmici della *Commedia*. Sono particolarmente stabili i sistemi di rime: "ma dentro dove già mai non s'aggiorna" (: ritorna : adorna) di 9, 7 è ripreso da *Purgatorio* XII 84

"*pensa che questo dí mai non raggiorna*" (: torna : addorna); "*lo qual per mezzo questa oscura valle*" (: spalle : calle) di 28, 11 da *Inferno* XXIX 65 "*ch'era a veder per quella oscura valle*" (: spalle : calle); "*ò ritrovato le parole sue*" (: due : fue) di 168, 6, ricalca *Inferno* XXVIII, 129 "*per appressarne le parole sue*" (: due : fue); un altro calco di rime si ha in "*ma me, che così adentro non discerno*" (: eterno) di 70, 42, ripreso da *Purgatorio* XXVII 129 "*dov'io per me più oltre non discerno*" (: eterno). Ricordo ancora una ripresa di rime che contiene una rara parola dantesca ("*larve*", nel significato di "maschera"): "*quel traditor in sì mentite larve*" (: apparve) ("quel traditore così ben mascherato") di 89, 7, da *Purgatorio* XV 125-29 "*Ed ei: "Se tu avessi cento larve"*" (: apparve : parve); in ultimo cito l'unico caso in cui nel *Canzoniere* compare la rima aspra dantesca in *-oppo*, nel sonetto 88, dove la rima A allinea troppo: galoppo: zoppo: intoppo; e l'esemplificazione potrebbe essere molto più nutrita.

UD 6 - Lettura e commento di alcuni testi del *Canzoniere*

L'unità didattica guida alla lettura e all'analisi di alcuni famosi componimenti del *Canzoniere* che sviluppano alcuni dei temi centrali e conduttori dell'opera e che sono esemplari per illustrare i fenomeni linguistici, retorici e stilistici più significativi del testo.

6.1 - Il sonetto proemiale, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*

6.2 - Il sonetto 3, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*

6.3 - Il sonetto 35, *Solo et pensoso i più deserti campi*

6.4 - La canzone 126, *Chiare, fresche et dolci acque*

6.5 - Il sonetto 365, *I' vo piangendo i miei passati tempi*

6.1 - Il sonetto proemiale, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*

Il sonetto con cui si apre il *Canzoniere* ha il valore e la funzione di un vero e proprio manifesto programmatico in quanto anticipa e riassume i temi dominanti e le linee di svolgimento del libro, e insieme indica alcuni principi di poetica e le modalità espressive su cui è costruito il libro. Lo stesso schema metrico adottato, con la fronte (cioè le due quartine) a rime incrociate ABBA ABBA, è quello di maggior prestigio, presente in ben 303 sonetti su 317; a sua volta la sirma (le due terzine) è a tre rime CDE CDE, secondo un'alternanza anch'essa canonica. Ricordo che per convenzione gli endecasillabi sono indicati con le lettere maiuscole, i settenari con le minuscole. La contrapposizione, anche metrica, tra la prima e la seconda parte del testo, riproduce in un certo senso sul piano formale la divisione del libro tra le rime in vita e le rime in morte.

Una raffinata e sapiente cura formale si riflette nella costruzione ritmica e sintattica del sonetto. Il sonetto si apre con l'invocazione di pietà e di perdono rivolto ai lettori delle "rime sparse" (v. 1), espressione che significa "poesie composte e diffuse singolarmente". Ma l'espressione "rime sparse" rimanda in modo trasparente al titolo stesso dell'opera scelto da Petrarca: *Rerum vulgarium fragmenta* (= Frammenti delle cose volgari), titolo che pone l'accento sul disordine e sulla dispersione del proprio esercizio poetico giovanile, a cui si contrappone sul piano letterario l'unitarietà dell'opera, e sul piano morale la maturità e la sapienza raggiunte in età adulta.

Inoltre va notato che l'iniziale apostrofe ai lettori è uno schema letterario tradizionale e che il primo verso riecheggia noti *incipit* danteschi, per esempio l'avvio di un sonetto della *Vita Nuova*: "O voi che per la via d'Amor passate, / attendete e guardate", rimodellato a sua volta su un versetto di Geremia, *Lamentazioni* 1 12 "o vos omnes qui transitis per viam, adtendite et videte si est dolor sicut dolor meus" (= O voi tutti che passate per via, prestate attenzione e guardate se c'è un dolore pari al mio). Come abbiamo già detto, il sonetto è diviso nettamente in due parti che segnano due tempi e due momenti. Le quartine, infatti, sono costruite su due ampi periodi che rievocano il tempo passato del "primo giovanile errore", il tempo dei turbamenti e delle contraddizioni dell'animo, accompagnato dalla dolorosa consapevolezza del peccato. Lo stacco temporale è segnato dal tempo

imperfetto riferito all' "allora" ("nudriva"; "quand'era in parte altr'uom", cioè "quando ero in parte diverso"), mentre nelle terzine la riflessione è svolta al presente ("ben veggio" che significa "vedo"; "mi vergogno"). Inoltre, a differenza di quanto accade nelle quartine, le rime delle terzine insistono su nessi consonantici (tutto : frutto; sovente : chiaramente; vergogno : sogno).

Il "Ma ben veggio" del v. 9 introduce, con la forte congiunzione avversativa, la seconda parte del componimento. Nelle due terzine l'analisi procede con un severo e analitico esame di coscienza a cui si chiama come testimone un pubblico più vasto, quasi il mondo intero (il "popol tutto"). Il discorso procede lento e si sviluppa lungo le linee di una confessione analitica che distingue i momenti successivi della sua vicenda spirituale, dalla coscienza del "vaneggiar", fino alla vergogna, al pentimento, alla lucida e desolata consapevolezza: nel v. 14 è riecheggiata una sentenza di *Ecclesiaste* 1 2 "Vanitas vanitatum, et omnia vanitas" (= Vanità delle vanità, e tutto è vanità). Ma l'importanza del primo sonetto consiste anche nell'aver fuso insieme il disegno della vicenda spirituale del poeta con il suo progetto poetico. Infatti già qui è suggerita la novità assoluta del *Canzoniere*, cioè il fatto di aver riunito poesie nate e scritte per occasioni e in tempi diversi in un'unica salda unità.

