

PETRARCA E IL LIBRO DELLA VITA

Dalle braccia, come dal capo
di Petrarca, spuntano rami
di lauro, l'albero a lui più caro.

che manno facto di sensibil terra
& maladico il di chi uidil sole
che mi fa in uista un huom nudrito in selua.
Non credo che pascesse mai per selua
si aspra fera o di nocte o digiorno
come costerchi piango a lombra e alfole
& non mi stanca primo sonno o dalba
che ben chi sia mortal corpo di terra
lontio fermo desir uien da le stelle
Pima chi torni a uoi lucenti stelle
o tomi giu ne la amorosa selua
lassando il corpo che fia trita terra
uedessio in lei pietà che un sol giorno
può ristorar moltanni e nanzì l'alba
puommi arichir dal tramontar del sole
C on lei fossio da che si parte il sole
& non ci uedessi altri che le stelle
sol una nocte & mai non fosse l'alba
& non se trasformasse in uerde selua
per uscirmi di braccia come il giorno
chapollo la segua quaggiu per terra
Ma io farò sotterra in secha selua
el giorno andr piendi minute stelle
prima ch'a si dolce alba arriui il sole

P duella con for lauro
di timore tutto il suo
furore Amoreoso: e
quello ch'ne segue
dal principio al fine

Nel dolce tempo de la prima età è
che nascer uide & ancor quasi in herba
la fera uoglia che per mio mal crebbe
per che cantando il duol si disacerba
canterò comio uissi in libertade

► Petrarca: l'uomo-albero

Pagina miniata con ritratto di Petrarca da
Petrarca Rerum vulgarium fragmenta, fr. 4r
(Brescia, Biblioteca Queriniana).

L'idea dell'uomo-albero (ma anche della
donna-albero) e del culto che Petrarca ha
nei confronti di questa immagine-simbolo
sembra avere radici non solo classiche (il mito
di Apollo e Dafne, in greco "alloro", "lauro"),
ma anche nelle Scritture Sacre. Per quanto
apparentemente azzardato possa sembrare
l'accostamento, l'albero nella simbologia
cristiana, spesso identificato con la vite-Cristo,
rappresenta l'appiglio ombroso, solido
e insieme dolce, a cui ancorarsi nel flusso
rapinoso dell'esistenza.

mentre amor nel mio albergo asdegnò sebbe.
mi seguirò sì come a lui nèn crebbe
oppo altamente & che dicio mauenne
ch'io son facto amolte gente exempio.
en chel mio duro scempio
scripto altrove: sì che mille penne
son già stancè: & quasi in ogni ualle
ombombi il suon de miei graui sospiri
in quistan fede a la penosa uita
che qui la memoria non maita
me suol fare: schuffilla i martiri
un penser che solo angoscia dalle
che dogna l'altro fa uoltar le spalle.
mi fece obliar me stesso a forza:
ten di me quel dentro & io la scorza
che dal di chel primo assalto
diede amor moltanni eran passati
ch'io cangiaua el giouinil aspetto
intorno al mio cor pensier gelati
ch'io auean quasi adamantino smalto
allentar non lassaua el duro affecto
prima ancor non mi bagnaua il pecto
rompea il sonno & quel che in me non era
pareua un miracolo in altrui.
allo che son che fui
uita el fin el di loda la sera
che sentendo il crudel di chio ragiono
fin allor percossa di suo strale
non esser mi passato oltra la gonna
che in sua scorta una possente donna



Un uomo-albero e una donna-albero:
uniti indissolubilmente dalla stessa
natura vegetale, Francesco e Laura vengono
raffigurati con la stessa immagine allusiva
in alcune miniature che illustrano il *Canzoniere*
e i *Trionfi*, qualche tempo dopo la
morte del poeta. L'identificazione con il
lauro, voluta dal poeta stesso, è tema ripre-
so nei secoli anche da alcuni grandi pittori.
Giorgione, ad esempio, nel XV secolo, in un
celebre ritratto oggi al *Kunsthistorisches
Museum* di Vienna, fa spuntare dietro alle
spalle di una giovane donna, da molti iden-
tificata proprio con la Laura amata e canta-
ta nel *Canzoniere*, alcune fronde di alloro
(in latino *laurus*), che sembrano due ali ar-
boree e verdeggianti.

Il rapporto tra la figura di Laura e l'albe-
ro dell'alloro è centrale nel libro petrarchesco:
il poeta, scegliendo il nome di Laura
per la donna che dà la sua mente e la
sua poesia, fa riferimento a molte realtà
simboliche, rese tutte presenti a un tempo
attraverso differenti suoni e immagini men-
tali: la **corona di alloro (lauro)** con la qua-
le venivano incoronati i poeti antichi e con
cui lo stesso Petrarca fu *laureatus* a Roma,
in Campidoglio, nel 1341; l'**aura**, il vento
lieve, il *flatus vocis* che porta il «suono dei
sospiri»; l'**aur**, l'oro dei capelli dell'amata
ma anche la materia preziosa in cui si tra-
sformano l'interiorità del poeta e la sua pa-
rola grazie all'esercizio poetico; e, senza
dubbio, anche **Laura**: la donna, «la dolce et
acerba mia nemica», l'irraggiungibile, l'e-
ternamente amata, colei che anche dopo la
morte rimane viva nel *Canzoniere*, immor-
tale, sempreverde, come il lauro.

Il paesaggio ricorda quello
gioioso e dolce dell'area
provenzale.

CAPITOLO I

L'AUTORE E L'OPERA

1 La vita 2 Il pensiero e la poetica

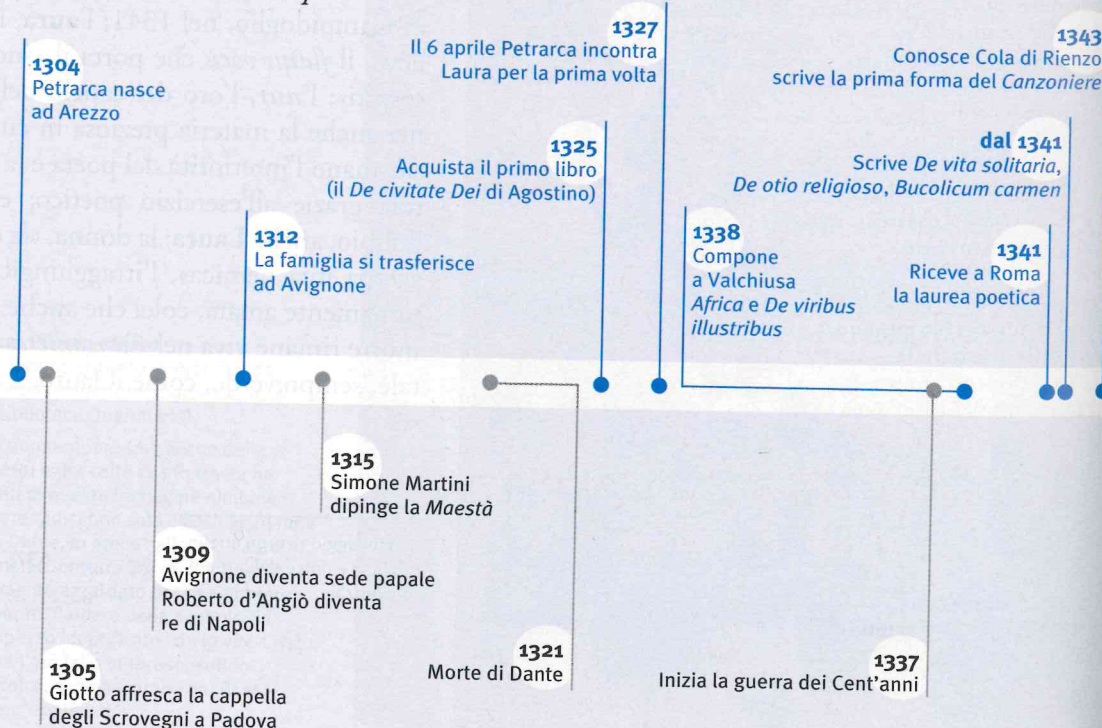
1 La vita

«**STRANIERO OVUNQUE**» • Il 20 luglio del 1304 nasce ad **Arezzo**, in Vico dell'Orto, Francesco Petrarca. Il padre, ser Petracco o Petraccolo, era approdato da Incisa Valdarno a Firenze per praticarvi la professione di notaio. Vicino ai guelfi bianchi e amico di Dante, era stato esiliato nel 1302 e costretto a trasferirsi con la moglie nella vicina Arezzo. Molti anni più tardi, nel ricordare la propria nascita, Francesco dirà di essere nato «**sotto il segno dell'esilio**» (*in exilio genitus, in exilio natus*), *Familiare*, I, I, 22) e di sentirsi «**straniero ovunque**» (*peregrinus ubique*), *Epystolae*, III, 19, 16).

Dai primi anni alla crisi interiore

DA AREZZO AD AVIGNONE: L'ETÀ DEI PRIMI STUDI • Gli anni dell'infanzia trascorrono veloci tra Arezzo e Incisa, insieme al fratello minore **Gherardo**, a cui Francesco sarà legatissimo per tutta la vita. Dopo una breve parentesi nel 1311 a Pisa, dove forse avviene l'incontro con

PETRARCA e il suo tempo

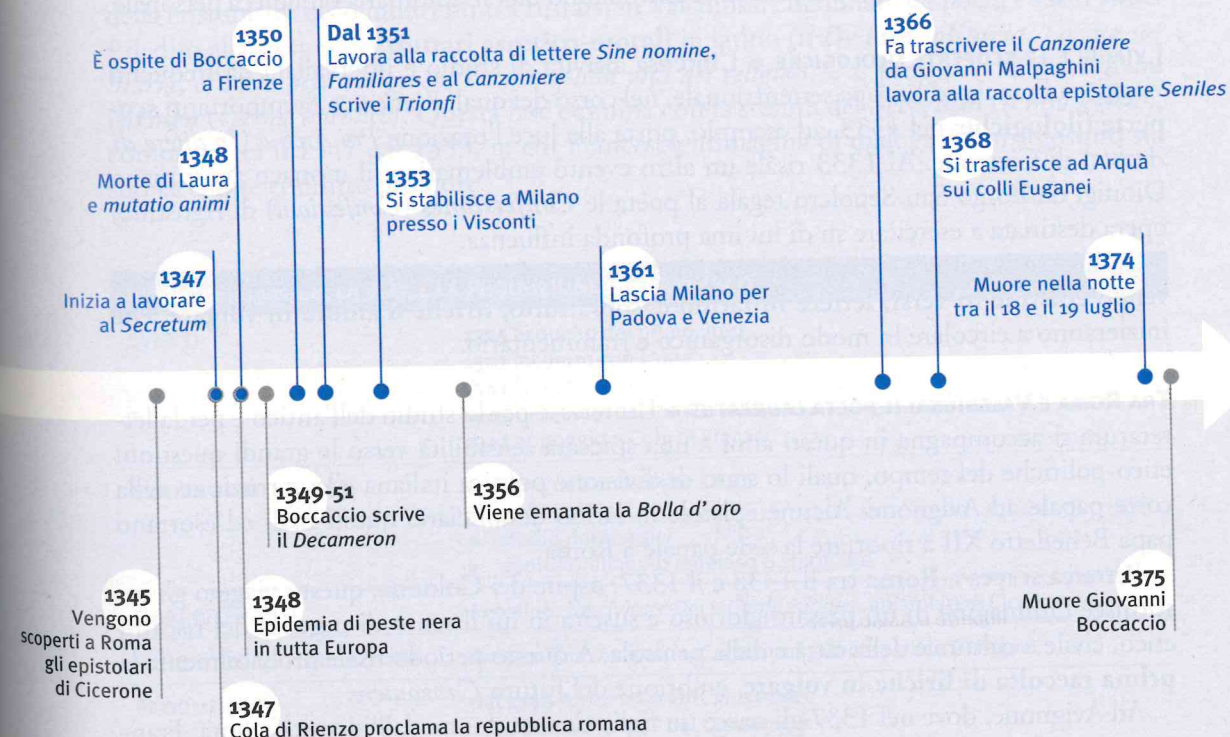


l'esule Dante, nel 1312 la famiglia lascia l'Italia alla volta di **Avignone** nel Sud della Francia, sede dal 1309 della curia papale, presso cui ser Petracco lavorerà stabilmente. Francesco, con la madre e il resto della famiglia, vive nella vicina Carpentras studiandovi grammatica, dialettica e retorica sotto la guida dell'esule toscano Convevole da Prato. A questi anni risale l'amicizia con Guido Sette, futuro arcivescovo di Genova.