In ultimo osservo che la netta opposizione tra i tempi e le situazioni è in certo qual modo assorbita dal tessuto fonico. Questo sonetto è infatti molto ricco di allitterazioni (la figura consiste nella ripetizione dello stesso suono a inizio di parola, ed è quindi una figura che collabora a rendere più uniforme e legato il tessuto discorsivo; per convenzione, i suoni che allitterano sono riportati in maiuscolo): si veda la catena Sparse, Suono, Sospiri ai vv. 1-2, riecheggiata nei versi successivi in Stile, Speranze, Spero, Sogno; Per Prova, Pietà, Perdono ai vv. 6-7; Favola, Fui al v.10; al v. 11 Me, Medesmo, Meco, Mi; o la catena estesa tra il v. 5 e il 12 Vario, VANE, VAN, Vergogno, VANeggiar, Vergogna. In ultimo, si noti la raffinata ambiguità che sfiora l'identità tra alcuni vocaboli chiave del sonetto: "suono", "sono", "sogno".

6.2 - Il sonetto 3, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*

Il sonetto 3 del *Canzoniere*, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, rappresenta una sorta di rinnovato proemio dell'opera. In 3.4 abbiamo già parlato del legame simbolico che Petrarca istituisce tra la prima apparizione di Laura e il giorno della Passione di Cristo, facendo coincidere la ricorrenza liturgica con il 6 aprile del 1327 (anche se in quell'anno il venerdì santo non cadde il 6 bensì il 10). Il poeta vuole, in questo modo, sottolineare la natura trasgressiva del suo amore nato in un giorno di lutto e di dolore per la cristianità, e alludere al successivo cammino di pentimento.

L'atmosfera penitenziale della Passione rende ragione del tessuto di rimandi evangelici presenti nella prima quartina del sonetto. L'immagine dei raggi del sole che si oscurano in segno di dolore per la sofferenza patita dal "Factore" (cioè, dal "Creatore") – per effetto di un'eclisse quindi – ricalca il passo del *Vangelo secondo Luca* 23 44-5 "e si fece buio su tutta la terra fino alle tre del pomeriggio; e il sole si oscurò", e suggerisce, per contrasto, la fatalità dell'evento. Infatti mentre i raggi/occhi del Sole si velano per pietà, i begli occhi di Laura legano, cioè fanno innamorare, il poeta senza pietà. L'innamoramento avviene per sorpresa, perché la ricorrenza religiosa non disponeva l'animo a sentimenti che non fossero di contrizione. Ciò è detto nella seconda quartina, che può essere così parafrasata: "la sacralità del giorno, cioè il momento della ricorrenza religiosa,

non suggeriva di difendersi (di "*far riparo*") dalle frecce d'Amore, perciò il poeta andò senza timore ("*secur*") e senza sospettare il pericolo ("*senza sospetto*"), per la qual cosa le sue sofferenze amorose ("*guai*") incominciarono insieme al dolore di tutta la cristianità."

La trama di rimandi scritturali è intrecciata con alcune tessere della tradizione lirica. Ai versi 6-7 si coglie un trasparente ricalco dantesco da *Inferno* V 129: "*sanza alcun sospetto*"; allo stesso celebre canto rimanda la parola rima "*guai*", in Dante (v. 48) con il significato di "lamenti", qui con il significato di "sofferenze amorose". Il riferimento al celebre episodio dantesco è del resto molto motivato, poiché in entrambi i testi è descritta una situazione di innamoramento per sorpresa.

Nelle due terzine, di cui dò la parafrasi, sono descritti la nascita e gli effetti della passione amorosa secondo i modi tradizionali della poesia d'amore: "Amore mi trovò del tutto impreparato a resistergli e trovò aperta la via che conduce al cuore attraverso gli occhi, che ora non fanno altro che piangere"; perciò, dice il poeta nella seconda terzina, "a mio parere, non fu un'impresa onorevole colpirmi mentre ero indifeso, e a voi invece, cioè a Laura, armata di ogni virtù, non mostrare neppure l'arco".

Nel genere lirico si era già consolidato, come abbiamo detto, un repertorio di metafore ricorrenti e topiche per rappresentare il momento dell'innamoramento, la passione e i suoi effetti. Tali, per esempio, la personificazione di Amore armato di arco e di frecce, la metafora della via che "*per gli occhi*", cioè attraverso gli occhi, arriva al cuore. Tradizionale è anche la metafora degli occhi che sono "*uscio et varco*", cioè porta delle lacrime.

Alcune osservazioni, in ultimo, sulla forma metrica. Lo schema canonico è a 5 rime ABBA ABBA CDE CDE, ma si deve notare l'insistenza evidente sul suono della vibrante *r* che lega tra loro le parole tema del sonetto, tra le quali eRA, giORno, scolaRARO, FactORe RAi, guARdai, legARO, ripARO, AmOR, dolOR, lagRime, cORe, vARco, ARco, ed è accentuata dal ritorno del suono in prossimità della rima: scolaRaRo, Rai, guaRdai (vv. 1-3). Questo sonetto, scritto, forse, nel primo anniversario della morte di Laura (nel 1349), apre la serie dei componimenti di anniversario del *Canzoniere* di cui abbiamo parlato in [3.4](#).

6.3 - Il sonetto 35, *Solo et pensoso i più deserti campi*

Il sonetto 35 è uno dei componimenti più celebri del *Canzoniere*, sia per la situazione descritta, sia per i raffinati procedimenti stilistici che esso presenta.

Lo schema metrico è a 5 rime ABBA ABBA CDE CDE; le rime A e B hanno in comune anche la vocale finale (*i*); i legami sono rafforzati tra A e C dalla tonica in *a*, tra B e D dalla tonica in *e*. Un ulteriore e forte legame paronomastico s'instaura tra le parole rima "stampi": "scampi" (vv. 4-5), vocabolo a sua volta in rima etimologica con "campi" (v. 1), (ricordo che per "paronomasia" s'intende l'accostamento di parole che hanno tra loro variazioni minime di suoni, ma notevoli differenze di significato).

In [3.3](#) abbiamo parlato del tema della vita solitaria e dell'amore per la solitudine, uno dei grandi temi conduttori e dominanti nel *Canzoniere*. Il sonetto 35 è una felice variazione di questo tema

prediletto. Petrarca approfondisce qui il motivo del colloquio con sé stesso e con Amore in luoghi selvaggi e inospitali, lontani dal consorzio umano, che meglio si accordano con il suo animo inquieto e dove il poeta può dare libero sfogo alle pene d'amore e alla confessione. La descrizione del paesaggio è del tutto convenzionale e astratta, quasi priva di aggettivi e fissata da poche, spoglie ed essenziali linee: il luogo è delimitato da "monti" e "piagge", cioè "pendii", da "fiumi" e "selve", da nomi, come si vede, molto indeterminati e generici, che fanno da sfondo all'effusione delle pene d'amore. Le prime due quartine svolgono il tema del poeta solitario, raccolto in dolente riflessione e meditazione.

La bellezza della poesia è consegnata alla sapiente partitura stilistica che, in un'unica e ininterrotta linea sintattica e retorica, unisce le quartine e le terzine. Il componimento si appoggia infatti sui moduli binari, sia nella forma della dittologia sinonimica (in questa figura retorica i termini sono accostati per somiglianza di significato), sia nella forma dell'antitesi (in questo caso i termini accostati sono contrapposti per significato).

Nella prima quartina il sonetto ha un movimento lento e solenne, suggerito dalle coppie di aggettivi che fanno da cornice aprendo e chiudendo i primi due versi: "*Solo et pensoso*" e "*passi tardi e lenti*". Lo schema binario ritorna nel v. 13 "*sì aspre vie né sì selvagge*", dove si ha la ripresa di un memorabile accostamento dantesco (da *Inferno* I 5: "*selva selvaggia e aspra e forte*") e, formato con una coppia di sostantivi, nei versi 9 e 10 "*monti et piagge*" "*et fiumi et selve*". Sono antitesi, invece, in questo sonetto: "*atti [...] spenti / avampi*" (vv. 7-8); "*di fuor / dentro*" (v. 8); "*mia / altrui*" (v. 11); "*con meco, et io co' lui*".

La seconda quartina espone le ragioni dell'amore e della ricerca della solitudine. Il pensiero espresso in questi versi può essere così spiegato: "Non trovo altro riparo per sottrarmi dal fatto che la gente chiaramente comprende dal mio comportamento esteriore quale sia il mio stato interiore".

È di grande rilievo stilistico, dicevo poco sopra, il fatto che non vi sia stacco sintattico tra la prima e la seconda parte, legate insieme dal nesso consecutivo "*sì ch'io*" del v. 9. Il nesso imprime ai versi un ritmo ascendente che culmina nella doppia dittologia dei versi 9 e 10: "*monti et piagge / et fiumi et selve*", poste a cavallo dei versi, in inarcatura quindi, dove il poeta esprime l'intensità della sua pena. Petrarca vuol dire che il suo amore, conosciuto dai solitari luoghi della natura che qui sono chiamati a suoi confidenti e testimoni, rimane ancora celato alla gente (dalla quale, come dicono i vv. 5-6, fugge).

6.4 - La canzone 126, *Chiare, fresche et dolci acque*

Questa canzone, che è tra le più studiate del *Canzoniere*, è un capolavoro che si caratterizza per la lineare essenzialità della costruzione e per la sua purezza formale e concettuale.

La canzone è composta da cinque stanze di 13 versi di cui ben nove sono settenari, con schema abCabCcdeeDfF. La prima è una sorta di proemio, un preludio alla visione. Gli elementi naturali dell'amatissima Valchiusa e della sorgente della Sorgue, le "*acque*", il "*gentil ramo*" ("l'albero"), l'"*herba et fior*", l'"*aere*" ("l'aria"), sacralizzati dalla presenza di Laura, sono invocati e chiamati dal poeta a testimoni della sua nostalgica e fantastica *revêrie* (= sogno; per il tema dei luoghi di

Laura vedi 3.2). La seconda e la terza stanza sviluppano invece il motivo patetico di Laura che piange e sospira sulla tomba, che si immagina appartata e solitaria, del poeta a Valchiusa.

Lo stacco tra il passato e il tempo della rievocazione e il tempo presente della nostalgia è riassorbito, sul piano formale, dalla ripresa per contrasto di un intero verso che unisce saldamente le due prime stanze: "*ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse*" (v. 11), "*ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda*" (v. 16). Le due stanze conclusive trasformano quel luogo nella memoria e nell'immaginazione nel regno stesso di Amore.

La felice ed elegante naturalezza che sprigiona da questa canzone si fonda anche sulla prevalenza di rime semplici e piane: "seno" : "sereno"; "donna" : "colonna" : "gonna"; "insieme" : "extreme"; "destino" : "meschino"; "lieta" : "pieta"; "cielo" : "velo"; "scendea" : "sedeae"; "memoria" : "gloria"; "bionde" : "onde"; "paradiso" : "viso" : "diviso", e così via.

Su questo stesso piano si colloca la scelta di vocaboli che compongono e dipingono un quadro paradisiaco di grande dolcezza e soavità. Si veda, ad esempio, il notissimo attacco "*Chiare, fresche et dolci acque*", e poi il "*gentil ramo*", l' "*herba et fior*", l' "*aere sacro, sereno*", i "*be' rami*", la "*pioggia di fior*", "*l'amoroso nembo*" ("la nube di fiori, ispiratrice di amore"). A queste immagini idilliache corrisponde l'immagine rasserenante e dolcissima di Laura, descritta per mezzo di tratti di luminosa grazia e bellezza, quali: "*la gonna / leggiadra*"; "*l'angelico seno*"; i "*begli occhi*"; "*la vista disiosa et lieta*" ("la vista desiderosa di rivedermi e lieta") (v. 32); il "*bel velo*"; "*le treccie bionde, / ch'oro forbito et perle / eran quel dì, a vederle*" (vv. 47-9); "*il divin portamento / e 'l volto e le parole e 'l dolce riso*" (vv. 57-8).