GLI ANNI UNIVERSITARI: TRA DIRITTO E VOCAZIONE LETTERARIA • Iniziati gli studi di diritto civile a Montpellier nel 1316, qualche anno più tardi Francesco si trasferisce con il fratello Gherardo a **Bologna**, dove intreccia un importante rapporto di amicizia con Giacomo Colonna. Presto però si disaffeziona agli **studi giuridico-notarili** mostrando un interesse sempre maggiore per la letteratura. Proprio a Bologna avviene l'**incontro con la tradizione della lirica in volgare**: la città infatti era stata un vero "laboratorio" di raccolta delle principali esperienze poetiche in volgare. Nello stesso periodo avvia gli **studi filologici** e matura la passione per il mito di Roma antica. Interrotto da brevi rientri ad Avignone, il soggiorno a Bologna si conclude improvvisamente con la morte del padre, nel 1326, in seguito alla quale Francesco fa ritorno in Francia, troncando così sul nascere la carriera giuridica.

IL RITORNO AD AVIGNONE • Al **6 aprile 1327**, nella chiesa di Santa Chiara ad Avignone, Petrarca fa risalire un evento capitale per la sua vita e la sua opera: l'**incontro con Laura** (forse Laura di Noves, moglie del marchese Ugo di Sade). L'identità della donna resta incerta, al punto che perfino gli amici più vicini al poeta ne mettono in discussione la reale esistenza. Quel che è certo è che l'evento viene caricato dal poeta di un profondo significato simbolico.

Tra il 1328 e il 1329 Francesco prende gli Ordini minori per garantirsi una rendita economica. Nel 1330 è al servizio della potente **famiglia romana dei Colonna**; il che gli permette di dedicarsi agli studi e di frequentare un ambiente internazionale di intellettuali e let-



► **Due immagini di Petrarca**

Due dei numerosi ritratti di Francesco Petrarca, presentato nel primo come intellettuale intento alla lettura e nel secondo come poeta laureatus. A sinistra: Altichiero da Zevio, *Ritratto di Francesco Petrarca*, XIV secolo, miniatura su pergamena. Sopra: Anonimo di scuola fiorentina, *Ritratto di Francesco Petrarca*, XVI secolo, olio su tela (Torino, Galleria Sabauda).



terati. Ad Avignone infatti confluirono architetti e pittori (ad esempio il senese Simone Martini, con cui Petrarca entrerà in contatto e che dipingerà un ritratto – ora perduto – di Laura); sorge un nuovo stile musicale detto *Ars nova* e, grazie alla politica mecenatistica dei papi, arriva un numero crescente di codici (poi confluiti nella Biblioteca Vaticana). È in questo fecondo contesto che Petrarca matura il suo interesse per la cultura e per i libri, acquistando nel 1325 il suo **primo codice** (il *De civitate Dei*, *La città di Dio*, di Agostino di Ippona), a cui si aggiungerà una lunga serie di testi che costituiranno una straordinaria biblioteca personale.

I VIAGGI E LE SCOPERTE FILOLOGICHE • L'intensa attività di studio è intervallata da frequenti viaggi tra Francia ed Europa settentrionale, nel corso dei quali Francesco fa importanti **scoperte filologiche**: nel 1333, ad esempio, porta alla luce l'orazione *Pro Archia* (*In difesa di Archia*) di Cicerone. Al 1333 risale un altro evento emblematico: il monaco agostiniano Dionigi da Borgo San Sepolcro regala al poeta le *Confessiones* (*Confessioni*) di Agostino, opera destinata a esercitare su di lui una profonda influenza.

In questo intenso e fittissimo decennio Petrarca coltiva anche l'attività letteraria, scrivendo **epistole in versi**, **lettere in latino** e, soprattutto, **liriche d'amore in volgare**, che inizieranno a circolare in modo disorganico e frammentario.

TRA ROMA E VALCHUSA: IL POETA LAUREATUS • L'interesse per lo studio dell'antico e per la letteratura si accompagna in questi anni a una spiccata sensibilità verso le grandi questioni etico-politiche del tempo, quali lo stato di divisione politica italiana e la corruzione della corte papale ad Avignone. Alcune epistole in latino denunciano questi mali ed esortano papa Benedetto XII a riportare la sede papale a Roma.

Petrarca si reca a **Roma** tra il 1336 e il 1337, ospite dei Colonna; questo viaggio gli restituisce l'immagine di un passato glorioso e suscita in lui il senso di urgenza del riscatto etico, civile e culturale della città e della penisola. A questo periodo risale probabilmente la **prima raccolta di liriche in volgare**, embrione del futuro *Canzoniere*.

Ad Avignone, dove nel 1337 gli nasce un figlio da una donna dall'identità ignota, Francesco manifesta una crescente insofferenza per il clima corrotto della città; per questo de-

cide di trasferirsi nella piccola proprietà di **Valchiusa**, dove concepirà molte opere importanti. Nel 1338, nella pace valchiusana, inizia la composizione in latino del poema epico *Africa* e del *De viris illustribus* (*Gli uomini illustri*), rassegna di biografie esemplari. Nel 1340 gli giunge, contemporaneamente dall'università di Parigi e da Roma, l'offerta della **laurea poetica**, il titolo di massimo prestigio conferibile a un poeta. Petrarca sceglie Roma, ma prima si reca a **Napoli**, affinché re **Roberto d'Angiò** lo sottoponga a un accurato esame per certificare la sua idoneità al titolo. L'8 aprile 1341 Francesco riceve la laurea in Campidoglio e pronuncia un importante discorso programmatico, noto come *Collatio laureationis* (*Orazione per la laurea*). Dopo una parentesi sull'Appennino parmense, Petrarca ritorna ad Avignone e qui nel 1343 conosce **Cola di Rienzo**, ambasciatore del Governo popolare romano presso il papa, con cui condividerà la passione per l'antica gloria di Roma e l'aspirazione al riscatto civile. All'anno precedente, il '42, risale anche la cosiddetta **prima "forma" del Canzoniere**, primo nucleo unitario del suo libro poetico.

TRA INCARICHI PUBBLICI E RICERCA DI SOLITUDINE • Gli anni successivi alla laurea vedono il poeta impegnato in incarichi pubblici presso diversi signori italiani. Nel 1345, in fuga da Parma assediata da Visconti e Gonzaga, compone la sua **canzone civile più nota**, *Italia mia*, confluita poi nel *Canzoniere* (RVF, 128 ➔ cap. 2, T12, p. 574).

Nel 1343 nasce, ancora da donna ignota, la figlia Francesca e il fratello Gherardo si dà alla vita monastica. Quest'ultimo evento accelera la **crisi interiore** di Francesco, diviso tra il desiderio di gloria e l'aspirazione alla vita contemplativa, in un contrasto che si riflette nei sette *Psalmi penitenciales* (*Salmi penitenziali*), composti tra il '42 e il '43 su modello dei *Salmi* biblici.

La confusione spirituale non rallenta l'attività di studio e di ricerca di Francesco: nel 1345 scopre nella Biblioteca Capitolare di Verona gli **epistolari di Cicerone**. Sul piano politico appoggia nel 1347 il **tentativo di Cola di Rienzo** di restaurare la repubblica romana, pregiudicando così la sua amicizia con i Colonna. Le vicende politiche successive e l'acuirsi della crisi spirituale lo indurranno a ritirarsi in Valchiusa, circondato da pochi e scelti amici e dedito alla stesura dei **trattati ascetico-morali** in latino (il *De vita solitaria*, *La vita solitaria*, e il *De otio religioso*, *La tranquilla vita dei religiosi*) e al progetto del *Bucolicum carmen* (*Carne bucolico*). Questa fase culmina con la stesura del *Secretum* (*Il mio segreto*), composto tra il 1347 e il 1353, in cui Francesco immagina di dialogare con Agostino sul suo lacerante conflitto interiore.

IN SINTESI: 1325-48, LA VITA E LA PRODUZIONE DI FRANCESCO

EVENTI

1325 acquisto del primo libro
1327 incontro con Laura
1341 laurea poetica
1343 decisione del fratello Gherardo di divenire monaco
1347 appoggio a Cola di Rienzo

NUCLEI DI INTERESSE

- tema dell'amore per Laura
- tema politico
- studio dei classici
- approfondimento religioso e spirituale

LIBRI RILEVANTI

Agostino, *De civitate Dei* e *Confessiones*; epistolari di Cicerone

LUOGHI DELLA FORMAZIONE

Arezzo, Pisa, Avignone, Carpentras, Montpellier, Bologna

PRODUZIONE

dal 1338 *Africa* e *De viris illustribus*
1342 prima "forma" del *Canzoniere*
dal 1341 *De vita solitaria*, *De otio religioso*, *Bucolicum carmen*

2 Il pensiero e la poetica

UN PROFILO NUOVO E CONTRADDITTORIO • Dignità delle lettere e forte coscienza di sé e del proprio ruolo sono alla base del **nuovo modello di intellettuale** incarnato da Petrarca. Egli rompe con l'esperienza comunale e si apre a una **dimensione "europea"**, in nome di un ideale di libertà che solo la letteratura e la cultura possono garantire. Tenacemente in conflitto con i suoi tempi, Petrarca privilegia il dialogo ideale con gli autori classici e cristiani del passato e con i lettori del futuro.

Eppure non sono poche le ambivalenze che contraddistinguono la sua esperienza e che rivelano da un lato forti aperture al nuovo, ma dall'altro persistenti legami con la tradizione medioevale. Esse riflettono le contraddizioni dell'età che Petrarca vive con la lucida consapevolezza di chi assiste al tramonto di un sistema di valori ormai in crisi; di questa crisi egli non è semplice spettatore, ma protagonista attivo.

La vocazione all'autoanalisi

AUTOBIOGRAFIA E SCRITTURA • Petrarca è il primo autore della letteratura italiana ad averci lasciato una grande quantità di notizie su di sé. Questa scelta nasce da un progetto ambizioso e radicalmente nuovo rispetto alla cultura precedente: quello di affidare alla sua intera produzione la lenta, laboriosa e sapiente costruzione di un **autoritratto ideale** da consegnare ai futuri lettori, in modo che sia sottratto alla dispersione e alla fugacità delle umane opinioni e del tempo. Mai prima d'ora uno scrittore aveva legato in un rapporto così stretto il piano della vita e quello della scrittura.

Tutta la produzione di Petrarca è caratterizzata dall'**attenzione all'interiorità**, che si esprime nella ricerca del senso della propria esistenza e della conoscenza di sé. Tuttavia il legame strettissimo tra vita e letteratura in Petrarca non va interpretato con le categorie dell'autobiografismo moderno: l'opera petrarchesca infatti non nasce come riflesso immediato di eventi e vicende "esteriori", né come storia della propria formazione umana e intellettuale secondo le modalità dell'autobiografia moderna. È piuttosto lo strumento privilegiato con cui **dare ordine e valore simbolico ai frammenti sparsi della propria vita interiore**, nel tentativo di ricomporre i moti dell'anima e le sue intime lacerazioni. Un riferimento importante per Petrarca sono le *Confessiones* (*Confessioni*) di sant'Agostino (354-430), l'autore cristiano che aveva riletto la sua vicenda esistenziale alla luce della conversione religiosa, proponendola come modello di analisi di sé e come insegnamento di salvezza per i suoi lettori. Petrarca ha come modelli l'esperienza agostiniana e la *Vita nova* di Dante, distanziandosi tuttavia da quest'ultima per un importante elemento di novità: l'incessante dialogo con se stesso lo porta a svelare dubbi, esitazioni, aspirazioni opposte, oscillanti fra terra e cielo, corpo e anima, amore per Laura e amore per Dio, senza che il **conflitto interiore**, sempre **apertamente esibito**, si risolva e trovi una soluzione pacificatrice.

► Jacopino di Francesco, *Sant'Agostino nello studio*, 1365 circa, dipinto su tavola (Bologna, Pinacoteca Nazionale di Bologna).



► Lo studio di Petrarca
Altichiero da Zevio,
Petrarca nel suo studio
di Arquà, affresco della
Sala dei Giganti, seconda
metà XIV secolo (Padova).



Oltre la finestra si nota il paesaggio alpino che caratterizza la zona di Arquà, sui colli Euganei.

L'immagine offre testimonianza dei numerosi libri posseduti da Petrarca.

Il cagnolino acquattato ai piedi dello studioso è un motivo tradizionale dell'iconografia del tempo.