La ricerca di un tono di levità e di dolcezza si coglie anche nella tessitura fonica, ad esempio, in alcune rime ricche, in cui, come si può notare, una parola è assorbita nel corpo fonico dell'altra: "membra" : "rimembra" (vv. 2, 5); "vera" : "dov'era" (vv. 60, 63). Hanno analoga funzione e sono di pari valore stilistico la rima equivoca "porto" : "porto" (al v. 21 è voce del verbo *portare*, al v. 24 è sostantivo, e in questo stesso verso si noti anche la catena allitterante: PORia mai in Più RiPosato PORto), le rime etimologiche "soggiorno" : "giorno" (vv. 28,31); "inspiri" : "sospiri" (vv. 35,36), e le rime paronomastiche "scendea" : "sedeae" (vv. 40,43) e "piace" : "pace" (vv. 64,65).

La poesia del ricordo e della sublime immaginazione è svolta, come è naturale, tutta all'imperfetto, ma è increspata dall'inserimento di due incisi dubitativi e ricchi di rimpianto: "*(con sospir' mi rimembra)*" (v. 5); e "*(dolce ne la memoria)*" (v.40), che rendono la rievocazione intensamente struggente ed elegiaca.

6.5 - Il sonetto 365, *I' vo piangendo i miei passati tempi*

Il sonetto 365 va in realtà letto insieme al 364, perché sono complementari e hanno la funzione di epilogo e di congedo dell'opera, prima dell'accorata e sublime preghiera alla Vergine. È identico anche lo schema metrico su 4 rime ABBA ABBA CDC DCD; da notare inoltre la rima derivativa "mortale" : "immortale" (vv. 2, 6); e la rima "empi" (v. 5) che è inclusa in "tempi" : "exempi" : "adempi" (vv. 1, 4, 8).

Del sonetto 364, che è l'ultimo componimento di anniversario, abbiamo già parlato in 3.4. Alla fine del *Canzoniere* Petrarca accentua e pone in risalto i temi e i toni di pentimento e di confessione, tanto che i due componimenti possono considerarsi parti distinte di una stessa preghiera. Si conclude a questa altezza l'itinerario penitenziale che percorre tutta l'opera e che, accanto al grande tema della poesia d'amore, è il tema conduttore del *Canzoniere* (vedi 3.5).

Il sonetto 365, come quello che lo precede, è un componimento di ricapitolazione della vita del poeta ed esprime tale amaro bilancio con accenti particolarmente spogli e desolati. Petrarca rivela qui la propria stanchezza esistenziale, il sentimento ultimo della propria fragilità e la dolorosa consapevolezza della propria incapacità a redimersi. Queste note, amare e dolenti, si accompagnano alla struggente aspirazione alla pace e all'invocazione della misericordia divina.

Il sonetto si modula su toni gravi e procede con un ritmo lento e maestoso, sottolineato dalla tessitura sintattica e retorica. Le coppie sinonimiche, cioè le dittologie, "*mali indegni et empi*", "*Re del cielo invisibile immortale*" e "*alma disviata et frale*" scandiscono, verso dopo verso, lo sconcolato abbandono espresso dalla preghiera e conferiscono ai versi un andamento severo e grave. Il modulo binario si combina con le perifrasi "*Re del cielo invisibile immortale*" e "*Tua man presta*" ("la tua mano sollecita"; il poeta invoca cioè il tempestivo aiuto divino), (vv. 6, 13) e con l'invocazione "*Tu che vedi i miei mali*" (v. 5), elementi che rafforzano il tono solenne.

Nelle due terzine è documentata, per l'ultima volta, la serie di metafore che ha percorso tanta parte del *Canzoniere*, qui disposta con doppia e voluta antitesi: "*guerra*" / "*pace*"; "*tempesta*" / "*porto*".

Su questa orchestrazione testuale si innestano alcune predilette memorie poetiche; su tutte ritorna ancora un'eco del prediletto *Salmo* di David 54, versetto 7, nell'immagine del volo al v. 3 "*senza levarmi a volo*", attraverso una mediazione dantesca, da *Inferno* XXIX 113: "*I' mi saprei levar per l'aere a volo*".

Anche in questo ultimo sonetto la tecnica dell'intarsio e delle sovrapposizioni di tessere multiple, bibliche, classiche e moderne, tipica dell'arte petrarchesca, tende a rendere quasi inavvertito il debito nei confronti di Dante, qui, come sempre, straordinariamente presente nel *Canzoniere*.

UD 7 - I *Triumph*

L'unità didattica traccia la storia e la struttura del poema allegorico incompiuto di Petrarca e indica i rapporti con il modello dantesco, oltre ad alcune particolarità stilistiche di quest'opera; offre infine un campione di analisi e di commento del passo dove è rievocata la morte di Laura.

7.1 - La composizione e la struttura dei *Triumph*

7.2 - La terza rima e il modello dantesco

7.3 - Lingua e stile dei *Triumph*

7.4 - Le citazioni dantesche

7.5 - Lettura e commento di un passo del *Triumphus Mortis* (I vv. 103-172)

7.1 - La composizione e la struttura dei *Triumph*

I *Triumph* (= Trionfi) [Fig.1], che hanno il titolo in latino come il *Rerum vulgarium fragmenta* (= Frammenti delle cose volgari), sono un poema allegorico in terzine, svolto in forma di visioni e diviso in sei capitoli o quadri successivi. I *Triumph* sono un'opera incompiuta che non ricevette l'ultima revisione dell'autore, ma sappiamo che Petrarca si dedicò intensamente al poema negli anni della piena maturità e della vecchiaia, in particolare negli ultimi anni, dal 1370 al 1374.



Fig.1: *Trionfo d'Amore* in Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime* con commento di F. Filelfo e G. Squarzafico, Venezia, Bartolomeo Zani, 1500.

Riassumo schematicamente i dati principali di una situazione testuale molto complessa e di difficile soluzione, perché sono pochi e poco chiari i riferimenti diretti di Petrarca a questa sua opera. Il materiale autografo che ci è pervenuto testimonia peraltro l'assiduo impegno del poeta nella ricerca di una definitiva sistemazione del testo, ma offre poche date sicure sui tempi della composizione. L'opera forse fu iniziata a Valchiusa intorno al 1352, ma la prima data certa risale al 1356, quando Petrarca era occupato a comporre il *Triumphus Cupidinis* (= Trionfo d'Amore), diviso in quattro capitoli. Il lavoro di revisione e di rielaborazione continuò intensamente negli anni seguenti. All'inizio di luglio del 1363 risale la prima attestazione di un lavoro, già in fase avanzata, intorno al *Triumphus Fame* (= Trionfo della Fama), mentre altri interventi su questo testo sono testimoniati all'inizio del 1364. Il Trionfo, suddiviso in tre capitoli, raffigura una lunga processione di uomini

illustri. Gli ultimi dati certi sui tempi della composizione ci portano al 1373, anno in cui Petrarca corregge ulteriormente il *Triumphus Cupidinis*. Si giunge così al 1374: il 15 gennaio il poeta inizia la stesura del *Triumphus Eternitatis* (= Trionfo dell'Eternità), concluso il 12 febbraio e ritoccato ancora successivamente. Solo questo, che è il sesto e ultimo capitolo dell'opera, ha la struttura e le caratteristiche della visione profetica. Il quadro è dedicato alla rappresentazione del mondo ultraterreno, dove regna l'eterno presente e dove i beati risorgono alla contemplazione di Dio.

La composizione del poema giunge dunque fino all'estremo limite della vita di Petrarca, ma è importante comunque far notare che, al di là dell'incompiutezza e degli scompensi, evidenti soprattutto sul piano della coerente rappresentazione allegorica, l'influenza dei *Triumphs* nella tradizione quattro e cinquecentesca del capitolo ternario è di gran lunga superiore a quella dell'inimitabile *Commedia*.

7.2 - La terza rima e il modello dantesco

Sono necessarie alcune preliminari osservazioni sulle fondamentali differenze tra la concreta realizzazione petrarchesca del poema allegorico in terzine e il prestigioso modello offerto da Dante nella *Commedia*. La straordinaria novità e l'eccezionale slancio dinamico della terzina dantesca consiste, tra l'altro, nell'aver creato un organismo metrico nel quale la rima mediana, cioè la seconda rima, si aggancia e crea un legame, o per meglio dire, getta un ponte, con la terzina successiva. Si sviluppa così una forma metrica che apre e chiude nello stesso tempo, unendo pausa e quiete, alternando moto e dinamismo. In questo modo, insomma, la terzina non risulta un'unità isolata, ma rappresenta la cellula di un organismo narrativo e dottrinale molto duttile e scorrevole. Il dinamismo e lo slancio narrativo della terzina dantesca sono invece del tutto assenti nella terzina dei *Triumphs*. L'apparato erudito e la complessa veste allegorica dei capitoli del poema si traducono sul piano formale in una raffigurazione statica e rigida di quadri o di frammenti descrittivi successivi e seccamente giustapposti.

Per avere una conferma di quanto è stato detto, si veda ad esempio un passo del terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis* (= Trionfo d'Amore) (vv.13-84). Questo brano contiene un lungo elenco di personaggi mitici, classici e biblici uniti nel segno di Amore. La guida li mostra ad uno ad uno al discepolo, presentandoli con la formula "*Vedi... Vedi... Vedi*", usando quindi il discorso diretto. Questa tecnica, fondata sull'uso insistito e monotono dell'"anafora" (figura retorica in cui si ha la ripetizione di una o più parole all'inizio di segmenti successivi, quindi con configurazione: x.../x.../x...), irrigidisce e rende assai monotona e ripetitiva la narrazione, dal momento che ogni terzina è dedicata a un personaggio e fa corpo a sé. Dal v. 13, "*Vedi quel grande il quale ogni uomo honora*", all'ultima terzina di questa processione, "*Vedi Ginevra, Isolda, e l'altre amanti*" (v. 82), il discorso procede legato da questa figura della ripetizione, presente, ad esempio, anche nell'attacco dei versi 115 e 118 nella forma "*Da indi in qua... Da indi in qua*", e che finisce per produrre un effetto di pesante monotonia. Inoltre, anche all'interno del verso o della terzina, si moltiplicano le forme di ripetizione sia lessicale sia sintattica che accentuano il carattere statico dell'elenco.

All'interno di questo discorso sulla terzina è importante far notare che è di gran lunga prevalente la disposizione degli elementi in moduli ternari. Possono essere nomi o sostanze: "*Vedi tre belle donne innamorate: /Procri, Arthemisia, con Deidamia; /ed altrettante ardite e scelerate, /Semiramis,*

Bibbì, e Mirra ria" (vv. 73-76); "*d'amor, di gelosia, d'invidia ardendo*" (v. 105); "*Da indi in qua cotante carte aspergo /di pensieri, e di lagrime, e di 'nchiostro, /tante ne squarcio, e n'apparecchio, e vergo*" ("Da allora ad oggi quanti fogli riempio di pensieri, di lacrime e di inchiostro, altrettanto ne strappo, ne preparo e ne scrivo") (v. 115-117); "*suo riso, suoi disdegni e sue parole*" (v. 135); "*stato, voglia, color cangiare spesso*" ("mutare continuamente condizione, volontà e colorito del viso") (v. 164); e così di seguito.

In un certo senso, quindi, si può dire che la disposizione ternaria, su cui si fonda il discorso poetico dei *Triumphs* (= Trionfi), riproduca l'organizzazione per terzine, ma nello stesso tempo dimostri che l'inimitabile modello dantesco è ridotto ad astratto paradigma.