LA POESIA COME LINGUAGGIO DELL'INTERIORITÀ • La **vocazione all'autoanalisi** è una chiave di lettura fondamentale di tutta l'opera petrarchesca, che lega in un progetto unitario sia le opere latine sia quelle in volgare. In particolare nel *Canzoniere*, il libro di tutta una vita, Petrarca intreccia la grande lezione di Agostino con la tradizione della lirica d'amore. Il risultato di questa operazione sarà l'**"invenzione" del codice lirico moderno**: a partire da Petrarca infatti il genere lirico si definirà sempre di più come "linguaggio privilegiato dell'interiorità", voce dell'io che si sdoppia e colloquia con se stesso, rivelandosi così come il vero soggetto del canto poetico.

L'IMPORTANZA DEL TESTO • Lo strettissimo rapporto che s'instaura tra il piano della vita e quello della scrittura concorre a spiegare anche un altro tratto originale della personalità petrarchesca: l'**attenzione al testo** a partire dalla sua dimensione "materiale". Man mano che egli compone, seleziona e dispone le singole parti di un'opera, queste vengono trascritte e "messe in pagina" con una grande cura, perché nella forma e nella struttura del libro devono potersi ricostruire la "forma" e il senso della vita interiore dell'autore.

Non a caso Petrarca è il primo grande autore di cui possediamo molti **autografi** (cioè testi scritti di sua mano): egli attende personalmente alla trascrizione dei suoi libri o sorveglia con cura questa operazione quando l'affida ad altri, come avviene con Giovanni Malpaghini, copista delle *Familiars* e, in parte, del *Canzoniere*.

Altro aspetto significativo è quello delle **continue ri-scritture**: le varie redazioni di uno stesso libro (come nel caso del *Canzoniere*) e l'ansia con cui Petrarca interviene su testi già trascritti per correggerli tradiscono la **ricerca di perfezione** e l'impossibilità di separare l'atto del vivere dall'atto dello scrivere [► **Lettura critica** «Petrarca e la scrittura», p. 508]. Ogni parola del testo viene pazientemente limata e perfezionata per renderla più prossima possibile all'intento dell'autore, in quanto depositaria di una verità umana e culturale da trasmettere ai lettori di ogni tempo. Proprio il prestigio di cui Petrarca gode durante la sua vita ha fatto sì che i libri da lui posseduti e annotati, le copie autografe di molte sue opere, persino gli "abbozzi" e le carte di lavoro, siano stati oggetto di un vero e proprio culto, alimentato dagli umanisti che hanno fatto in modo che essi arrivassero fino a noi.

Petrarca e la scrittura

Petrarca s'interessò di scrittura anche dal punto di vista grafico: a lui si deve una vivace polemica contro la grafia usata dagli scribi e studenti dell'ambiente universitario, considerata poco leggibile perché troppo artificiosa e quindi poco funzionale alla comunicazione del pensiero. Proprio partendo da quest'altissima considerazione dell'atto dello scrivere, egli ha in mente una riforma grafica che vada in direzione di una maggiore chiarezza e leggibilità. Per comprendere meglio le ragioni di questa posizione e, più in generale, del suo rapporto con la scrittura, ci affidiamo all'analisi del grande paleografo **Armando Petrucci** (1932-viv.).

L'interesse che il Petrarca mostrò sempre, sia nella sua attività di scriba, sia nelle opere, verso i problemi grafici, non nasceva da motivazioni soltanto estetiche. La considerazione del ruolo che la scrittura doveva occupare nel processo di produzione e di diffusione della cultura poggiava in lui su una complessa consapevolezza del fenomeno letterario e su una vasta esperienza del fenomeno grafico e del prodotto librario; inoltre, e questo costituirà uno dei motivi più costanti della sua polemica contro la cultura tradizionale, era accentuata da una totale insoddisfazione nei riguardi dei sistemi di produzione del libro allora consueti.

In quel continuo colloquio con se stesso che costituisce il motivo conduttore di quasi tutte le opere petrarchesche, il "*calamus*" (in realtà una penna di volatile) compare sempre come simbolo del mezzo di espressione favorito: la scrittura; e si identifica quasi con l'autore stesso, in compagnia del quale ora è stanco, ora invecchiato, ora avido invece di scrivere. Se lo strumento è soltanto un simbolo, l'opera materiale che con essa la mano compie è invece un prodotto visibile e giudicabile, nobilitato da una sua funzione precisa: l'espressione e la trasmissione del pensiero.

Altissima è perciò la considerazione che il Petrarca riserva alla dignità dello scrivere. E con lui, forse per la prima volta in modo consapevole, non si tratta più di una dignità giustificata da simbolismo religioso, da superstizione magica o da estremo raffinemento tecnico, come nei secoli passati: bensì di un sentimento che scaturiva dalla natura stessa del-

la funzione letteraria di creazione e di espressione del pensiero, di cui la scrittura è, e deve essere, strumento fedele. In tal modo lo scrivere ed i suoi modesti accessori materiali¹ divengono l'unico visibile "*otium*"² del letterato, in quanto espressione esteriore del suo intimo travaglio: «Nello stato in cui sono, unico conforto mi è la penna [...]» diceva il Petrarca nel 1347. [...]

Nobile era dunque per il Petrarca la funzione dello scrivere, in quanto strettamente collegata e quasi identificata con l'attività creatrice dell'uomo di lettere. È questo un atteggiamento che può apparire strano a noi, disabituali a considerare la scrittura a mano come determinante nel processo produttivo dei testi, e adusi, d'altra parte, a vedere tale processo frantumato da successive, innumerevoli mediazioni meccaniche. Ma in Francesco Petrarca, operante nel mondo della scrittura a mano, esso nasceva non da sterile snobismo intellettuale, bensì da una precisa esigenza: quella della diffusione di testi filologicamente corretti, destinati al nuovo pubblico, alla ristretta cerchia di letterati che gli si erano raccolti intorno. Questa esigenza è, in realtà, alla base di tutte le fondamentali scelte operate dal Petrarca in campo grafico; così come costituisce la causa vera della implacabile polemica da lui condotta ininterrottamente nella maturità e nella vecchiaia contro gli scribi del tempo suo e contro le loro scritture.

(A. Petrucci, *Libro e scrittura in Francesco Petrarca*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1979)

1. modesti accessori materiali: si tratta degli strumenti necessari allo scrivere, che erano molto più numerosi di quelli a cui oggi siamo abituati. Sullo scrittoio di Petrarca, come su quello dei copisti del tempo, figuravano in-

fatti il *calamus* (ricavato, come dice Petrucci, di norma da una penna d'oca), gli accessori necessari per preparare la penna (tagliarla, rasarla, temperarla) e il foglio (punte e strumenti per tirare le linee su cui apporre la scrittura), ol-

tre naturalmente agli inchiostri.

2. unico visibile "otium": la scrittura è nell'ottica petrarchesca l'attività concreta, materiale, in cui si esprime l'esercizio dello studio e della mediazione (l'*otium* del letterato).

Un nuovo modello di intellettuale

DIGNITÀ DELLA LETTERATURA E RUOLO DELL'INTELLETTUALE • Petrarca attribuisce un alto valore alla letteratura, considerandola il tramite della lezione degli antichi e il principale veicolo di civiltà e di educazione morale. Il letterato e il poeta hanno dunque il compito altissimo di farsi mediatori e testimoni nel proprio tempo della cultura del passato, per assicurarne la trasmissione alle generazioni future. In un momento storico in cui molte delle istituzioni della società, della politica e della cultura medioevali (dalla Chiesa all'Impero, dal Comune alle università) mostrano evidenti segni di crisi, Petrarca esalta la funzione dell'**intellettuale**, proiettandolo in una dimensione ideale e proponendolo come interlocutore privilegiato dei potenti, proprio in quanto **depositario di una missione civilizzatrice** affidata alle "lettere".

UN INTELLETTUALE "EUROPEO" • Le premesse di questa concezione vanno cercate nella biografia intellettuale di Petrarca: radicato precocemente dall'ambiente toscano, egli è **estraneo alla dimensione comunale**, che aveva contraddistinto l'attività culturale di gran parte degli autori due-trecenteschi, e non è inserito in modo organico nelle istituzioni universitarie. Tale estraneità si riflette nel rifiuto delle logiche cittadine e nella ricerca di ambienti e istituzioni (Roma, la curia papale ad Avignone, le corti italiane) che gli consentano scelte culturali di più ampio respiro.

Il nuovo modello in cui Petrarca si riconosce è quello del **letterato apolide e cosmopolita**, che non si identifica nei ristretti orizzonti di una specifica città comunale, ma guarda a una cultura più ampia e "internazionale", in cui si intrecciano istanze ed esperienze di varia natura e provenienza.

LA LAUREA POETICA: IL SOGNO DI UN'ALLEANZA TRA CULTURA E POLITICA • Nel definire il prestigio dell'intellettuale e della cultura acquistano rilevanza alcuni eventi a cui Petrarca stesso assegna un alto valore simbolico. Su tutti merita attenzione quello della **laurea poetica**: si tratta di un evento che il poeta stesso considera centrale nella sua biografia culturale, al punto da dedicargli uno spazio di rilievo nell'epistola *Posteritati* (*Epistola ai posteri*), scritta quasi a ridosso della morte.

L'incoronazione poetica avviene a **Roma nel 1341**, sull'onda della fama di cui Petrarca già godeva e che si sarebbe dovuta consolidare con la composizione di opere latine come il *De viris illustribus* (*Gli uomini illustri*) e il poema *Africa*. La città capitolina, rimpiainta sede del potere papale e centro ideale della cristianità, incarna ai suoi occhi anche il **mito della classicità** e dell'alto impegno civile dei letterati; al mito di Roma si lega strettamente anche il **culto del latino**. Anche la decisione di farsi esaminare dal re Roberto d'Angiò a Napoli, prima di recarsi in Campidoglio, esprime la particolare visione di Petrarca del rapporto tra potere politico e intellettuale: egli ha in mente un **progetto di alleanza tra corte e cultura** (in parte già proposto da Dante nei trattati), e che collima con quello del sovrano francese [➔ p. 490], finalizzato a costituire un centro politico al di sopra delle logiche locali e municipali. Si tratta di un disegno che, nonostante la frammentazione politica della penisola italiana, Petrarca continuerà a inseguire, immaginando per l'intellettuale un ruolo di supremo ispiratore di linee politico-culturali [➔ **Approfondimento** «Petrarca "politico"», p. 504].

In questa posizione sono ravvisabili anche **aspetti contraddittori**: da un lato Petrarca rivendica il suo impegno civile (il cosiddetto *negotium* dei latini), dall'altro lo avverte come una distrazione dalla vita contemplativa (l'*otium* degli antichi), propria solo dello studio



ON LINE
Lecture critiche (G. Billanovich)
• La biblioteca di Petrarca

disinteressato; da un lato dichiara l'assoluta libertà dell'intellettuale di fronte al potere, dall'altro è a stretto contatto con le istituzioni del tempo e ne cerca la protezione. Tuttavia sarà proprio questo modello di intellettuale a influenzare profondamente la cultura del Quattro-Cinquecento: ad esso guarderanno i primi umanisti operanti all'interno delle corti italiane.

IL MITO DELLA GLORIA E LA CRISI SPIRITUALE ● L'episodio dell'incoronazione poetica si collega al **mito della gloria letteraria**, che Petrarca alimenta e fa coincidere con l'ideale civile del letterato. In questa fase egli volge tutti i suoi sforzi alla composizione di **opere latine**, che considera le più idonee a conferirgli il prestigio culturale a cui aspira. Tuttavia questo progetto intellettuale sarà presto rimesso in discussione da una profonda **crisi spirituale**, che culminerà nel **1348**, in concomitanza con una serie di eventi tragici (primo fra tutti la morte di Laura e di molti amici a causa dell'epidemia di "peste nera"). L'esito di questa crisi è ben rappresentato nel *Secretum* (*Il mio segreto*), il dialogo latino che ha per protagonisti Francesco e sant'Agostino: quest'ultimo rimprovera al poeta di aver inseguito il mito della fama più di ogni altra cosa, antepoendolo al perfezionamento interiore, che il cristiano realizza praticando il distacco dai piaceri mondani.