7.3 - Lingua e stile dei *Triumphs*

In 7.1 abbiamo detto che il lavoro di scrittura e di revisione dei *Triumphs* (= Trionfi) corre parallelo all'assiduo lavoro di trascrizione e di correzione delle poesie dei *Rerum vulgarium fragmenta* (= Frammenti delle cose volgari). Le carte autografe documentano inoltre in modo eccezionale l'altissimo ideale di perfezione formale a cui tendeva Petrarca, perennemente insoddisfatto dei suoi risultati. Leggiamo un esempio di questa instancabile opera di autocorrezione e dell'attenzione con cui Petrarca cercava di evitare le ripetizioni a distanza più o meno ravvicinata, dal momento che aveva "*orrore della 'repetitio'*" (Contini 1970: 15), in una postilla del *Codice degli Abbozzi* (vedi 2.4, 2.5 e 4.2), posta in calce al v. 114 del terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis* (= Trionfo d'Amore): "*fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi*". In questa postilla Petrarca, unendo insieme la poesia dei *Triumphs* e quella del *Canzoniere*, annota: "*attende similem pedem in cantilena oculorum et in illa A la dolce ombra*" (= fai attenzione, lo stesso verso ritorna nella canzone degli occhi e in quella A la dolce ombra). Il poeta si riferisce al v. 37 della canzone 71, detta appunto "degli occhi": "*o poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi*"; e al v. 25 della sestina 142 *A la dolce ombra*, dove leggiamo: "*selve, sassi, campagne, fiumi et poggi*". Scrive Contini (Contini 1970:15-16) che il poeta "*non farà naturalmente nulla di quest'attende, nello stanco momento dei Trionfi*", ma il verso in questione è anche interessante perché fondato sulla figura dell'enumerazione, che è un modulo sintattico e retorico tipico dello stile petrarchesco, e in quanto tale molto diffuso sia nel *Canzoniere*, sia nei *Triumphs*. L'enumerazione, tra l'altro, può consistere nel puro accumulo di forme grammaticali, come in "*né 'fia', né 'fu', né 'mai', né 'innanzi', o 'ndietro'*"; o in "*dianzi, adesso, ier, diman, mattino e sera*" (*Triumphus Eternitatis*, vv. 32 e 65). Quanto al *Canzoniere*, è memorabile, ad esempio, l'attacco del sonetto 148, *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro*, un attacco formato, come tutta la prima quartina del resto, dall'accumulo di nomi propri o di sostantivi associati in sequenze, secondo un gusto che si accentua proprio nei *Triumphs*; o si veda nello stesso sonetto l'altra enumerazione al v. 5, perfettamente speculare del v. 1: "*non edra, abete, pin, faggio o genebro*". È naturale infatti che le particolarità stilistiche più rilevate del linguaggio poetico di Petrarca siano comuni alla poesia lirica e alla poesia allegorica. Così, al pari dell'enumerazione, sono frequentissimi i moduli binari sia nella forma della dittologia: "*disdegnosa e dolente*"; "*cieco era e sordo*"; "*occhi humidi e bassi*"; "*'l cor pensoso, e solitario albergo*" (*Triumphus Cupidinis* III, vv. 48, 109, 112 e 113); sia nella forma dell'antitesi lessicale o sintattica: "*'n un punto ama e disama*"; "*Così preso mi trovo, ed ella è sciolta*"; "*arder da lunge, ed agghiacciar da presso*"; "*poco dolce molto amaro appaga*" (*Triumphus Cupidinis* III, vv. 46, 145, 169, 184); "*se 'l meglio e 'l più ti diedi, e 'l men ti tolsi*" (*Triumphus Mortis* II, v. 153), e così via.

Il lessico dei *Triumphs* mostra invece delle notevoli differenze rispetto al *Canzoniere*. La ricercatezza nella scelta e nell'alta frequenza dei nomi propri sono, ad esempio, un indice della vastissima erudizione petrarchesca, ma riassume anche il gusto esibito nei *Triumphs* per i vocaboli rari e preziosi, di gusto esotico, o per i tecnicismi inconsueti, riuniti in un unico verso: "*di triangoli e tondi e forme quadre*" (*Triumphus Fame* III, v. 60).

Abbiamo già citato alcuni nomi molto ricercati di amanti nella rassegna del terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis* in 7.2, ma in quell'elenco compaiono, tra gli altri, anche i nomi di *Thamàr*, *Absalone*, *Sampson*, *Sichem*, *Assuero*, *Lancillotto*, *Tristano*.

In ultimo ricordo un'altra particolarità dello stile dei *Triumphs*. L'intento dell'opera giustifica, secondo i precetti del genere della poesia allegorica e moraleggiante, il tono grave e sentenzioso, la presenza quindi di frasi lapidarie, d'efficacissima sintesi, quali "*che amò noi, me sospinse e te ritenne*" (*Triumphus Mortis* II, 63); "*se 'l meglio e 'l più ti diedi, e 'l men ti tolsi*" (*TM* II, 153), o di solenni sentenze: "*e 'l gran tempo a' gran nomi è gran veneno*" (*Triumphus Temporis*, 111), frasi tutte, si noti, con andamento ternario e con antitesi molto marcate (per la definizione di antitesi vedi 6.3).

7.4 - Le citazioni dantesche

La scelta del genere letterario della visione ultraterrena, che ha molti precedenti nella letteratura medievale oltre che, naturalmente, nella *Commedia*, e quindi la scelta di figurazioni e di personificazioni dotate di significati allegorici e morali, l'adozione infine della terza rima (vedi 7.2), sono tutti elementi, come abbiamo già detto in 7.1 e 7.2, che di per sé indicano lo stretto legame tra l'incompiuta opera di Petrarca e il poema dantesco. Anzi, secondo alcuni critici la prima ideazione dei *Triumphs* (= Trionfi) sarebbe avvenuta sotto l'influenza del poema dantesco. Certamente è notevole l'influenza esercitata dalla rilettura della *Commedia*, per la quale gioca un ruolo decisivo l'azione di stimolo e la mediazione svolta da Boccaccio, che inviò in omaggio a Petrarca una copia del poema nel 1351.