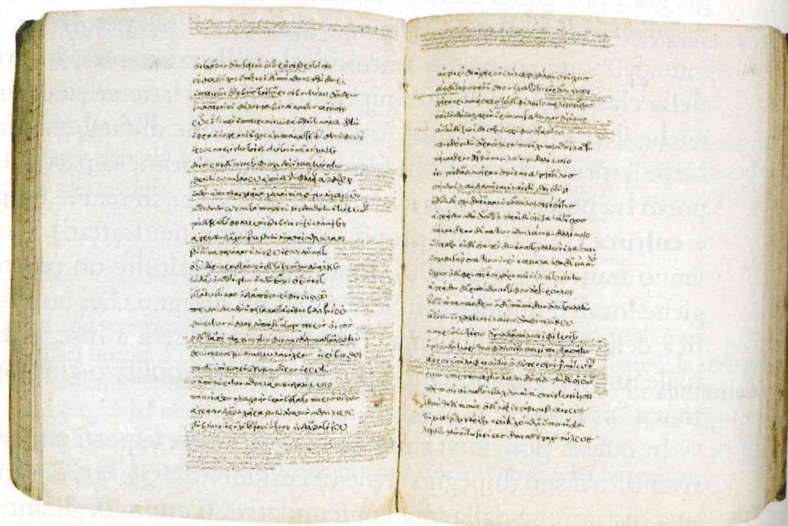
Petrarca mostra dunque un'acuta **consapevolezza del dissidio** tra l'aspirazione tipicamente cristiana alla salvezza dell'anima e la fama terrena conseguita grazie al valore letterario. Intorno a questo dissidio matura la tensione verso una rigenerazione spirituale, la cosiddetta **mutatio animi**, cioè l'esigenza di *mutare l'animo* trasformandolo nel profondo. La crisi coinvolge allo stesso modo sia l'aspirazione alla gloria letteraria sia l'amore per Laura, la donna il cui nome rinvia alla *laurea* (la corona d'alloro dei poeti) e, contemporaneamente, all'*aura*, cioè alla fama, volatile appunto come l'*aria*. Nel *Secretum* infatti Agostino avverte Francesco:

«Sappi dunque che la fama non è niente altro che il parlare di qualcuno, comunemente diffuso sulle bocche di molti. [...] È dunque un fiato [*flatus*], un'aura variabile [*aura volubilis*]» (l. III, 191)

Nasce da questo intimo travaglio un'intensa riflessione morale, che culmina nella volontà di ripercorrere la propria vita passata attraverso nuovi progetti letterari: il *Secretum* stesso, le lettere *Familiare*s e il *Canzoniere*, la cui composizione accompagnerà Francesco sino alla fine della sua esistenza.

► Petrarca e i libri

Il cosiddetto *Omero Ambrosiano*, copia manoscritta in greco dell'*Iliade*, realizzata a Costantinopoli da Nicola Sigero, appartenente alla biblioteca personale di Petrarca (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana). Nell'approccio ai testi antichi, Petrarca rifiuta il metodo tipico della cultura universitaria, familiare a Dante e, in fondo, ancora non estraneo a Boccaccio; egli infatti pratica e promuove una lettura marcatamente "individuale", che non si avvale di commenti ingabbiati in schemi e rigide precettistiche (gli *scholia* medioevali), ma viene continuamente alimentata dal confronto e dall'intersezione dei testi con la cultura e la sensibilità del lettore.



Le scelte culturali e letterarie

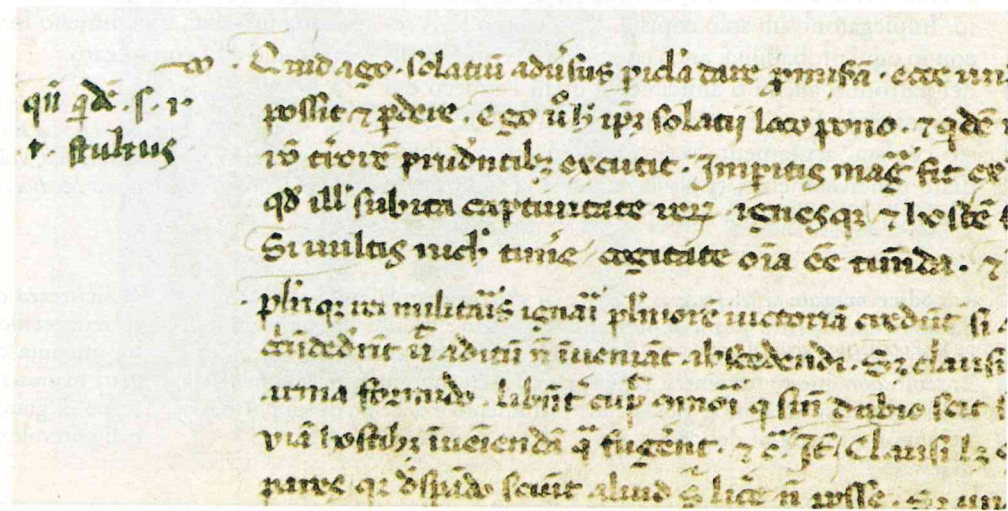
IL CLASSICISMO PETRARCHESCO ● Sul piano delle scelte culturali e letterarie la posizione di Petrarca si caratterizza per un esplicito rifiuto del presente, a cui il poeta oppone l'orgogliosa rivendicazione di un **rapporto privilegiato con la cultura classica** e con i grandi autori del passato, come emerge da questo passo della *Posteritati* (*Epistola ai posteri*):

«Tra le tante attività, mi dedicai singolarmente a *conoscere il mondo antico*, giacché *questa età presente a me è sempre dispiaciuta*, tanto che se l'affetto per i miei cari non mi indirizzasse diversamente, sempre avrei preferito d'esser nato in qualunque altra età; e questa mi sono sforzato di dimenticarla, sempre *inserendomi spiritualmente in altre*». (*Posteritati*)

Il **classicismo petrarchesco** nasce dalla passione per l'antichità, trasmessagli dal padre Petrarco, grande ammiratore di Cicerone, e si traduce in un'intensa ricerca presso archivi e biblioteche al fine di riportare alla luce antichi codici e di restituire voce alla classicità.

PETRARCA FILOLOGO ● La ricerca sulle fonti classiche e l'attività di collezionista e di studioso di codici antichi fanno di Petrarca il **primo filologo moderno**: egli mette a punto un nuovo modo di leggere i testi classici, basato su una sistematica e agile annotazione a margine dei codici ("postillatura") e sulla ricerca di più copie di uno stesso testo per confrontarne ("collozionarne", secondo il lessico tecnico) le differenze e per intervenire a colmare eventuali lacune. Di questo suo metodo è testimonianza diretta l'edizione dell'opera storica dello scrittore latino Tito Livio (I secolo a.C.), da lui condotta secondo regole innovative, poi acquisite dalla filologia umanistica.

Petrarca è anche un grande **bibliofilo**, appassionato di libri, ricercati personalmente, o fatti ricercare da amici e conoscenti, in tutta Europa. Nella sua **biblioteca privata** sono raccolte importanti scoperte, con le quali Petrarca ha restituito alla cultura opere considerate perdute come l'orazione ciceroniana *Pro Archia* (*In difesa di Archia*) o le lettere ad Attico ancora di Cicerone. La sua collezione libraria – assolutamente unica per quei tempi – riflette l'universo dei gusti e, soprattutto, la formazione culturale di Petrarca: traduzioni latine di autori greci (Omero, Platone, Aristotele), testi della classicità latina e medioevale cristiana e – aspetto non trascurabile – una sola opera in volgare sicura, una copia della *Commedia* di Dante, donatagli da Boccaccio nel 1351. Della medesima opera possiede spesso



► **Le postille di Petrarca**
Particolare di una postilla autografa di Petrarca su codice antico (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana).

più di un esemplare, a testimonianza di quella cura filologica che portava Petrarca a ricercare la lezione più corretta attraverso il confronto di almeno due testimoni della tradizione manoscritta.

UN NUOVO MODO DI LEGGERE I CLASSICI • Petrarca mostra un atteggiamento nuovo nei confronti degli *auctores* (gli "autori", testimoni autorevoli di verità). In linea con la cultura medioevale i classici continuano ad apparirgli come fonte di saggezza e di *exempla* ("esempi", "modelli") di virtù, ma nelle loro parole egli ricerca soprattutto una **lezione di "umanità"** (*humanitas* dei latini), cioè una cultura che parli all'uomo e lo educi. Leggere i classici è studiare l'uomo, capirlo e capirsi in un'ottica prevalentemente morale, e ciò è possibile solo risalendo alle parole originali con cui essi hanno espresso il loro pensiero: per questo i libri da lui posseduti sono così fittamente emendati e annotati, tanto da far immaginare un dialogo costante con i loro autori, vivo e attuale.

Il Virgilio Ambrosiano

Il cosiddetto *Virgilio Ambrosiano* è il primo codice da Petrarca materialmente messo insieme, sia pure con l'aiuto economico del padre Petrarco: si tratta di un libro manoscritto in cui sono riunite le tre opere maggiori di Virgilio (*Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide* con il commento di Servio (Mario Onorato Servio, grammatico vissuto alla fine del IV secolo, autore di un dettagliato commento alle opere di Virgilio) insieme ad altri testi di autori latini. Sull'origine, le caratteristiche e la particolare fattura del *Virgilio Ambrosiano* riportiamo questo passo di Giuseppe Billanovich:

Dante scelse come 'maestro' e 'autore' Virgilio; e assunse l'*Eneide* quale 'mamma' e 'nutrice' della *Comedia*. Anche Petrarco e il suo figliuolo mossero da Virgilio: cioè anzi tutto essi versarono in questo loro codice magno¹ le tre opere di quel massimo poeta latino, contornandole con il commento di Servio. Poi aggiunsero una frastagliata antologia poetica e grammaticale: l'*Achilleide* di Stazio, accompagnata da un commento medioevale, quattro odi di Orazio con scolii², due commenti medioevali al *Barbarismo* di Donato. Impiegarono un solo copista. Un italiano [...] secondo ogni probabilità, anch'egli toscano, come molti dei patroni o alleati o amici con i quali Petrarco e il giovanissimo Francesco si unirono a Avignone. Questo copista, acutamente scelto e, crederemo, stipendiato generosamente, rivela la mano e la testa di un energico professionista della penna: nella saldezza del

*ductus*³ e nella sicurezza del testo⁴ [...]; e copiò le molte e varie opere lungo gli originari duecento e settanta fogli regolarissimamente in ventisette fascicoli di dieci fogli ciascuno. [...] Usò fogli molto ampi; e vi distese una scrittura ormai libera dalle venature regionali e l'allargò in caratteri tanto imponenti quanto non si usò né allora, né in seguito per i testi letterari [...]. L'appena scomparso Dante, amante ardente della poesia e sacerdote purissimo della verità, [...] però povero e errante e anche immune da ansie filologiche, non si procurò mai, e nemmeno immaginò, un libro così costoso e così complicato.

(G. Billanovich, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, vol. I. *Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Padova, Antenore, 1981)

1. **codice magno**: si riferisce al grande libro manoscritto noto, appunto, come *Virgilio Ambrosiano*.
2. **scolii**: con questo termine si intende il complesso di note e glosse che riempivano i margini dei codici medioevali.

3. **ductus**: parola latina che significa "tracciato"; riferito alla scrittura indica il movimento in cui si direziona il tratto, che può variare a seconda dello strumento e del tipo di supporto usato per scrivere.

4. **sicurezza del testo**: si riferisce alla correttezza filologica del testo riprodotto, ottenuta confrontando più esemplari manoscritti di una stessa opera, segno di grande attenzione scientifica e di notevole disponibilità libraria.

Un atteggiamento simile, che per molti versi anticipa l'esperienza quattrocentesca, ha indotto a parlare di un **Petrarca «preumanista»** (precursore dell'Umanesimo) o «**protumanista**» (primo degli umanisti), modello per una generazione successiva di giovani intellettuali. Ciò è senz'altro fondato; occorre tuttavia non trascurare che questo **recupero della tradizione classica** è possibile sempre all'interno di una **continuità con il pensiero cristiano**: Petrarca è infatti fermamente convinto che le verità contenute nel patrimonio culturale pagano costituiscano una lezione importante, che però solo l'avvento del Cristianesimo ha pienamente realizzato.

SAPIENTIA DEI CLASSICI E DOCTRINA DEI CRISTIANI • Nonostante i tratti di indubbia novità, l'esperienza di Petrarca mantiene un profondo legame con la cultura cristiana. Sul suo scrittoio **Cicerone**, **Virgilio** e **Seneca** si trovano accanto a **sant'Agostino** e **Severino Boezio** (480 ca.-526). Egli mantiene saldo il suo rapporto con la fede, antepoendo tuttavia agli

APPROFONDIMENTO

C'è un altro aspetto che fa di questo primo libro posseduto da Petrarca un'opera davvero singolare: il poeta infatti lo annoterà lungo l'arco di tutta la vita, segnando accanto al testo spunti di confronto con altri autori e altre opere, riflessioni e perfino la nota che reca notizia della morte di Laura e di altri amici cari. A testimonianza ulteriore del suo valore, basterà ricordare che Petrarca affiderà l'illustrazione del frontespizio a uno dei maggiori pittori del suo tempo, l'amico Simone Martini (1284 circa - 1344).

Servio solleva la cortina interpretativa del testo: il gesto simboleggia la lettura che interpreta e svela il significato dell'opera del grande poeta.

Enea sta a simboleggiare il poema epico dell'*Eneide*.

Un contadino che pota rami secchi, allegoria delle *Georgiche*.

L'albero sotto il quale siede il poeta è forse un lauro.

Virgilio con la penna in mano.

Un pastore con le pecore, allegoria delle *Bucoliche*.



► **Il frontespizio del Virgilio Ambrosiano**
Il frontespizio del *Virgilio Ambrosiano*, opera del pittore senese Simone Martini, raffigura un'allegoria delle tre opere virgiliane (*Bucoliche*, *Georgiche*, *Eneide*) e del commento di Servio.

CAPITOLO 2 IL CANZONIERE

1 Il primo "libro" della nostra tradizione lirica 2 I temi del *Canzoniere* 3 La metrica, lo stile e la lingua 4 La fortuna

1 Il primo "libro" della nostra tradizione lirica

IL CENTRO DELL'OPERA DI PETRARCA • Centro vitale dell'attività letteraria di Petrarca, il *Canzoniere* ha impegnato infaticabilmente il suo autore per interi decenni, dall'età giovanile fino alla morte. Proprio il *Canzoniere*, libro di tutta una vita, costituirà il punto di partenza del nostro percorso attraverso l'opera petrarchesca.

IL SIGNIFICATO DEL CANZONIERE • Il *Canzoniere* non è solo il capolavoro di Petrarca, ma anche il **primo libro lirico a carattere organico e unitario** della tradizione lirica europea. "Libro" e non semplice "raccolta" poetica [→ **Storia e tradizione** «La forma *Canzoniere*», p. 518], perché caratterizzato da una **volontà di sistema**, che induce Petrarca già in età giovanile a raccogliere, ordinare e trascrivere le sue liriche, per poi progettare un'opera che tesserà come una "tela di ragno" fino agli ultimi giorni di vita (1374). In questo libro Petrarca ripensa la sua produzione poetica lungo l'asse di una "storia", attraverso la quale e nella quale ricercare il senso profondo della sua esperienza umana e culturale. Vero e proprio *libro dell'anima*, il *Canzoniere* adotta il genere lirico in volgare come linguaggio privilegiato dell'interiorità.

IL TITOLO • Il titolo originale del libro è *Francisci Petrarcae laureati poete Rerum vulgarium fragmenta* (*Frammenti di cose in volgare di Francesco Petrarca poeta laureato*; in sigla *RVF*). La scelta del **latino** per il titolo, nonostante l'opera sia scritta in volgare, ribadisce la ferma **volontà del "bilinguismo"** di Petrarca e la familiarità con la lingua classica, adottata anche per le note e i commenti personali a margine dei testi.

Nel titolo l'autore sembra suggerire come l'opera nasca dalla raccolta sistematica di "frammenti" (*fragmenta*) poetici elaborati nel corso degli anni; tuttavia, già dal Cinquecento, accanto e poi al posto del titolo originario latino, si è affermato quello in volgare di *Canzoniere*, probabilmente perché giudicato più coerente con lo spirito unitario dell'opera e perché nella stessa lingua (il volgare) in cui le liriche sono composte.

■ Preistoria e storia del *Canzoniere*

LA "PREISTORIA" • Petrarca inizia a comporre rime amorose in volgare forse già dagli anni universitari trascorsi a Bologna. Di questa presunta produzione poetica giovanile non è rimasto nulla, né Petrarca vi fa mai cenno: da un certo momento in poi la sua volontà è quella di cancellare qualunque traccia poetica in volgare che preceda il 6 aprile 1327, data simbolica dell'incontro con Laura, quasi a voler collegare in un nesso inscindibile l'origine della vocazione lirica con l'inizio dell'esperienza amorosa. È noto invece che Petrarca negli **anni '30** compone alcune **"rime sparse"** e le divulga in modo occasionale, ma solo più avanti concepirà il progetto di farle confluire in un testo unitario.



ON LINE

Lecture critiche

- Sulle fonti di Petrarca (R. Bettarini)
- Dai frammenti al *Canzoniere* (M. Santagata)

I DUE CODICI VATICANI • Il passaggio dalla "preistoria" alla "storia" del *Canzoniere* è legato all'esistenza di due codici, in gran parte autografi (cioè trascritti dal poeta stesso), noti come **Vaticano latino 3196** (o "codice degli abbozzi") e **Vaticano latino 3195**, entrambi conservati a Roma presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

Il primo dei due manoscritti, il **"codice degli abbozzi"**, può essere considerato alla stregua di una "minuta". Su questa sorta di copia di lavoro "in brutta" il poeta redige prime stesure e nuove trascrizioni dei suoi componimenti lirici, annotazioni in latino e indicazioni sulla posizione che quei testi avrebbero dovuto occupare nel libro. Si tratta di un documento di fondamentale importanza, perché ci permette di entrare nel "laboratorio" compositivo del poeta, di prendere visione delle correzioni e delle modifiche ("varianti") che egli apportava ai suoi testi e, in sintesi, di comprendere il suo metodo di lavoro.

Caso pressoché unico nella letteratura medioevale, del *Canzoniere* possediamo anche il **codice originale nella sua versione ultima**, su cui il poeta ancora lavorava poco prima di morire: si tratta del Vaticano latino 3195. Questo codice, forse il più celebre della letteratura occidentale, è scritto in parte per mano del **copista Giovanni Malpaghini**, che lavorò sotto l'attenta regia dell'autore, e tra il 1367 e il 1374 vede all'opera Petrarca stesso. Il poeta intende in questo modo consegnare ai suoi futuri lettori un testo da lui approvato, stabile nella forma e fedele alle sue intenzioni.

LE "FORME" DEL CANZONIERE • Prima di arrivare alla sua ultima versione, il *Canzoniere* è passato attraverso diverse tappe evolutive. Questo processo è stato ricostruito (e di recente rivisto da Marco Santagata) dallo studioso americano **Ernest H. Wilkins** che, esaminando le testimonianze autografe di Petrarca, è pervenuto alla ricostruzione di ben **nove "forme"** (sistemi organici e unitari), redatte dall'autore nel corso di circa un quarantennio.

Nello schema seguente riportiamo le fasi dell'elaborazione del *Canzoniere* limitandoci alle "forme" più significative per la storia del libro. La visione d'insieme consente di cogliere l'incessante opera di sistemazione dei materiali (un vero e proprio *work in progress*), rispetto alla quale la data del 1348 costituisce uno spartiacque fondamentale.

IN SINTESI: LE FORME DEL CANZONIERE

I FORMA (14 o più) 1342	Le liriche ruotano intorno al mito di <i>Laura-laura</i> Sonetto proemiale: <i>Apollo, s'anchor vive il bel desio</i> (RVF, 34)
II FORMA (150 circa) 1347-50	1348: <i>Mutatio animi</i> ("Trasformazione dell'animo"). L'opera prende "forma" di libro organizzato su criteri cronologico-tematici Sonetto proemiale: <i>Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono</i> (RVF, 1)
III FORMA CORREGGIO (170 circa) 1356-58	Si rafforza la struttura del libro: • ordine cronologico della "storia" • connessioni tematiche e intertestuali legano tra loro le liriche • alternanza metrica
IV FORMA CHIGI (215) 1359-63	È la prima attestata con sicurezza, copiata dall'originale da Giovanni Boccaccio; ha il titolo di <i>Fragmentorum liber</i> ("Libro dei frammenti"). Si divide in due parti: la prima parte di 174 liriche e la seconda di 41. Prevalgono la forma sonetto e il tema amoroso.
[...]	[...]
IX FORMA VATICANA (366) 1373-74	Ingloba le "forme" precedenti e dà un assetto finale al libro costituito di 366 liriche. La seconda parte si chiude con la canzone alla Vergine, già presente nella settima "forma" (o Malatesta, 1371-73).

La forma "canzoniere"

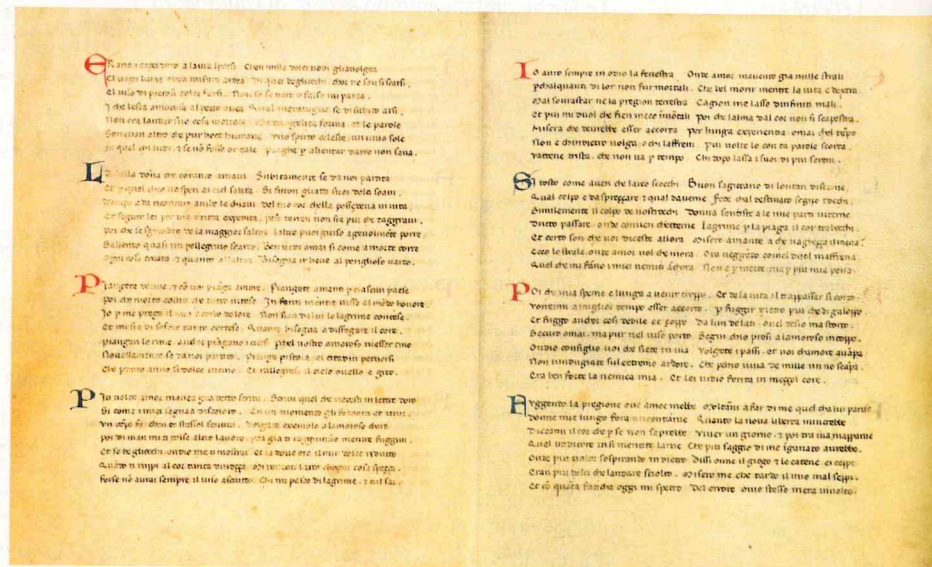
Con il termine "canzoniere" nella tradizione lirica medioevale si indicava una raccolta antologica che riuniva i componimenti di uno o più poeti, generalmente aperta da canzoni (di qui il termine "canzoniere") e ordinata secondo criteri vari (metrici, tematici o cronologici). Quando è presumibile che sia l'autore stesso a ordinare i testi, tende a prevalere un criterio cronologico, come avviene per la raccolta del poeta provenzale Giraut Riquier o per quella del toscano Guittone d'Arezzo. Nella raccolta di Guittone, trasmessaci dal Laurenziano rediano 9, l'ordine delle composizioni assume un evidente significato simbolico, dal momento che le canzoni morali, composte dopo la conversione, aprono la raccolta, che vede al centro le rime amorose (pre-conversione) per poi chiudersi con i sonetti morali (post-conversione). Ma in nessuno di questi casi siamo ancora di fronte a un vero canzoniere.

La **novità** introdotta dal *Canzoniere* di Petrarca sta nella consapevole volontà da parte dell'autore di realizzare a tutti gli effetti un **libro**, che non è guidato da criteri antologici, né da principi cronologici di composizione (dalle liriche giovanili a quelle della maturità), ma dalla volontà di raccontare una vera e propria **storia esemplare dell'io**. In questo senso l'antecedente più prossimo del *Canzoniere* è la *Vita nova* di Dante, nata dalla selezione e dalla combinazione di liriche composte in fasi precedenti e poi ordinate per ricostruire la "vita giovanile" del

poeta e le fasi del suo amore per Beatrice. A differenza di Dante, Petrarca sceglie di rinunciare alle parti di introduzione e di commento in prosa e affida unicamente al codice lirico il compito di "raccontare" la sua vicenda interiore.

La particolare fruizione del *Canzoniere* nei secoli immediatamente successivi sembra non cogliere del tutto questa novità: i canzonieri quattro-cinquecenteschi tornano ad essere in realtà raccolte di liriche e non libri unitari, come ad esempio nel caso delle *Rime* di Torquato Tasso (1544-1595). Tra i poeti moderni sarà **Giacomo Leopardi** (1798-1837), autore di un commento a Petrarca, a tornare a organizzare in forma unitaria la propria produzione lirica: nascono così i *Canti*, in cui raccoglie le sue liriche sulla base di un preciso progetto ideologico-poetico (1831, 1ª edizione; 1835, 2ª ed.; 1845, ed. postuma).

Nel Novecento la tendenza a organizzare la propria esperienza esistenziale e poetica in un *corpus* lirico unitario si manifesta nell'opera del poeta triestino **Umberto Saba** (1883-1957), che non a caso intitola *Il Canzoniere* la produzione poetica di tutta una vita, rielaborata – al pari di quella di Petrarca – in un percorso biografico-letterario. In questa direzione si colloca anche il progetto di **Giuseppe Ungaretti** (1888-1970) di riunire le proprie raccolte poetiche in un libro composito, ma unitario nello spirito, intitolato *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* e pubblicato nel 1969.



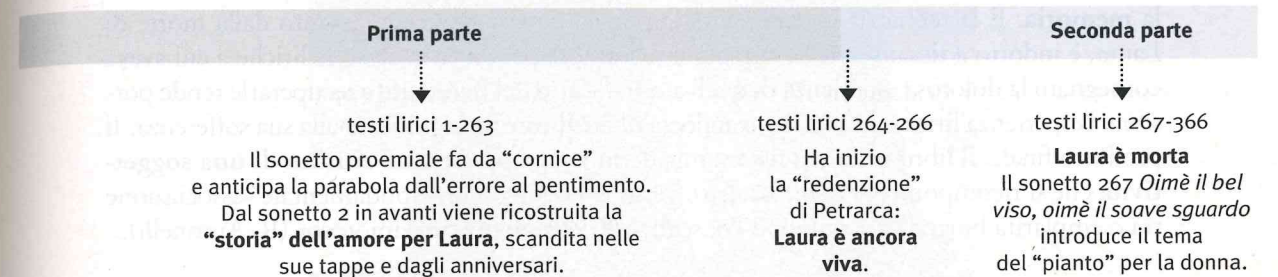
► Pagina autografa del *Canzoniere*, dal manoscritto Vaticano latino 3195 della Biblioteca Apostolica Vaticana (Città del Vaticano).

La struttura e la storia

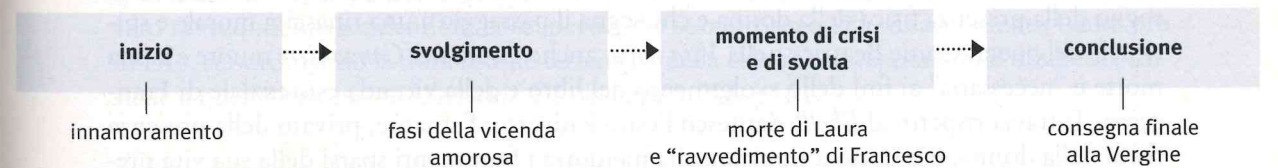
IL "LIBRO BIPARTITO" E LA *MUTATIO ANIMI* • Il *Canzoniere* è un "racconto lirico", che ripercorre i momenti salienti dell'amore di Francesco per Laura ed esplora gli effetti che questa esperienza ha prodotto nell'interiorità del protagonista. Questo "racconto" è "sillabato" in **366 liriche** inserite in una **struttura bipartita**, tradizionalmente distinta in "rime in vita" (1-263) e "rime in morte" di Laura (264-366). La volontà di Petrarca di articolare l'opera in due parti è suggerita dall'intervallo di quattro pagine bianche lasciato intenzionalmente per dividere il libro: quello spazio vuoto non segna soltanto una demarcazione interna, ma è la traduzione visiva del cambiamento di rotta nell'animo del poeta (la *mutatio animi*, o "trasformazione dell'animo"), generata da una crisi interiore iniziata già prima che Laura morisse.



ON LINE
Approfondimenti
• Il "sei", numero sacro del *Canzoniere*



LA STRUTTURA E IL TEMPO • I **366 testi lirici** disegnano un **arco** che è anche **temporale**. Corrispondono ai **giorni di un anno** bisestile (forse il 1348 stesso) o ai 365 giorni di un anno comune, a cui si aggiunge il sonetto proemiale, secondo un'organizzazione che ricorda quella della *Commedia* dantesca (99 canti più il primo dell'*Inferno*, che funge da introduzione al poema). Si tratta in realtà di una durata simbolica: l'anno scandito dalle 366 "liriche-giorni" **sintetizza il senso di una vita intera**, che dall'errore giovanile, dovuto al traviamiento amoroso, perviene al *pentimento*, attraverso le fasi della vergogna e della consapevolezza, richiamate sin dal sonetto d'apertura.



Così rappresentata, l'architettura del libro sembra prefigurare un percorso rettilineo e ascendente, nel corso del quale il poeta si eleva dalle imperfette passioni terrene verso la finale purificazione interiore. Nella sostanza tuttavia questo percorso è tutt'altro che lineare: esso infatti procede per scatti in avanti e fratture, per superamenti e ritorni all'indietro secondo un **movimento curvilineo**, in cui il soggetto continua fino alla fine a sentirsi attratto dai valori terreni senza riuscire a raggiungere la salvezza, se non raccomandandosi alla Vergine Maria, affinché interceda per lui e lo purifichi insieme alla sua opera. La **struttura circolare** del libro-Canzoniere è testimoniata del resto dai legami e dalle riprese di parole ed espressioni che intercorrono tra la canzone finale alla Vergine [RVF, 366; ➔ **T18**, p. 595] e il sonetto d'apertura [RVF, 1; ➔ **T1**, p. 530], che aprendo l'opera già ne contiene il senso e ne anticipa la conclusione.

Persino nelle modalità della sua composizione il *Canzoniere* rivela la sua potenziale "struttura aperta", passibile fino all'ultimo di incrementi e spostamenti, al cui interno ogni singolo testo può essere letto come una tappa della storia dell'io, ma mantiene nello stesso tempo una sua vitale autonomia.

2 I temi del *Canzoniere*

L'IO PROTAGONISTA • Nel *Canzoniere* ricorrono molti dei temi che avevano attraversato la lirica romanza: amore e desiderio, lode della donna e del canto poetico, evocazione della natura, amicizia e risentimento politico. Essi vengono tuttavia rielaborati e rinnovati alla luce della vicenda interiore del poeta: l'**io lirico** si pone infatti come il vero centro di interesse del libro, divenendo contemporaneamente **soggetto e oggetto dell'indagine poetica**. L'occasione gli è offerta dalla *mutatio animi* (la "trasformazione dell'animo"), che impone a Francesco di guardare con occhi nuovi al suo percorso umano e poetico e di porlo al centro della sua analisi e del suo canto. La composizione del libro-*Canzoniere* unitario, attraverso una raccolta armonica di "frammenti" precedentemente sparsi, diventa così il laboratorio di una ricerca esistenziale e di una autoanalisi che restituisce senso alla dimensione del passato, recuperata attraverso la **memoria**. È la memoria che alimenta la poesia, perché Francesco, spinto dalla morte di Laura, è indotto a riesaminare se stesso e il suo amore per lei, attraverso le liriche a cui aveva consegnato la dolorosa esperienza di quell'amore. L'atto del ricordarle e recuperarle rende possibile l'esperienza lirica, che consente al poeta di attribuire un significato alla sua sofferenza. Il prodotto finale, il libro nella sua fisionomia definitiva, rappresenta il **ritratto di una soggettività** che si ricompone e si riconosce attraverso la poesia, in una fondamentale «associazione tra esemplarità biografica e sviluppo conseguente del genere lirico-amoroso» (R. Antonelli).

L'amore

IL RACCONTO DELL'AMORE • Il filo conduttore del *Canzoniere* è l'amore di Francesco per Laura. Al riguardo sono marcate le differenze rispetto alla precedente tradizione della lirica d'amore, compresa la *Vita nova* di Dante, nella quale il racconto dell'esperienza amorosa è relativo a una fase circoscritta e limitata della vita dell'autore (la giovinezza). Tuttavia, proprio l'opera giovanile di Dante costituisce il modello più prossimo al *Canzoniere*: Dante per primo aveva diviso in due parti il suo libro ponendo al centro la morte di Beatrice, evento da cui ha origine la poesia della «loda» (lode), nuovo tipo di canto lirico che non ha più bisogno della presenza fisica della donna e che segna il passaggio a una rinascita morale e spirituale del poeta. Come Beatrice nella *Vita nova*, anche Laura nel *Canzoniere* muore e la sua morte è "necessaria" ai fini dello svolgimento del libro e della vicenda esistenziale di Francesco. Tuttavia rispetto al *libello* dantesco l'esito è diverso: l'amante, privato della presenza fisica della donna, è indotto a riportare alla memoria i frammenti sparsi della sua vita pre-



◀ **Laura e Francesco**
Ritratti di Laura e di Petrarca, particolari da manoscritto del *Canzoniere* e *Trionfi* di Petrarca, 1463, di maestro fiorentino (Firenze, Biblioteca Laurenziana Medicea).

Lo scenario è quello
dei colli Euganei,
presso cui sorge Arquà.

Il gesto di Laura sembra
allontanare da sé il poeta.



◀ **La figura di Laura**
Petrarca e Laura, affresco
della casa del poeta
ad Arquà, XVI secolo.

cedente e, riesaminando il suo amore per Laura, ne comprende la natura peccaminosa. In questa prospettiva la concezione dell'amore subisce una trasformazione rispetto alla *Vita nova*: mentre l'amore di Dante per Beatrice resta dall'inizio alla fine un'esperienza positiva, in quanto via maestra verso la virtù, nel *Canzoniere* l'amore per Laura si rivela un'esperienza contraddittoria, all'insegna dell'errore, dell'attrazione verso i valori terreni e dell'aspirazione al loro superamento. Solo da morta la donna potrà spronare l'amante verso un vero ravvedimento rendendolo consapevole del suo errore: quello di aver amato Laura più di Dio, subordinando la dimensione terrena a quella celeste e anteponendo il desiderio sensuale a quello dell'eterno [Secretum III; ➔ cap. 3, T2, p. 618].

Laura

UNA PRESENZA SFUGGENTE • Nel *Canzoniere* Laura è **simbolo** più che donna reale, è una **presenza-assenza**, che attraversa il libro e che ossessiona la mente dell'amante. Il suo è un profilo fuggevole, che il poeta cerca invano di afferrare e di fermare nei versi. Non a caso in tutta la prima parte la donna non viene mai chiamata con il suo nome, anche se quest'ultimo si nasconde e riecheggia costantemente in **immagini e suoni sostitutivi** (il *lauro*/alloro, l'*aura*/brezza primaverile e spirito vivificante, l'*aurora*, l'*aurora*/l'oro dei capelli); anche il ritratto della donna non è mai completo, ma si dà solo "per membra sparse", **parti corporee che stanno per il tutto**: i capelli, la fronte, gli occhi, il petto, le *belle membra*. L'inafferrabilità di Laura diventa in questo modo un tema costante del *Canzoniere* e si esprime anche nell'associazione della figura femminile a immagini tratte dalla **mitologia classica**: Dafne, la ninfa inafferrabile; Narciso, il giovinetto innamorato della sua immagine; Me-



ON LINE

Testi da leggere

- A qualunque animale alberga in terra
- Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente

sulta apparentemente “piano” e accessibile. Questa operazione, volta a eliminare i tratti più marcatamente locali, è resa possibile dalla lontananza di Petrarca da Firenze e dalla Toscana e dalla sua formazione cosmopolita (Avignone, Montpellier, Bologna). Il risultato di questa “defiorentinizzazione” è una lingua che influenzerà – con poche eccezioni – la lirica italiana per secoli, almeno fino a Leopardi, offrendo nel corso del tempo un terreno d’incontro privilegiato per poeti e lettori di epoche e provenienze geografiche diverse.

LE SCELTE LESSICALI • Sul piano lessicale Petrarca compie un’accurata selezione dei vocaboli (in tutto 3275 i lemmi individuati); le parole più usate nel *Canzoniere* sono: *mio* (840 volte); *bello* (342); *amore* (308); *core* (274); *occhio* (263); *dolce* (251); *cielo* (196); *tempo* (151); *vita* (142); *morte* (138). Il lessico, limitato a un numero selezionato di vocaboli, è tuttavia molto mobile sul piano semantico grazie al sistematico ricorso alla polisemia: Petrarca riesce infatti a sfruttare tutte le possibilità semantiche di una parola sfumandone il significato a seconda del contesto e delle sequenze di parole in cui è inserito. Un esempio è l’uso dell’aggettivo *vago*, di alta frequenza ma oscillante nel significato: esso ricorre, talvolta simultaneamente, nel senso di “errante”, “inquieto”, “mobile”, “desideroso”, “bello” e “caro”. Il termine entrerà nella lingua della tradizione proprio con questa ricchezza di significati, come ci testimonia ad esempio il celebre attacco «Vaghe stelle dell’Orsa» con cui Leopardi apre *Le ricordanze*, uno dei suoi canti più noti.

Anche le parole più concrete, appartenenti al mondo vegetale e animale, sono sottoposte a un processo di rarefazione e trasformazione metaforica. Un caso emblematico è il vocabolo *lauro*, l’alloro, albero citato frequentemente, usato nel suo valore simbolico di “poesia” e “gloria poetica”.

Nonostante la dolcezza e l’armonia che caratterizzano lo stile e la lingua del *Canzoniere*, non va trascurata la presenza di uno stile più “aspro”, che Petrarca recupera dalla lingua della Commedia e delle rime “petrose” di Dante: parole come *petra*, *scorza*, *sferzare* ricorrono nel *Canzoniere*, ma vengono immesse in un contesto così calibrato da smorzarne la carica espressiva.

LA SINTASSI • Sul piano sintattico prevale un andamento piano, giocato sulle sequenze lineari, tendenzialmente basate sulla paratassi e legate tra loro da strumenti retorici come l’anafora, ossia la ripresa di una o più parole all’inizio di più versi consecutivi. Molto spiccata è la coesione tra struttura sintattica e partizioni metriche: in genere la fine del periodo coincide con la conclusione della quartina o della terzina.

Caso opposto, ma pure interessante, è quello dei sonetti monoperiodici, costituiti cioè da un unico periodo che si snoda attraverso quartine e terzine. Tra verso e verso, a distendere e rallentare il ritmo, ricorre di frequente l’enjambement, che dopo Petrarca sarà largamente usato dai poeti lirici.

IL PIANO RETORICO-STILISTICO • Sul piano retorico-stilistico domina il ricorso all’antitesi, cioè all’accostamento di termini o concetti dal significato opposto (*vital/morte*; *pace/guerra*; *fuoco/ghiaccio* ecc.). Sono frequenti nelle liriche di Petrarca anche la dittologia, ossia l’andamento binario, a due a due, dei vari elementi (*Solo et pensoso*; *Di pensier in pensier*, *di monte in monte*) e il chiasmo (*deserti campi X passi tardi et lenti*), tutte figure di posizione efficacissime nel rappresentare in modo composto l’ondeggiamento degli stati interiori. Nelle sequenze di nomi, aggettivi e verbi Petrarca ricorre spesso all’accumulazione, legata per asindeto e soprattutto per polisindeto (*monti et piagge / et fiumi et selve*), giungendo a enumerazioni capaci di estendersi per uno o più versi. Il poeta riserva inoltre, soprattutto nei sonetti, un’attenzione privilegiata al verso finale delle sue liriche, in cui spesso si deposita il senso del testo in forme quasi epigrammatiche.

	DANTE	PETRARCA
LINGUA	Plurilinguismo Compresenza di: <ul style="list-style-type: none"> • stili (alto, medio e basso) • generi (lirica, trattato, epistolografia, poema) • strati lessicali 	Unilinguismo Adozione di: <ul style="list-style-type: none"> • «stile medio» • lessico ridotto • lingua depurata di tratti locali
	Interesse per la riflessione sulla lingua Nel <i>De vulgari eloquentia</i> , ma anche nel <i>Convivio</i> e nella <i>Commedia</i>	Scarso interesse per la teorizzazione Maggiore interesse per la riflessione morale che per quella linguistica
TONI	Pluralità di toni <ul style="list-style-type: none"> • Sublime <i>E non er' anco del mio petto esausto l'ardor del sacrificio, ch'io conobbi esso litare stato accetto e fausto</i> <i>Paradiso</i>, XIV, 91-93 • Medio <i>L'alba vinceva l'ora mattutina che fuggia innanzi, sì che di lontano conobbi il tremolar de la marina.</i> <i>Purgatorio</i>, I, 115-117 • Basso <i>Tra le gambe pendevan le minugia; la corata pareva e 'l tristo sacco che merda fa di quel che si trangugia.</i> <i>Inferno</i>, XXVIII, 25-27 	Unità di toni Non si alternano stili e toni diversi, ma si tende verso un “assoluto stilistico”, soprattutto nella lirica in volgare
SPERIMENTALISMO	Sperimentalità incessante <ul style="list-style-type: none"> • Assenza di una raccolta organica di rime • Presenza di opere incompiute (<i>De vulgari eloquentia</i> e <i>Convivio</i>) • Stretto legame di dipendenza tra un’esperienza letteraria e l’altra 	Assenza di sperimentalismo <ul style="list-style-type: none"> • Ricerca della coerenza e dell’organicità • Lavoro costante e ricerca della perfezione • Progetto unitario perseguito attraverso opere diverse

APPROFONDIMENTO

La grafia di Petrarca: come si legge il *Canzoniere*

Essendo arrivata fino a noi la copia in parte autografa del *Canzoniere*, siamo in grado di conoscere le abitudini grafiche di Petrarca, di cui anche gli editori hanno dovuto tener conto.

Il tratto più tipico, che non manca di creare difficoltà nei lettori moderni meno esperti, è sicuramente la patina latineggiante che caratterizza la veste grafica di molte parole. Alcuni esempi:

- l’uso dell’*h* etimologica, che non si pronuncia, derivata dal latino in vocaboli come *huomo*, *honore*, *humiltate*;
- la grafia *-ct-* per *-tt-* o *-ti-* per *-zi* in parole come *Factore* o *fructo*, *gratia* o *giustitia*;
- la conservazione della *x* latina (come ad esempio in *extremo*).

Caso più spinoso è quello della congiunzione *e* scritta da Petrarca, secondo le usanze grafiche del suo tempo, nella forma *et* e che deve essere letta tenendo in considerazione queste avvertenze:

- la *-t* finale non va pronunciata perché non rappresenta un suono, ma solo un relitto grafico (*piango et ragiono* → “piango e ragiono”);
- la *-t* finale può essere pronunciata (in tal caso come “d”) solo se la parola che segue inizia per vocale e le due sillabe sono metricamente autonome (*et atti feri* → “ed / at / ti / fe / ri” = 5 sillabe).

Chiare, fresche et dolci acque

ON LINE
Testi da ascoltare

In questa canzone Petrarca celebra il "trionfo" di Laura in mezzo alla natura: una donna immersa nel verde, lambita dalle acque, coperta di fiori e circondata di cielo. L'immagine è tanto più angelica quanto più idealizzata nel ricordo: Laura, infatti, è presente solo sulla scena della memoria, richiamata alla mente dagli elementi della natura che portano ancora le tracce del passaggio di lei.

La lirica, d'incerta datazione, è la seconda del ciclo delle "canzoni di lontananza", aperto dalla 125 (*Se 'l pensier che mi strugge*) e chiuso dalla 129 (*Di pensier in pensier*).

SCHEMA METRICO: canzone composta di cinque stanze e congedo. Ogni stanza si compone di nove settenari e quattro endecasillabi con schema abC abC (fronte) cdeeDff (sirma); il congedo di due endecasillabi e un settenario riprende lo schema degli ultimi tre versi della sirma.

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
5 (con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
10 aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udiènzia insieme
a le dolenti mie parole extreme.
S'egli è pur mio destino,
15 e 'l cielo in ciò s'adopra,

Un inizio memorabile

Incipit memorabile per ritmo, suono, scelta e disposizione delle parole; risuonerà a lungo nella tradizione lirica italiana, fino a Leopardi e a d'Annunzio [→ p. 573].

OBLÒ

coverSe e *Seno* (vv. 8-9) e continuata da *aperSe* (v. 11).

12. insieme: tutti insieme, riassume la serie di vocativi riferiti agli elementi del paesaggio, ossia le acque, il ramo, l'erba e i fiori, l'aria.

13. dolenti ... extreme: la calcolata disposizione delle parole nel verso mette in evidenza gli aggettivi (*dolenti ... extreme*). Il ritmo lento sfuma nel pensiero della morte, anticipando il tema che dominerà la stanza successiva.

1-13 Chiare, fresche e dolci acque in cui immerse (*pose*) le sue belle membra colei che sola per me appare [degnata del nome di] donna; gentile ramo dove le piacque di appoggiare il suo bel corpo (*di fare al bel fiancho colonna*), (me ne ricordo fra i sospiri); erba e fiori che il suo leggiadro vestito ricoprì con l'angelico petto (*co' l'angelico seno*); aria (*aere*) limpida, sacra [per la sua presenza], dove Amore per mezzo dei [suoi] begli occhi mi trafisse l'animo, ascoltate, voi tutti insieme (*date udiènzia insieme*), le mie tristi ultime parole.

1. Chiare ... acque: sono le acque del fiume Sorga in Valchiusa. L'uso del vocativo nel verso iniziale è frequente nel *Canzoniere*; ricorre ad esempio nel sonetto 1 (*Voi ch'ascoltate*).

3. pose: il verbo allude all'atto dell'immersersi, anche se alcuni lo interpretano nel significato di "adagiò", immagi-

nando Laura stesa presso le rive del fiume o intenta a giochi d'acqua.

5. (con ... rimembra): l'inciso tra parentesi svela che la scena si svolge soltanto nel ricordo.

7. herba et fior': sono complemento oggetto di *ricoverse*, che ha per soggetto *gonna leggiadra*.

9. co l'angelico seno: se il riferimento è alla parte anatomica, dobbiamo immaginare Laura sdraiata a terra, con il seno a contatto con l'erba. C'è anche chi, come il poeta Giosue Carducci, ha spiegato *seno* con "piega della veste". Sembra però preferibile la prima interpretazione, anche perché l'aggettivo *angelico*, riferito a Laura, nel *Canzoniere* è sempre attribuito alle parti superiori del suo corpo e mai al suo abbigliamento.

10. aere ... sereno: l'aria (*aere*) è caratterizzata dalla coppia aggettivale *sacro / sereno*, sottolineata dall'allitterazione in S, preparata nei versi precedenti da ri-

14-26 Se è proprio (pur) mio destino, e in tal senso (*in ciò*) si adopera il volere del cielo, che Amore chiuda questi occhi piangenti (*lagrimando*), una qualche sorte cortese (*qualche gratia*) faccia sì che il mio misero (*meschino*) corpo sia sepolto tra voi [tra gli elementi del paesaggio menzionati sopra], e l'anima (*alma*) ritorni, libera dal corpo (*ignuda*), al cielo (*al proprio albergo*). La morte sarà meno crudele (*cruda*) se nostro (*porto*) questa speranza (*spene*) in vista di quel passo temuto (*dubbioso passo*): poiché l'anima stanca (*lo spirito lasso*) non potrebbe (*poria*) comunque lasciare (*fuggir*) il corpo (*la carne*) travagliato e le ossa in luogo (*porto*) più riposante né in una fossa più tranquilla.

14. S'egli: egli è soggetto impersonale, quindi pleonastico.

ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo ignuda.

20 La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo:
ché lo spirito lasso
non poria mai in più riposato porto
25 né in più tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata et l'ossa.

Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella et mansueta,
30 et là 'v'ella mi scorse
nel benedetto giorno,
volga la vista disiosa et lieta,
cercandomi: et, o pietà!
già terra in fra le pietre
35 vedendo, Amor l'inspiri
in guisa che sospiri
sì dolcemente che mercé m'impetre,
et faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo.

40 Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,

16. lagrimando: Leopardi nel suo commento al *Canzoniere* annota: «La voce *lagrimando* si riferisce agli occhi, non ad Amore». In questo senso il gerundio avrebbe valore di participio presente ("occhi lacrimanti").

17-18. meschino corpo: l'*enjambement* mette in risalto il tema della fragilità del corpo, poi ripreso a conclusione di stanza nell'espressione *carne travagliata*; esso sottolinea anche, nella successione "verticale" dei versi, il forte legame semantico e rimico con la parola *destino* (v. 14) (*meschino*: *destINO*).

22. dubbioso passo: è il difficile e temibile passaggio della morte. L'intensità drammatica è accentuata dalla consonanza con scambio di vocali di *passo* con *ssa* (v. 26) e dal chiasmo *dubbioso passo* X *spirito lasso* (v. 23).

24. riposato porto: da notare l'allitte-

razione *riPOsaTO PorTO*. *Porto* sostantivo è in rima equivoca con *porto* forma verbale al verso 21.

27-39 Verrà forse anche (anchor) un tempo in cui a questo luogo abituale (usato soggiorno) ritornerà la belva (fera; la donna) bella e mansueta, e là dove ella mi vide nel benedetto giorno [del nostro incontro], volgerà lo sguardo (la vista) pieno di desiderio e di gioia, cercandomi e, o pietosa visione (o pietà)!, vedendomi polvere tra le pietre, sarà indotta da Amore a sospirare tanto dolcemente da ottenere per me (m'impetre) la misericordia divina e da vincere la volontà celeste (et faccia forza al cielo), asciugandosi gli occhi con il suo bel velo.
28. l'usato soggiorno: il luogo dove Laura amava venire a distrarsi, cioè Valchiusa.

29. la fera ... mansueta: l'espressione sta per Laura, altrove nel *Canzoniere* definita «la fera bella et cruda» (*RVF*, 23, 149). Da notare l'ossimoro, cioè la contraddizione di significato, tra *fera* (nel senso di animale feroce) e *mansueta*.

33. o pietà: la parola, nella forma accentata sulla penultima sillaba, deriva dal nominativo latino *pietas*.

37. m'impetre: chiedo e ottenga per me grazia (mercé). Le scelte lessicali ai versi 33-39 (ad esempio, *pietre*, *impetre*, *pietà*), rafforzate dall'allitterazione (*teRRa infRa le pietRe*, v. 34; *Faccia Forza*, v. 38), sono tipiche dello stile "petroso" dantesco, che Petrarca recupera in coincidenza con temi dolorosi, come quello che percorre questa stanza.

39. col bel velo: è il velo dell'onestà e del pudore con cui Laura si nasconde agli sguardi di desiderio dell'amante. Quindi l'aggettivo *bel*, oltre a riferirsi alla bellezza fisica, acquista anche una connotazione etica.

40-52 Dai bei rami scende (dolce è ricordarlo) una pioggia di fiori sul suo grembo; ed ella sedeva umile in tanta gloria, coperta (coverta) già dalla nuvola floreale, ispiratrice d'Amore (de l'amoroso nembo). Un fiore cadeva sul lembo della veste, un altro sulle trecce bionde, che quel giorno a vederle erano oro splendente (forbito) e perle; un altro ancora si posava per terra e un altro sull'acqua [del fiume]; un altro, girando con un volteggio leggiadro (vago errore), sembrava dire: "Qui regna Amore".
40-42. Da be' ... di fior': l'atmosfera paradisiaca è sottolineata dall'ardito *enjambement* tra il verbo *scendea* e il suo soggetto *pioggia*, separati dall'inciso del verso 41. L'effetto di sospensione dà un carattere estatico, quasi irreali, alla visione, che culmina nell'immagine della «pioggia di fior'».

44. humile ... gloria: Laura non conosce superbia, nonostante il tripudio che la vede protagonista. Questa qualità è marcata dall'antitesi (*humile* / *gloria*).

- 45 coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le treccie bionde,
ch'oro forbito et perle
eran quel dí a vederle;
50 qual si posava in terra, et qual su l'onde;
qual con un vago errore
girando pareva dir: Qui regna Amore.

- Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
55 Costei per fermo nacque in paradiso.
Cosí carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et sí diviso
60 da l'immagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
65 questa herba sí, ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del boscho, et gir in fra la gente.

Donne... tra le nuvole

Anche Beatrice in cima alla montagna del Purgatorio si presenta «dentro una nuvola di fiori / che da le mani angeliche saliva» (*Purgatorio*, XXX, 28-29). Mentre Beatrice appare da una nuvola di fiori, Laura invece ne è coverta.

OBLÒ

Pace: mèta tra terra e cielo

Pace è tipica parola "conclusiva" di Petrarca: chiuderà anche la canzone politica *Italia mia* (128) e la canzone *Vergine bella* (366), epilogo dell'intero *Canzoniere*.

OBLÒ

53-51. Qual ... qual ...: la pioggia di ori è resa attraverso la ripetizione, saltata dall'anafora, dell'aggettivonome *qual*; da notare l'andamento della sintassi che procede prevalentemente per asindeto (*Qual fior cadea ... ual ...; qual si posava ... et qual ... ual ... pareva dir*). ■ **perle:** i fiori candi che si confondevano tra i capelli. **con un vago errore:** il sostantivo *errore* deriva dal verbo latino *errare*; l'idea del "volteggio" nell'aria è rafforzata dal lore polisemico dell'aggettivo *vago*, e conserva, accanto al significato di *ello*, l'idea della mutevolezza e del vimento (dal latino *vagor*, "vado vando").

53-65. Quante volte dissi, sbittito in quel momento per lo stupore (pien di spavento): "Questa donna tamente (per fermo) è nata in paradiso". Il suo incedere (portamento) di io, il suo volto, la sua voce e il suo lce sorriso mi avevano reso così dntico di tutto (carco d'oblio) e mi

avevano talmente distaccato (*diviso*) dalla realtà (*da l'immagine vera*), che mi chiedevo tra i sospiri (*sospirando*): "Come sono potuto arrivare in un luogo simile e quando vi sono giunto?", convinto di essere arrivato in Paradiso, e non sulla terra dove in realtà mi trovavo (*non là dov'era*). Da quel momento in poi amo a tal punto questo luogo (*questa herba*), che non trovo pace in nessun altro.

54. pien di spavento: Leopardi nel suo commento alla canzone spiegava che si tratta dell'«effetto del tormentoso desiderio cagionato [...] da quella stupenda bellezza che [...] vedeva in Laura».

63. credendo ... era: la contrapposizione tra l'illusione (di essere in Paradiso) e la realtà (terrena, per quanto amena e suggestiva, di Valchiusa) è sottolineata sul piano stilistico dal chiasmo: *esser in ciel X non là dov'era*.

64-65. mi piace questa herba: ancora un *enjambement* che mette in massimo risalto il verbo *mi piace*, nel suo valore di presente assoluto: il piacere, prodot-

to dalla visione e rinnovato nel ricordo, è ormai un sentimento legato per sempre a quei luoghi. *Herba* è sineddoco, che sta a indicare le rive della Sorga e il paesaggio circostante. ■ **pace:** l'ultima stanza si chiude con la rima *piace: pace*, che evidenzia il rapporto semantico tra le due parole; il piacere e la pace sono strettamente legati al luogo, sacralizzato dalla presenza di Laura.

66-68. Se tu [canzone mia] fossi così ricca di ornamenti quanti ne desideri (quant'ài voglia), potresti senza esitazioni uscire dal bosco e andare fra la gente.

66-68. Se ... gente: nel congedo il poeta si rivolge direttamente alla canzone e la invita a uscire fuori dall'ambiente bucolico-campestre, da cui il testo ha preso ispirazione, per diffondersi pubblicamente. Perché ciò possa accadere, la canzone deve essere adeguatamente "ornata", cioè modulata su un registro e un impianto retorico più elevati.

GUIDA ALLA LETTURA

T 11

L'organizzazione strutturale e tematica: il gioco dei tempi e degli sguardi

Nelle stanze della canzone si alternano e s'incrociano le **dimensioni del passato e del futuro**, incorniciate dal presente dell'enunciazione poetica: il soggetto lirico è a colloquio, nel presente, con il **paesaggio di Valchiusa** e con se stesso; ricorda il passato e si proietta verso il futuro.

Osserviamo ora nel dettaglio la costruzione del testo:

stanza 1 Presente → Passato

Lo sguardo del soggetto si posa sul paesaggio, ora "spoglio" della presenza della donna.

La **memoria**, sollecitata dalla vista dei luoghi, ricerca e ritrova l'**immagine passata di Laura**, sorpresa un giorno mentre si bagnava in quelle acque e riposava su quelle rive.

stanza 2 Presente → Futuro

Lo sguardo del soggetto è sempre rivolto allo spazio naturale che lo circonda, mentre la mente riflette sul **destino**. Immagina allora il momento della propria **morte e sepoltura** in quegli stessi luoghi.

stanza 3 Futuro

Il soggetto è interamente assorbito dalla **visione del futuro**: Laura ritorna, protagonista virtuale di una scena immaginata. Petrarca si vede attraverso gli occhi di lei, intenta a cercare in quegli stessi luoghi le spoglie del poeta morto.

stanza 4 Passato → Sospensione del tempo

Laura "trionfa" in una pioggia di fiori. Con un **salto all'indietro** rispetto alle due stanze precedenti, la scena ci riporta al quadro iniziale e all'immagine di Laura nel ricordo. In questo caso presente, passato e futuro si annullano in un **tempo sospeso**: Valchiusa s'idealizza nel "paradiso terrestre", in cui la donna-dea vive la sua apoteosi eterna.

stanza 5 Passato → Presente

Il poeta, pur continuando a parlare di sé al passato (*diss'io, m'aveano ... diviso, dicea, venn'io, era*), si concentra sul suo **dissidio interiore** presente e sulla **divaricazione tra realtà e immaginazione** (sottolineata dal ricorso alla figura dell'antitesi).

Il paesaggio si rivela causa di sofferenza e, insieme, unico mezzo per placarla (*piace / non ò pace*, vv. 64-65): da un lato infatti la visione del luogo suscita il ricordo di Laura e ne sottolinea l'**assenza**; dall'altro Valchiusa è l'unico luogo dove Petrarca possa trovare conforto.

Congedo Presente

Il **congedo** sancisce il **risveglio** dalla condizione di sogno: il canto del poeta può aprirsi al dialogo con un pubblico più ampio (*uscir del boscho, et gir in fra la gente*, v. 68).

Il corpo di Laura tra desiderio e idealizzazione

Un **sottile paradosso** percorre la canzone più famosa del *Canzoniere*: il testo in cui Petrarca canta l'"assenza" della donna dai luoghi prediletti finisce per essere quel-

lo in cui lei è più presente. Questa situazione paradossale rivela la vera natura di Laura. Più che donna reale, **Laura è un "fantasma" interiore**, da cui l'io lirico non può staccarsi e a cui sempre ritorna, grazie alle visioni di una memoria che **moltiplica e frantuma l'immagine** femminile. Si tratta di un procedimento tipico della psicologia e filosofia medioevali, ben noto a Petrarca. Secondo questa teoria, che ha le sue radici nel pensiero di Aristotele, gli oggetti sensibili imprimono nei sensi la loro forma, quasi come un calco su una tavoletta di cera; questa impressione sensibile, o immagine, o «fantasma», è poi ricevuta dalla fantasia, o virtù immaginativa, che la conserva anche quando non è più presente l'oggetto che l'ha prodotta.

Il **corpo di Laura** torna così ad affacciarsi alla mente del poeta nei suoi vari elementi, considerati ciascuno separatamente: le *belle membra*, il *bel fianco*, la *gonna leggiadra*, l'*angelico seno*, i *begli occhi*. Di queste parti del corpo le *acque*, il *ramo*, l'*herba* e i *fior*, l'*aere* divengono altrettanti **elementi sostitutivi**, dopo essere stati sacralizzati dal contatto con la donna (prima stanza). La sensualità sottile di questa scena è appena dissimulata sotto l'**aggettivazione idealizzante di chiara ascendenza stilnovistica** (*belle, bel, leggiadra, angelico, begli* con riferimento a Laura; *chiare, fresche et dolci, gentil, sacro, sereno* per quanto riguarda gli elementi del paesaggio), quasi a sublimare il desiderio amoroso nella scrittura poetica.

Al corpo di Laura, così "disseminato" nella pluralità dei suoi componenti, corrisponde la **dispersione in terra delle spoglie del poeta**, che immagina i suoi resti sepolti fra le pietre di Valchiusa, confusi e ormai tutt'uno con esse (seconda e terza stanza). In questo caso i riferimenti alla corporeità (la «carne travagliata et l'ossa», v. 26) rivelano come il poeta senta il proprio corpo come peso terreno, dal quale lo spirito si deve affrancare.

Nella scena dell'"**imparadisamento**" di Laura (quarta stanza) viene concluso il processo d'idealizzazione e di fusione tra donna e paesaggio, ma anche in questo caso la particolare collocazione delle parole in rima contribuisce a mettere in risalto un elemento fisico o naturale alla volta (*grembo, lembo, treccie bionde, terra, onde*). In quest'ultimo quadro dedicato a Laura si è ormai compiuta la **rarefazione del corpo femminile**, quasi non distinguibile dalla pioggia floreale che l'avvolge.

La scena reale e quella immaginata

Il contesto in cui si muove il soggetto lirico è quello di **Valchiusa**, in Provenza, dove Petrarca si trasferì nell'estate del 1337, ma al pari di Laura anche i luoghi sono sottoposti a un raffinato **processo di idealizzazione**. Avviene così che la scena reale sia liberata dei suoi trat-