Ma, come abbiamo già osservato in più occasioni parlando del *Canzoniere*, sempre Petrarca tende a dissimulare e a rendere meno trasparente l'influenza dantesca attraverso l'incrocio e l'intarsio con altre fonti soprattutto classiche. Questa volontà di dissimulazione ci è documentata in qualche caso anche dal lavoro correttivo. Così noi ora leggiamo nel testo del *Triumphus Cupidinis* I, vv. 5-6, che la "*fanciulla di Titone*" (cioè l'Aurora) "*correa gelata al suo usato soggiorno*", ma il verso precedente suonava: "*correa gelata al suo antiquo soggiorno*", dove (lo fa notare [Contini 1970](#): 29), era immediatamente riconoscibile l'eco dantesca di *Purgatorio* IX 1: "*La concubina di Titone antico*". Anche la lezione "*vaneggiar sì che 'l viver par un gioco*" (*Triumphus Eternitatis* 74) sostituisce nel *Codice degli Abbozzi* la variante "*che 'l viver par pur ciance*", cancellando quindi "*ciance*" ("parole false"), un vocabolo raro e usato una sola volta in rima, in *Paradiso* XXIX 110: "*Andate, e predicate al mondo ciance*". Tuttavia alcune cancellazioni non incidono sulla quantità di riprese, tematiche e testuali, dalle opere dantesche. L'apparizione di Laura e il dialogo che questa intreccia con il narratore nel secondo capitolo del *Triumphus Mortis* (= Trionfo della Morte), ha come modello ideale il *Somnium Scipionis* (= Sogno di Scipione) di Cicerone, su cui si innesta la memoria dell'apparizione di Beatrice nel Paradiso terrestre negli ultimi canti del *Purgatorio*. Le

prime parole che Laura rivolge all'amante addormentato nel *Triumphus Mortis* II, vv. 13–14 ("Riconosci colei che 'n prima torse / i passi tuoi dal publico viaggio?"; parafrasando, "Riconosci colei che subito ti distolse dalle strade battute dal volgo") arieggiano le parole che Beatrice rivolge a Dante giunto sulle soglie dell'Eden: "Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice" (*Purgatorio* XXX 73).

Anche il racconto di Francesca suggerisce numerose riprese, tra cui una ripresa letterale della fonte nei versi 83-84 del terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis* (= Trionfo d'Amore), dove è ricordata la tragica storia dei due amanti, "e la coppia d'Arimino, che 'nseme / vanno facendo dolorosi pianti", che rimanda a *Inferno* V 74: "parlerei a quei due ch'nsieme vanno". Sempre in questo stesso capitolo gli attributi e il comportamento della guida onnisciente che guida il discepolo sono modellati e riassumono antecedenti danteschi. Infatti i primi versi, "Era sì pieno il cor di meraviglie / ch'i' stava come l'uom che non po' dire, / e tace, e guarda pur ch'altri 'l consiglie, // quando l'amico mio: "Che fai? Che mire? / Che pensi?" (vv. 1-5), rimandano in ordine ai seguenti luoghi: "io stava come 'l frate che confessa" di *Inferno* XIX 49, di *Purgatorio* XVIII 87 e di *Paradiso* XXX 127: "qual è colui che tace e dicer vole"; gli interrogativi hanno i precedenti in *Inferno* V 111: "fin che 'l poeta mi disse: 'Che pense?'" e in *Purgatorio* XXXI 10: "poco sofferse; poi disse: 'Che pense?'" il modulo ternario del verso 145 del *Triumphus Cupidinis* I: "Odi 'l pianto e i sospiri, odi le strida", ha molteplici riscontri nei primi canti della *Commedia*, tra i quali ricordo "ove udirai le disperate strida, / vedrai li antichi spiriti dolenti", "quivi sospiri, pianti e alti guai" e anche "quivi le strida, il compianto, il lamento" (rispettivamente da *Inferno* I 115-16; III 22; V 35); e si potrebbero fare moltissimi altri esempi.

Ma ciò che conta, al di là dei numerosissimi rimandi puntuali, è il fatto che Petrarca voglia costruire il suo poema intorno al mito di Laura, così come Dante aveva fatto intorno a Beatrice. Non casualmente, tra l'altro, i *Triumphus* sono aperti e chiusi dalle immagini della donna amata. L'opera si apre infatti con il ricordo del primo incontro: "Al tempo che rinova i mie' sospiri / per la dolce memoria di quel giorno / che fu principio a sì lunghi martiri" (*Triumphus Cupidinis* I 1-3; parafrasando: "Nel periodo dell'anno che torna a farmi sospirare d'amore perché ricordo il giorno in cui mi innamorai e che dette inizio alla lunga mia sofferenza"), un inizio che ricalca quasi alla lettera la perifrasi "al tempo de' dolci sospiri" di *Inferno* V 118; e si chiude con la splendente immagine di Laura risorta nel corpo: "Che, poi che avrà ripreso il suo bel velo, / se fu beato chi la vide in terra, / or che fia dunque a rivederla in cielo?" ("e dopo che ella sarà stata rivestita del suo corpo splendido, se fu felice chi la vide sulla terra, cosa dunque dovrà essere rivedendola in cielo?") (*Triumphus Eternitatis* 143-45), in cui ancora si può cogliere un'eco dantesca: "-Beato, anima bella, chi te vede" (dalla canzone della *Vita Nuova*, *Donna pietosa*, 83).

E, del resto, è nel *Triumphus Eternitatis* (= Trionfo d'Eternità), nell'ultimo capitolo della profezia e della visione del "mondo novo" oltre la fine dei tempi, che si avverte il più profondo tentativo di gareggiare con la poesia di Dante.

7.5 - Lettura e commento di un passo del *Triumphus Mortis* (I vv. 103–172)

L'azione del *Triumphus Mortis* I è ripartita in tre scene distinte: la prima (vv. 1-72) mostra il corteo trionfale formato da Laura e dalle sue compagne e descrive il loro incontro con la Morte; la seconda scena descrive il paesaggio desolato, coperto dai morti causati dalla peste del 1348: da qui Petrarca trae spunto per ammonire sulla vanità dei beni terreni (vv. 73-100); la terza scena si svolge davanti al letto funebre di Laura, della quale vengono raccontati gli ultimi istanti (vv. 103-72). L'episodio conclusivo del primo capitolo che qui commentiamo e che descrive la morte terrena di Laura, è certamente il passo più famoso dei *Triumphs*, e certamente una pagina di alta poesia. L'inizio dell'episodio è segnato al v. 103 da una formula di raccordo narrativo che segna la ripresa di un discorso momentaneamente abbandonato: "*Io dico che giunta era l'ora extrema / di quella breve vita gloriosa / e 'l dubbio passo di che il mondo trema*" ("Io dico che era giunta l'ora estrema di quella breve vita, destinata però a gloria eterna, e che era giunto il passaggio pericoloso di fronte al quale trema il mondo"). Anche in questo passo sono molto significative le memorie dantesche, poste quasi a sigillo della sacralità della scena. La solennità della formula di matrice scritturale "*io dico che*", e l'epiteto "*gloriosa*" richiamano autorevolmente alcuni luoghi della *Vita Nuova* (II 1): "*la gloriosa donna de la mia mente*", suggeriti anche per l'affinità tematica, in quanto preannuncio della beatitudine di Laura, come di quella di Beatrice in Dante.

L'immagine della Morte che recide, per delicatezza, un solo capello dorato dalla testa bionda di Laura (vv. 113-14) deriva dal racconto di Virgilio della morte di Didone (*Eneide* IV 698-99).

Nei versi 127-28, "*Che fia de l'altre, se questa arse ed alse / in poche notti, e si cangiò più volte?*" ("Che cosa accadrà alle donne comuni, se persino quest'ultima nel giro di poche notti avvampò e agghiacciò per i brividi della febbre?"), è sintetizzato il fatale e rapido decorso della malattia che in "*poche notti*" fece mutare a Laura condizione più volte, ora volgendo al peggio, ora al meglio. Il momento del trapasso (vv. 133 -34) è indicato con la consueta perifrasi: "*L'ora prima era, il dì sesto d'aprile, / che già mi strinse, ed or, lasso, mi sciolse*". Petrarca ribadisce qui la coincidenza dell'ora e del giorno del primo incontro e della morte, quasi a chiudere circolarmente sul nome di Laura il disegno dei *Triumphs*, che si aprono infatti con il ricordo del primo incontro (*Triumphus Cupidinis* I 1-3); l'identica perifrasi temporale si legge nel sonetto 336 del *Canzoniere* e nella nota posta sul codice virgiliano che abbiamo citato in [3.4](#).

Inoltre, questo episodio, molto famoso, si segnala anche per la raffinata cura stilistica e formale. Ma la raffinatezza formale non esclude che in questo passo (ma il discorso vale per tutto il poema), si ritrovino delle clausole, dei versi o delle espressioni già usate da Petrarca in altri componimenti. Siamo di fronte, in breve, a forme di autocitazione, dovute forse a stanchezza inventiva. Cito soltanto due casi: la clausola del verso 120 "*per ch'io lunga stagion cantai ed arsi*" è identica a quella del verso 3 del sonetto 345 del *Canzoniere* "*a dir di lei per ch'io cantai et arsi*"; e anche l'espressione del verso 163, "*a guisa d'un soave e chiaro lume*", è identica a quella presente nella sestina 142 *A la dolce ombra*, al verso 21: "*e scorto d'un soave et chiaro lume*".

Infine, una catena di similitudini fissate già nella tradizione lirica e cortese ritma con lievi e delicate note di colore il sereno trapasso di Laura. Sono immagini attenuate dalle continue formule di *correctio* (vale a dire, attenuazione del senso primario dell'enunciato), come quella della "*fiamma*" spenta non "*per forza*", "*ma che per se medesima si consume*" (vv. 160-61), "*a guisa (= come) d'un soave e chiaro lume / cui nutrimento a poco a poco manca*" (vv. 163-64). Mentre viene meno il

calore vitale, la carnagione si fa "*Pallida no, ma più che neve bianca, / che senza venti in un bel colle fiocchi*" (vv. 166-67), un'immagine dove si esprime l'antitesi tra il pallore cadaverico e il candore di Laura morta, miracolosamente bianca come la neve che cada dolcemente, senza essere trascinata dai venti. E nei versi conclusivi lo stato di abbandonato riposo nella morte è cadenzato dalle insistite allitterazioni (per la definizione di allitterazione vedi [6.1](#)) dei versi 168-69: "*PaRea PosaR come PeRsona stanca, / Quasi un DOLce DOrmir ne' suo' belli occhi*", risolto nell'ultimo verso con la memorabile antitesi: "*Morte bella pareo nel suo bel viso*" (v. 172).

Bibliografia

Fonti

a) Opere italiane di Petrarca

Francesco Petrarca, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1964.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Francesco Petrarca, *Codice degli Abbozzi. Il codice Vaticano Latino 3196*, a cura di L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996 (tutte le citazioni dalle opere volgari di Petrarca sono tratte da questa edizione, diretta da M. Santagata).

Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di V. Pacca, Milano, Mondadori, 1996.

b) Opere latine di Petrarca

Francesco Petrarca, *De secreto conflictu curarum mearum*, a cura di E. Carrara, in Francesco Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti et alii, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951: 21-215.

Francesco Petrarca, *Le familiari: edizione critica*, a cura di V. Rossi, 4 volumi, Firenze, Sansoni, 1933-42.

Francesco Petrarca, *Senili*, in *Francisci Petrarchae opera quae extant omnia*, Basilea, 1554 (ristampa anastatica, The Gregg Press Incorporated, New Jersey 1965, II: 813-1070).

c) Edizione di riferimento

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1966-67.

Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di D. de Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

Lettere consigliate

Accademia della Crusca. Opera del Vocabolario (1971), *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, a cura dell'Ufficio lessicografico, 2 volumi, Firenze.

Gianfranco Contini (1970), *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi: 169-192.

Gianfranco Contini (1970), *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi: 5-31.

Marco Santagata (1989), *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana.

Marco Santagata (1990), *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino.

Marco Santagata (1992), *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino.

Marco Santagata (1996), *Introduzione a Francesco Petrarca, Canzoniere*, Milano, Mondadori: XIII-XCVI.

Cesare Segre (1984), *Intertestualità e interdiscorsività*, in Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984: 103-118.

Maurizio Vitale (1996), *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.

Ernest H. Wilkins (1970²), *La formazione del "Canzoniere"*, in Ernest H. Wilkins, *Vita del Petrarca e La formazione del "Canzoniere"*, a cura di R. Ceserani, Milano, Feltrinelli: 335-89.

Andrea Zanzotto (1991), *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, in Andrea Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori.