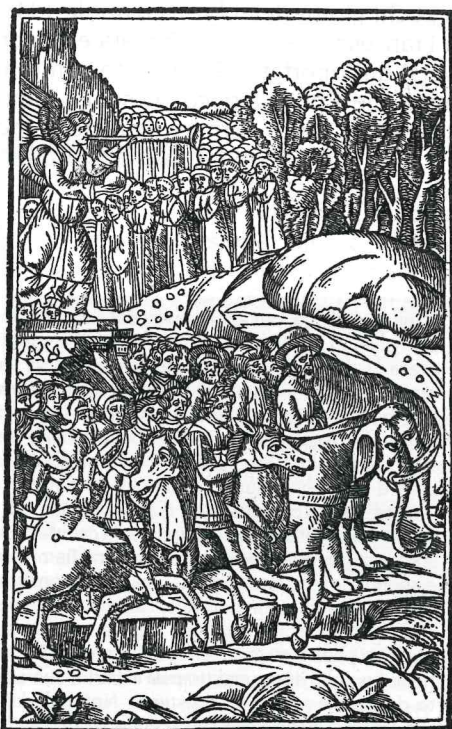


Morte senza dramma

Non vi sono accenti drammatici nella morte di Laura, liricamente rappresentata come il più fisico e il più spirituale degli eventi umani, nel segno della pace, della luce e della bellezza. Dal punto di vista tematico, il brano può essere suddiviso in quattro parti:

- lo spirito di Laura si accinge a staccarsi dal *bel seno* (dal corpo) e ad essere assunto in cielo (*partir*); prima ancora che il distacco avvenga, ella rasserena il cielo stesso con le sue virtù (vv. 151-153);
- Laura morente è, all'esterno, un modello di quietà bellezza classica, mentre, all'interno, rappresenta un modello di pace nella fede cristiana (*in pace... contenta, ... soave e chiaro lume, ... il suo caro costume*, vv. 162-165); ella non solo conserva tutta la bellezza della vita, ma sembra addirittura dormire (l'equivalenza tra *dormir* e *morir* è sottolineata dalla rima interna);
- la bellezza fisica di Laura morta è inseparabile dalla bellezza dell'anima (v. 170); in realtà è lo spirito ormai asceto alla vita del cielo a rendere bello il corpo;
- la bellezza morale di Laura e il significato della sua fine fanno sì che sul suo viso la morte stessa, diventi bella (v. 172, si noti la ripetizione dell'aggettivo *bella-bel*).



Petrarca, Laura, la lirica della morte

Petrarca, poeta essenzialmente lirico, non ha l'estensione vocale di Dante. I *Trionfi*, di là dalle loro pretese strutturali, riescono soprattutto quando – come in questo passo – si affidano proprio al registro lirico. Religiosamente lirica è in effetti la descrizione della morte di Laura, in cui il poeta sublima gli elementi concreti e reali con intonazioni (*se n'andò in pace l'anima contenta, / a guisa d'un soave e chiaro lume*, vv. 162-163, *ne' suo' belli occhi*, v. 169, *morte bella pareva nel suo bel viso*, v. 172) che richiamano direttamente la lingua e lo stile del *Canzoniere*.

Immagine tratta da *Canzoniere et Triumph*. Firenze, Phil. Giunta, 1515.

LAVORO SUL TESTO

1^a
Prova
A

Analisi del testo

- Analizza il componimento da un punto di vista formale. Poni particolare attenzione all'individuazione delle metafore, degli ossimori, delle metonimie, delle similitudini. Proponi, per ogni figura retorica, una spiegazione che giustifichi la scelta dell'autore (per quale motivo ricorre ad una figura piuttosto che ad un'altra? qual è la più ricorrente? perché?).

Interpretazione

- Rispondi alle seguenti domande:
 - Come viene descritta Laura nel momento del suo trapasso?
 - Che cosa prova il poeta?

1^a
Prova
A

Intervista

- Rileggi attentamente il brano e le relative *Linee di analisi testuale*. Quindi elabora una scaletta in preparazione dell'intervista che fingerai di fare a Petrarca sul tema della morte. Costruisci l'intervista con la massima libertà, purché le risposte di Petrarca siano in linea con il suo pensiero e, se possibile, contengano termini e locuzioni tratti da questo o da altri suoi testi che tu conosca.

3^a
Prova
A

Trattazione sintetica di argomenti

- Rileggi con attenzione le *Linee di analisi testuale* e rispondi quindi in forma sintetica ai seguenti quesiti (max 5 righe per ciascuna risposta).
 - Quando muore Laura? Per quale motivo è importante la data?
 - Perché la descrizione della fine di Laura non ha toni drammatici?

Rerum vulgarium fragmenta

9. LA QUESTIONE DEL TITOLO

Il capolavoro di Petrarca, benché largamente noto come il *Canzoniere*, ha in realtà un titolo in latino: dapprima il poeta lo chiamò *Fragmentorum liber* ("Libro di frammenti"), poi, in modo definitivo, *Rerum vulgarium fragmenta* (Frammenti di cose in volgare). Questo titolo rimanda alla natura non sistematica dell'opera, forse anche in polemica opposizione rispetto al genere del poema (e in particolare della *Commedia* dantesca), rispetto al quale i frammenti lirici dell'opera sono presentati dal poeta come "cosucce" (*res*) o "sciocchezze" (*nugae*) alla maniera di Catullo; il che non significa, peraltro, che Petrarca li giudicasse scarsamente importanti o non meritevoli di una complessa elaborazione formale. L'opera è diventata poi nota coi titoli di "rime sparse" (un'espressione tratta dal primo verso della prima poesia: *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*) e di *Canzoniere*, che sottolinea come le parti avvertite come più nuove dai contemporanei fossero le canzoni (non per nulla si parlerà di canzone petrarchesca, anche se non fu Petrarca ad inventarla). Questo titolo sarebbe stato poi usato per le raccolte di versi che, come i *Rerum vulgarium fragmenta*, si fondassero su un ordine interno e su un'organizzazione non casuale delle poesie, mentre in caso contrario si sarebbe continuato a parlare, più genericamente, di *Rime*. Nonostante la "frammentarietà", in effetti, i *Rerum vulgarium fragmenta* sono la prima raccolta organica di liriche della letteratura europea. Sono frammenti che aspirano a un ordine; ma quest'ordine, come documenta la storia testuale dell'opera, non è dato una volta per tutte, ma è suscettibile sempre di mutamento e di miglioramento, come del resto capita, in genere, per tutti gli scritti di Petrarca.

Le rime dei *Rerum vulgarium fragmenta* ci sono giunte attraverso il *Codice Vaticano Latino 3195*, in parte autografo (cioè di mano dello stesso poeta) in parte idiografo (cioè scritto sotto il suo diretto controllo). Ricordiamo che il termine *codice*, in questo caso, indica un libro manoscritto e che *Vaticano Latino 3195* è la numerazione e catalogazione dell'opera conservata nella Biblioteca Vaticana.

Nonostante tutte le edizioni successive facciano riferimento, con maggiore o minore rigore filologico, a questo codice, non si può tuttavia affermare con sicurezza che esso rappresenti la definitiva sistemazione e organizzazione della materia secondo l'ultima volontà dell'autore.

La raccolta del *Vaticano Latino 3195* consta di 366 componimenti: 317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate e 4 madrigali. La scelta metrica, che non risulta molto varia, è determinata soprattutto da ragioni di semplificazione formale e dall'esigenza di un tessuto lirico unitario che può tollerare soltanto moderate variazioni al proprio interno e che privilegia la brevità e l'intensità del sonetto. In tale scelta Petrarca, più che un grande innovatore, si dimostra un sistematore originale della metrica dei poeti precedenti: egli riprende e rielabora, del resto, un vastissimo materiale, oltre che metrico, tematico, linguistico e stilistico, che va dai provenzali agli stilnovisti (da Arnaut Daniel a Cavalcanti, da Dante a Cino da Pistoia, come è testimoniato nella canzone LXX), definendolo e perfezionandolo, tanto che le sue forme e i suoi schemi serviranno da modello per tutti i poeti lirici dei secoli successivi.

10. COMPOSIZIONE E STRUTTURA: LE VARIE FASI

Il codice 3195 ci dà il testo della raccolta secondo la volontà del poeta negli ultimi anni della sua vita. Ma sappiamo che l'elaborazione per giungere a questa forma conclusiva non fu né breve né facile. In un altro codice, infatti, il *Vaticano Latino 3196*, sono contenuti gli abbozzi originali e le belle copie di molti componimenti, mentre altro materiale, ancora consultabile nel Cinquecento, è andato oggi perduto. Ma il lavoro per scrivere e organizzare la raccolta durò decenni.

In una lettera al Malatesta del 4 gennaio 1373 il poeta spiega quale fosse il suo metodo di lavoro: scriveva su foglietti sparsi le singole poesie, che poi ricopiava su delle *schedule*; organizzava in seguito le *schedule* in raccolte provvisorie, dette "di riferimento", e infine le faceva copiare o le copiava lui stesso, dando origine alle raccolte vere e proprie.

Molto significativa un'altra spiegazione che il poeta fornisce al Malatesta: egli dice di aver lasciato, nella raccolta che gli ha inviato, uno spazio bianco tra la prima e la seconda parte (grosso modo quella in vita e quella in morte di Laura), allo scopo di potervi ricopiare all'occorrenza dei componimenti eventualmente ritenuti meritevoli tra le numerosissime vecchie poesie da lui ancora conservate. È lecito dunque pensare che la consuetudine tradizionalmente invalsa di far coincidere le due parti della raccolta con le rime in vita e quelle in morte di Laura non abbia un fondamento reale: la cesura indicata dallo spazio bianco suggerirebbe piuttosto il passaggio da un primo gruppo di poesie ancora da espande-

re ad un secondo già assestato e compiuto; oppure, a livello contenutistico e più plausibilmente, da una sezione ancora aperta a suggestioni provenienti dal mondo esterno ad un'altra tutta dedicata in modo esclusivo all'esame interiore più profondo. Resta il fatto che questa dicotomia interna all'opera sembra innegabile; né sarà poi del tutto illegittimo, tenendo conto delle precisazioni che abbiamo fatto, collegare la prima al periodo in cui Laura era viva e la seconda a quello successivo alla sua morte.

La cura continua e scrupolosa riservata dall'autore ai suoi *fragmenta*, dagli anni giovanili a quelli senili, testimonia la profonda esigenza di dare unità e compiutezza alla raccolta secondo un ordine rigoroso, per quanto non chiaramente predeterminato. Sappiamo che il poeta ordina i componimenti secondo una successione non strettamente cronologica, seguendo un proprio disegno ideale, che ancora attende di essere compiutamente definito.

Il progetto non prevede una trama narrativa vera e propria, ma suggerisce uno svolgimento interiore, mediante un processo di stilizzazione tendente a **superare l'urgenza dei dati puramente biografici** e sentimentali in favore di una loro interpretazione nel quadro di una visione umana ed artistica più matura. Ogni particolare viene inserito nel disegno strutturante, che prevede, da un lato, una specie di **biografia ideale**, per quanto attiene ai dati più personali e intimi, incentrata su una sorta di **romanzo d'amore** fra il poeta e Laura; da un altro lato, un processo di scavo nell'**interiorità più profonda**, alla ricerca di una verità non solo personale ma universalmente umana.

Per molti aspetti lontano da Dante e dal disegno della *Commedia* (che era proiettato essenzialmente verso la storia e la società, con i suoi accenti profetici e i suoi insegnamenti dogmatici), Petrarca ne condivide tuttavia l'intransigente ricerca di verità e la concezione e lo svolgimento di un "viaggio" ascetico, di un **itinerario religioso**, cioè, che parta **dal peccato** e giunga **alla redenzione**. In Petrarca, tuttavia, il cammino appare motivato da ragioni psicologiche piuttosto che etiche, sullo sfondo di una cultura diversa (la linea platonico-agostiniana, contrapposta a quella aristotelico-tomistica), mentre la redenzione umana, che nella *Commedia* è fatto compiuto, nel *Canzoniere* petrarchesco sembra rimanere sempre una meta incerta, provvisoria e problematica. Qui va cercato probabilmente il motivo profondo del tormentato e lunghissimo lavoro attorno ai frammenti lirici, sentiti come abbozzi provvisori di ricerca artistica e filosofica, cuciti e ricuciti con amore, composti e scomposti con ansia febbrile, sofferti come segno della fragilità e provvisorietà delle cose umane.

LE "FORME" DEL CANZONIERE

Riassumiamo in questa tavola le varie **fasi o forme dell'elaborazione del *Canzoniere***, ricostruite da E.H. Wilkins, avvertendo che permangono ancora incertezze circa alcune ipotesi e proposte degli studiosi.

- 1342: **prima forma** del *Canzoniere*, testimoniato dal Vat. Lat. 3196; è una selezione (aperta dal sonetto 34) di componimenti sulla scorta di una scelta di 22 sonetti e un frammento di canzone fatta negli anni 1335-1338 tra le poesie giovanili (la maggior parte delle quali finì poi nelle cosiddette *Disperse*).
- 1342-47: **seconda forma**, a guisa di «libro» costituito da 150 componimenti, ordinati con criteri cronologici, tematici e metrici, divisi per la prima volta in due parti (rime "in vita" e rime "in morte" di Laura) introdotte la prima dal sonetto proemiale (*Voi ch' ascoltate...*), la seconda dalla canzone *I vo pensando...* (CCLXIV); anche questa forma è attestata dal Vat. Lat. 3196.
- 1356-58: **terza forma**, comprendente 171 componimenti (142+29). È detta anche pre-Chigi o Correggio (perché preparata dall'autore per Arezzo da Correggio, cui fu inviata intorno al 1360).
- 1359-62: **quarta forma**, detta anche Chigi (perché attestata dal *Codice Vaticano Chigiano* L.V. 176, di mano del Boccaccio); è costituita da 174 componimenti nella prima parte e 41 nella seconda; è la prima redazione fornita di titolo: *Francisci Petrarce de Florentia Rome nuper laureati Fragmentorum liber*.
- 1366-67: **quinta forma**, attestata dal Vat. lat. 3195, nella quale Giovanni Malpaghini, sotto la guida del poeta, ricopia 163 componimenti della forma precedente e ne inserisce altri, per un totale di 244. È quella che porta il titolo definitivo: *Francisci Petrarce laureati poete vulgarium fragmenta*.
- 1368-69: **sesta forma** attestata ancora dal Vat. Lat. 3195; rispetto alla forma precedente comprende 47 nuovi componimenti nella prima parte e 25 nella seconda, per un totale di 318.
- 1371-73: **settima forma** (o malatestiana); in risposta alla richiesta di Pandolfo Malatesta, come attestato in una lettera (*Varie*, 9), Petrarca gli invia una raccolta con l'aggiunta di *molte altre poesie volgari di questo genere*; il totale è ora di 330 componimenti: 245 nella prima parte, 85 nella seconda.
- 1373: **ottava forma**, (o queriniana), attestata dal manoscritto D II 21 della Biblioteca Queriniana di Brescia, con gli stessi componimenti della forma precedente, con la revisione dell'ordinamento e la riammissione di un componimento al posto di un altro (al n. CXXI).
- 1373-74: **nona forma**, coincidente col codice Vat. Lat. 3195, frutto di lavoro continuo del poeta fino a pochi giorni dalla morte, con l'aggiunta ulteriore di 20 componimenti alla prima parte, di 18 alla seconda e il riordinamento degli ultimi 31 componimenti. Una pagina bianca dopo il n. 263 fa ritenere che il poeta volesse introdurre ulteriori testi (uno o più di uno).

11. PERCORSO ORGANICO E LINEARE DEL POEMA LIRICO

Anche se il progetto di Petrarca di inserire tutta la propria esperienza spirituale entro un disegno unitario di biografia ideale e di itinerario ascetico di purificazione viene concretizzandosi a poco a poco in corso d'opera, il ***Canzoniere*** presenta fin da subito una **fisiologia complessiva coerente**, nonostante alcune evidenti incongruenze. Tra queste, quella più macroscopica è data dall'inserimento nel piano generale di alcuni componimenti di natura occasionale (VII, VIII, X, XL, XCI, XCII, XCVIII, XCIX, CXXXIX), o legati ad argomenti morali o dedicati ad amici e personalità diverse. A questi sono da aggiungere anche le rime di contenuto politico-morale (XXVII, XXVIII, LIII, CXXXVIII, CXXXVI, CXXXVII, CXXXVIII), che si collocano al di fuori di una cornice narrativa e di un itinerario uniforme. Ciò nonostante, l'aspirazione dei *Rerum vulgarium fragmenta* a proporsi come testo organicamente e profondamente unitario è suggerita da importanti elementi strutturali, sia relativi all'organizzazione tematica sia, soprattutto, alla distribuzione dei componimenti. Innanzi tutto, la divisione dell'opera in **due parti o sezioni grosso modo distinte**, secondo un'indicazione che, come abbiamo visto, non è dichiarata dal poeta, né tanto meno segnalata esplicitamente nel testo, ma è venuta affermandosi tradizionalmente: una prima parte **In vita di Madonna Laura** e una seconda **In morte di Madonna Laura**. La prima, ovviamente, prende le mosse dal sonetto proemiale, mentre la seconda si può far iniziare col sonetto CCLXVII (*Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*), benché dal testo del codice Vat. Lat. 3195 non si possano ricavare indicazioni esplicite al riguardo.

Il secondo elemento è costituito dalla **collocazione strategica di due componimenti-chiave**, cioè il **sonetto proemiale** (*Voi ch' ascoltate in rime sparse il suono*) e la **canzone finale** alla Vergine (*Vergine bella, che di sol vestita*), che rispettivamente aprono e chiudono la raccolta, facendo risaltare i due momenti più significativi dell'itinerario spirituale dei *Rerum vulgarium fragmenta*: muovendo dalla richiesta di **pietà** e **perdono** ai lettori che ascoltano la storia di un'anima in *rime sparse*, dopo la morte di Laura il poeta si rivolge infatti al cielo per ottenere, dalla mediazione di Maria, l'aiuto divino per un'esistenza che si trova in *terribile procella* e che tante *lagrime* ha già *sparse*. Resta il fatto che questa tensione religiosa verso l'alto non porta, come avviene nell'ultimo canto della *Commedia*, ad un definitivo e pieno raggiungimento della divinità: si tratta pur sempre di una preghiera, di un anelito ansioso dell'anima del poeta che non otterrà mai compiuta soddisfazione.

Il numero stesso dei componimenti sottolinea poi la presenza di un disegno complessivo: 366 (1 + 365, come i giorni dell'anno). Non si tratta di immaginare, banalmente, la dedica di un componimento a ciascun giorno dell'anno, né di appellarsi al valore dottrinale-simbolico del numero 1 e del numero 3 con i suoi multipli (per richiamare in parallelo la simbologia dei numeri in Dante). Ci pare più naturale e immediato considerare la totalità dell'anno come la grande unità di misura del tempo e, quindi, della vita: nel giro di un anno è rappresentata l'intera parabola della vita, delle sue vicende e delle sue stagioni. I *Rerum vulgarium fragmenta* sono insomma una sorta di libro d'ore, di breviario di meditazione sulla realtà interiore e in parte esteriore del poeta, scandito nell'arco simbolico di un anno.

12. I *RERUM VULGARIIUM FRAGMENTA*, PUNTO DI CONVERGENZA DI TUTTE LE OPERE

I *Rerum vulgarium fragmenta* spiccano così nettamente, per la loro altezza poetica, rispetto alle altre opere di Petrarca, che molti studiosi le hanno considerate come meri antecedenti del capolavoro; e benché ognuna di esse abbia una sua precisa e inconfondibile autonomia cronologica e letteraria, vi hanno individuato le **premesse** e quasi una **giustificazione** dei *Rerum vulgarium fragmenta*, come se tutto ciò che Petrarca viene scrivendo nel corso degli anni disegnasse una circonferenza di cui la sua raccolta poetica in volgare costituisse il centro. In particolare è stato fatto osservare che tutto il materiale epistolare in cui l'autore cerca di proporre un ritratto ideale di sé, non per vanagloria ma per esigenze spirituali e psicologiche, finisce per offrire argomenti alla "biografia" in versi che nei *Fragmenta* si va faticosamente delineando. E i dubbi, le angosce, i drammi intorno al modo di vivere, di amare e di aspirare a Dio, si avvertono tutti nei *Rerum vulgarium fragmenta*; le riflessioni filosofiche e morali sulla seduzione del peccato, sulla concezione del tempo e dei piaceri effimeri, unitamente alla tensione costante verso il divino e l'assoluto, che soprattutto nel *Secretum* trovano il loro campo di indagine e di espressione in prosa, nei *Rerum vulgarium fragmenta* hanno modo di dispiegarsi in un linguaggio e in uno stile dalle innumerevoli corrispondenze e simmetrie, tanto da formare un tutto compiuto in forma di grande mosaico di tessere concettuali e poetiche.

13. I TEMI FONDAMENTALI DEI *RERUM VULGARIIUM FRAGMENTA*

Punto di convergenza di tutte le altre opere, sintesi lirica dell'esperienza umana e letteraria di Petrarca, i *Rerum vulgarium fragmenta* raccolgono, collegano e fondono in vario modo pure

i molteplici temi e motivi che di tale esperienza sono ispiratori ed espressione. Su tutti gli altri il tema dell'**amore** non solo primeggia, quantitativamente e qualitativamente, ma è elemento di connessione per tutti i componimenti, anche di quelli che meno direttamente sembrano ad esso collegati.

Il tema dell'amore

La tematica dei componimenti amorosi è assai varia e contribuisce, più di qualunque altro motivo, a delineare i tratti salienti della storia ideale dell'anima del poeta, scandita dalla bipartizione cronologica delle rime *In vita e In morte di madonna Laura*.

L'amore è visto secondo una duplice prospettiva: da una parte fa soffrire, dall'altra dà gioia. Così Laura può essere ora la donna-angelo stilnovista, ora addirittura una creatura demoniaca, o almeno uno strumento di Satana.

Per lo più le poesie riprendono i temi particolari della **sublimazione del sentimento amoroso** e della **funzione salvifica della figura femminile**, di derivazione essenzialmente stilnovistica, accanto a quello della **celebrazione della bellezza** di Laura, in tutte le sue sfumature e con particolare riferimento alla luce-bellezza degli occhi. Ma non mancano i versi che sottolineano il dolore derivante sia dal desiderio d'amore inappagato sia dall'atteggiamento di durezza della donna, che si mostra crudele e nemica nei confronti dell'amante, non corrispondendo alle richieste di lui: non più, quindi, la donna-angelo che guida alla salvezza, come volevano gli stilnovisti e come Petrarca la sentirà nuovamente nella seconda parte del *Canzoniere*, ma fonte di sofferenza e di conflitto interiore.

In ogni caso l'amore resta chiuso entro una dimensione tutta umana e terrena, ed anzi costituisce un ostacolo al raggiungimento di Dio. A volte, anche se raramente, può manifestarsi con accenti di intenso desiderio fisico (*fero desio*): tuttavia, sfumando quasi sempre in un'atmosfera fantastica ed evanescente, concede poco alle istanze della sensualità, anche quando la descrizione si attarda con maggiore insistenza sui particolari del corpo femminile e sugli effetti prodotti nella mente e nel cuore del poeta. In tali momenti emergono con più evidenza il piacere e la voluttà della contemplazione della donna, che si risolvono principalmente in struggimento interiore e in assaporamento della dolcezza stessa del gaudio amoroso.

In effetti Laura appare come una figura ancor più stilizzata, forse, delle donne stilnoviste, tanto che costituirà per secoli il modello di riferimento della bellezza femminile ideale. Benché non ci sia nulla che la caratterizzi individualmente, tutte le parti del suo corpo sono descritte soltanto con l'attributo di **bello**. Ciò che importa dunque è proprio la bellezza fisica: ma una bellezza tanto stilizzata e perfetta da apparire quasi disincarnata. Soltanto nella seconda parte della raccolta il poeta, addolorato per la morte di Laura, si abbandonerà talvolta a immaginare la possibilità di un amore diverso e tutto spirituale: ma ciò resterà un sogno, legato proprio al fatto che la donna sarà ormai, per il poeta, soltanto un oggetto inattuabile di rimpianto e di memoria.

Il tema della preghiera e del pentimento

Un gruppo di rime, che può essere definito genericamente di preghiera e di pentimento, esprime apertamente l'invocazione a Dio per ottenere comprensione e perdono dell'"errore" giovanile e soccorso ai tormenti morali e psicologici di un amore sempre lacerante, in vista di conquiste spirituali superiori. Il **motivo della preghiera-pentimento** si pone in termini dialettici rispetto a quello amoroso e si esprime in un registro stilistico opposto, dal sonetto d'apertura ai sonetti – per citare i più noti – *Quanto più m'avicino al giorno extremo* (XXXII), *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* (LXII), *Io son sì stanco sotto 'l fascio antico* (LXXXI) e *l'vo piangendo i miei passati tempi* (CCCLXV), fino al culmine della canzone finale *Vergine bella che di sol vestita* (CCCLXVI).

Il tema della solitudine e della lontananza

Il tema della **solitudine**, quasi sempre accompagnato dalla malinconia e dalla meditazione sulla vanità dei desideri umani, non è da interpretare come una forma di inquietudine romantica: esprime invece un'ansia sincera di fuggire dal mondo e dai suoi valori esteriori per rifugiarsi **nella propria interiorità**, dove ritrovare quella identità spirituale profonda così spesso offuscata dalla passione per i beni terreni (*Di pensier in pensier, di monte in monte*: CXXIX). Già le pagine del *De vita solitaria* lasciano intendere come la vita dell'uomo solitario, benché il suo animo sia oppresso dagli affanni, possa raggiungere una condizione di provvisoria serenità e di consolazione spirituale. I luoghi, le occasioni, gli spazi deserti della solitudine, seppure conservino qualche riferimento reale, divengono presto, nella trasfigurazione poetica, luoghi dell'anima. E così il **paesaggio**, nei *Rerum vulgarium fragmenta*, non acquista mai una sua autonomia, realistica rilevanza, ma vale sempre come sfondo significativo di una condizione interiore.

Ma a rendere gravosa e triste anche la solitudine è talora la lontananza della donna, che genera un moto contrario nell'animo: se la presenza dell'amata è fonte di gioia, per converso l'assenza e la lontananza di lei generano dolore e rinfocolano il desiderio, spingen-

do a cercare ansiosamente in altre donne anche soltanto una vaga somiglianza con lei che possa lenire la nostalgia (*Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro*: XIV; *Io mi rivolgo indietro, a ciascun passo*: XV; *Piovonmi amare lagrime dal viso*: XVII).

Il tema della brevità della vita e della fugacità del tempo

Alla consapevolezza della brevità e inarrestabilità del tempo che tutto travolge si affianca un senso cupo di angoscia, che attraversa ogni momento meditativo e contemplativo. Anche Laura e l'esperienza d'amore ne sono coinvolte, insieme ai desideri e alle speranze che le accompagnano. Il sentimento doloroso della precarietà e caducità delle cose del mondo è in effetti il cuore stesso del pensiero del poeta e della sua visione filosofica e religiosa; e Laura ne diviene presto il simbolo compiuto, trasformandosi, come scrive Umberto Bosco, in un *fantasma poetico nel quale liricamente si concreta [...] il senso dell'irrimediabile caducità*.

Il tema della labilità e precarietà della vita porta con sé, come inevitabile conseguenza, quello della **morte, oggetto costante di meditazione** e di rappresentazione anche nei *Rerum vulgarium fragmenta*. Di fronte alla stanchezza della vita e al travaglio delle passioni, infatti, la morte è avvertita spesso come il porto del riposo e della pace, ma senza che il poeta riesca mai ad eliminarne la paura: per quanto costante e variamente sentito, il pensiero della morte non cessa di procurargli angosce e terrori. Il passo estremo non è atteso da Petrarca col desiderio degli asceti; rimane pur sempre il momento ineluttabile e inquietante a cui sarà possibile far fronte soltanto con l'aiuto divino.

Il tema della memoria e della rievocazione

In una situazione di solitudine, vissuta come distanziamento dal mondo sociale e quindi anche dalla donna amata, il tema della **memoria** e della **rievocazione nostalgica** acquista naturalmente una grande rilevanza: Laura viene celebrata e lodata, fino al punto di apparire talvolta come una figura angelica, e sollevata in una dimensione tutta spirituale, sullo sfondo di un paesaggio ideale che è creato dalla memoria. Per altro, quando la rievocazione s'interrompe, ad una condizione di trasognata stupefazione subentrano la tristezza e il dolore del distacco. Sono condizioni psicologiche che, nel continuo oscillare tra passato e presente, tra nostalgia di ieri e consapevolezza dell'oggi, sono rese con efficacia, sul piano sintattico, dall'intrecciarsi dei tempi verbali: l'imperfetto, che è il tempo della memoria, e il presente, tempo della tristezza e del disincanto.

Il tema del sogno e della visione

Strettamente collegato a quello della memoria è il motivo del **sogno** e della **visione**. Il primo può essere ritenuto una **variatio** stilistica del procedimento rievocativo, fondato sulla memoria: è tramite il sogno che sovente il poeta rievoca ed esprime una rivelazione (l'amore, il presagio, il presentimento) o un vago sentimento d'angoscia (l'incubo, l'ossessione, il timore). La modalità della visione è più frequente nella seconda parte della raccolta, quando il passaggio repentino e tragico di Laura dalla vita alla morte suggerisce trascrizioni fantastiche e figurate dei fatti e delle vicende. Se ne ha una testimonianza singolare nella canzone CCCXXIII, *Standomi un giorno solo a la finestra*, che concentra in un unico componimento ben sei visioni fantastiche, del tutto prive di qualunque determinazione temporale. La *finestra* da dove il poeta *cose vede tante, e sì nove*, è certamente figura allegorica dai vari significati: è la finestra reale della stanza di studio, la "finestra" interiore dell'anima, rivolta quindi "all'interno", e pure la finestra come cornice che racchiude le diverse visioni. A differenza dei sogni e delle visioni medievali, di Dante in particolare, Petrarca dà alla modalità onirica e visionaria un **valore tutto intimo e personale**, legato alla rappresentazione simbolica di un aspetto della coscienza. Il sogno acquista così una rilevanza soltanto psicologica e soggettiva, diversamente dall'idea dantesca di una verità oggettiva del sogno, che sarebbe fondato su una realtà esterna rispetto al soggetto.

Il tema politico-morale

Un'ennesima differenza rispetto a Dante è la sostanziale marginalità, nei *Rerum vulgarium fragmenta*, del tema etico-politico, che invece è centrale nella *Commedia*. Qui soltanto poche liriche esulano dalla tematica amorosa per rivolgersi a considerare, in toni pacati ma dolenti, la situazione politica dell'Italia (basta ricordare le due celebri canzoni *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* e *Spirto gentil, che quelle membra reggi*), oppure a condannare in modo sferzante la corruzione della Chiesa avignonese (come nel sonetto CXXXVI, *Fiamma dal ciel su le tue treccie piova*). Sono testi che dimostrano come l'anelito alla solitudine e ai valori ascetico-religiosi non impedisse al poeta di guardare con lucidità alla realtà politica del tempo, giudicandola, come già aveva fatto Dante, secondo alti e fermi parametri etici; ma che mal si accordano, nonostante il loro valore poetico, spesso straordinario, con le tematiche prevalenti nella raccolta.

14. IL LINGUAGGIO E LO STILE

Perché Petrarca compone in **volgare** le sue rime, che portano in latino il titolo di *Rerum vulgarium fragmenta* e che nei manoscritti sono pure corredate da glosse e chiose in lingua latina? Si tratta di una precisa scelta "tecnica": egli aderisce infatti ad un **genere letterario** – quello della lirica d'amore – che fin dai suoi esordi provenzali e nel corso poi di una tradizione breve ma già autorevole, dai siciliani fino ai toscani e agli stilnovisti, era sempre stato legato alla lingua volgare. D'altra parte Petrarca non poteva trascurare l'esempio altissimo di Dante e della *Commedia*, cioè di un poema che come tema aveva la "narrazione" del cammino umano verso la salvezza – un tema che, sia pure con modalità diverse, egli stesso voleva mettere al centro dei suoi *Fragmenta*. La scelta del volgare, quindi, è per un verso obbligata in riferimento alla **tradizione** (che, per quanto riguarda il genere erotico, si presentava tutta in lingua volgare), ma per altro verso si richiama al modello "narrativo" della *Commedia*, sia pure con l'intento di semplificarne il contenuto, spostandolo sostanzialmente dall'ambito didascalico-allegorico a quello lirico.

Dall'allegoria al simbolo

Sotto il profilo stilistico si registra un'importante variazione nell'uso del linguaggio figurato. Nella lirica petrarchesca l'**allegoria** della tradizione medievale tende a configurarsi piuttosto come **simbolo**, cioè a sciogliere lo schema razionalistico a due sensi (quello letterale e quello allegorico) in una più vaga e suggestiva modalità espressiva, assumendo un **valore polisemico**, cioè racchiudente più significati.

Per Petrarca la **poesia lirica** non è, infatti, uno strumento al servizio della filosofia o della teologia o della scienza in genere, ma essenzialmente un'**espressione del mondo interiore**, in un linguaggio slegato dalla realtà materiale e stilizzato a misura di un raffinatissimo ideale letterario. In tale prospettiva, anche le figure retoriche, le immagini, gli stilemi e il ritmo stesso dei *fragmenta* lirici, pur derivando dalla tradizione, appaiono profondamente rinnovati e mostrano di sapersi adeguare ai moti più sottili e segreti dell'anima.

Il lessico: la funzione degli aggettivi e la rispondenza binaria

A differenza di quello di Dante, il lessico petrarchesco non è vario, ma scelto e ristretto: raramente realistico, più spesso indeterminato e addirittura generico (non, ad esempio, il pino o la quercia, ma gli "arbori"; non il merlo o la rondine, ma gli "augelli"), tende ad un livello medio che rifugge sia dalle forme alte (latinismi o provenzalismi o termini scientifici e filosofici) sia da quelle troppo basse o popolari: caratteristiche che corrispondono ad un'analoga selezione operata sul piano dei temi e degli argomenti (e al rifiuto, ad esempio, del sapere tecnico-scientifico).

La scrittura lirica di Petrarca non presenta un'ampia multiformità di registri, ma piuttosto di sfumature musicali e cromatiche. I toni e le linee di colore sono affidati essenzialmente agli **aggettivi**, che possono definire un'immagine ma anche alludere ad una **qualità morale** o esprimere al contrario una **sensazione fisico-emotiva**, riferendosi quindi ora alla sfera terrestre (sensazione-cromatismo), ora a quella celeste (filosofia-psicologia-etica). In tal modo si crea una continua interazione fra colore, ad esempio, e valore morale, fra piacere e prescrizione etica, fra sensazione fisica e aspirazione psicologica.

Lo stesso aggettivo, se ripetuto, può connettersi ad entrambe le sfere: così, ad esempio, le *vane speranze* e il *van dolore* del sonetto d'apertura legano l'aggettivo *vano* ai due verbi *piango* (sensazione) e *ragiono* (psicologia e filosofia). Spesso questa connessione fra uno spazio reale e uno spazio ideale, fra la sfera della sensazione e quella dell'anima, viene espressa, sul piano formale, da una **rispondenza binaria di termini lessicali**, come cielo-terra, bene-male, amore-religione, passione-verità: una rispondenza che può subire una variazione nella struttura a chiasmo (A-B, B-A) e attraverso un gioco di contrapposizione fra immagine (ad esempio l'apparizione di Laura) e concetto (ad esempio l'analisi della passione).

Il doppio movimento: dalla contrapposizione all'armonizzazione

Gli aspetti particolari dello stile petrarchesco non si coglierebbero se – come avverte il Bigi – alle **antitesi** o opposizioni di termini e concetti, così abbondantemente presenti nei *Rerum vulgarium fragmenta*, non si collegasse il movimento inverso, pure petrarchesco, di **ricomposizione** e di **armonizzazione**. Ad esempio, Petrarca ricorre frequentemente alla figura dell'antitesi, che di per sé già contiene elementi anche di simmetria, e cerca, con accorgimenti diversi, di dominare al meglio e anche di raddolcire la stessa opposizione. L'antitesi riflette il contrasto presente nell'animo del poeta; ma, componendosi in modo ordinato entro un tessuto argomentativo (attraverso chiasmi e parallelismi) e un tessuto ritmico (attraverso le allitterazioni e il vocalismo), esprime anche la volontà di ricomporre tale dissidio attraverso la forma.

Spesso sono le risorse musicali, sonore e ritmiche, come le allitterazioni e le risposdenze particolari di accenti, ad attenuare e ad armonizzare il contrasto attraverso un effetto armonico, poeticamente valido ed efficace, espressione anche di un equilibrio e di un'armonia interiore che conducono alla ricomposizione del "dissidio".

Ecco qualche esempio di armonizzazione del linguaggio per simmetria di antitesi e per modulazioni musicali: *...la morte s'appressa, e 'l viver fugge* (LXXIX); *E mirar lei, et obliar me stesso* (CXXIX); *E veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio* (CCLXIV); *E dolendo adolcisce il mio dolore* (CV); *Tal che di rimembrar mi giova e dole* (CLVI); *Credendo esser in ciel, non là dov'era* (CXXVI). Allo stesso procedimento di attenuazione e di armonizzazione sembra da ricondurre anche l'uso frequente di un ritmo binario, basato sull'**endiadi** (concetto unico espresso mediante una coppia di sostantivi o di aggettivi coordinati) e sulla **dittologia sinonimica** (una coppia di termini dall'identico significato). Contini ha interpretato quest'uso petrarchesco come indicativo della tendenza all'analisi degli elementi esterni e interiori, come **bisogno di separazione** e di **chiarificazione** del poeta nello scandaglio del proprio intimo dissidio. Bigi ha fatto però rilevare che molto spesso, più che di un dissidio drammatico, le coppie di aggettivi o sostantivi, verbi, frasi, risultano indicative di uno **stato d'animo calmo, equilibrato e armonico**, come se l'impiego di tali coppie avesse la funzione predominante di rallentare il ritmo del verso, e quindi di esprimere un'attenuazione della tensione psicologica. Solo qualche citazione indicativa: *Nave da l'onde combattuta e vinta* (XXVI); *Ivi senza pensiero s'adagia e dorme* (L); *Erba e fior', che la gonnà / leggiadra ricoverse [...]* oro forbito e perle (CXXVI); *Veramente siam noi polvere et ombra* (CCXCIV); *Le soavi parole e i dolci sguardi* (CCLXXIII); *Solo et pensoso i più deserti campi / ... a passi tardi e lenti* (XXXV).

L'unilinguismo di Petrarca

Abbiamo già menzionato, nelle pagine dedicate a Dante, la formula fortunata di Contini che, in un suo importante saggio, parla di **plurilinguismo** e **pluristilismo** dantesco, consistente in sostanza nell'uso simultaneo di latino e volgare, di vari stili e generi letterari; nella pluralità di toni ed espressioni lessicali; nello sperimentismo linguistico costante. Per definire, in contrapposizione a Dante, le caratteristiche fondamentali della lingua poetica di Petrarca, lo stesso Contini parla di **unilinguismo**, come di un elemento primario che, insieme ad altri, distinguerebbe nettamente il poeta aretino dall'autore della *Commedia*. Ecco, in sintesi, alcuni di questi tratti peculiarmente petrarcheschi:

- 1) unilinguismo sul versante del latino (lingua modello delle lettere, delle opere dotte ed erudite, del poema epico, della stessa comunicazione quotidiana) e unilinguismo sul versante del volgare (usato esclusivamente per alcuni generi, la poesia lirica e il poema allegorico, tradizionalmente "volgari");
- 2) tendenza all'unità di tono e di lessico, che si manifesta col rifuggire sistematicamente gli estremi, ricercando assiduamente una tonalità media e sempre costante;
- 3) giustificazione solo psicologica o di gusto, e mai teorico-dottrinale come in Dante, del proprio modo di operare nella scelta di alcuni modelli e nel rifiuto di altri;
- 4) lavoro di revisione, correzione e rielaborazione attorno agli stessi testi fondamentali, per tutto il periodo della vita, senza provare alcun altro esperimento.

Va da sé che tali contrapposizioni piuttosto rigide, individuate da Contini per ciò che riguarda il rapporto Dante-Petrarca, non sono da prendere totalmente alla lettera: ma riflettono tuttavia tendenze generali ben definite.

15. LA METRICA DEL CANZONIERE

Delle cinque forme metriche presenti nel **Canzoniere** petrarchesco (sonetti, canzoni, sestine, ballate, madrigali), le più frequenti sono quella del **sonetto** e quella della **canzone**, come indicato materialmente anche dal numero dei componimenti (ben 317 sonetti e 29 canzoni). Le altre strutture metriche sono meno usate, ma si legano tutte alla tradizione della poesia d'amore in volgare: a quella provenzale – come la sestina – o a quella italiana – come il madrigale. Il poeta infatti non si propone di innovare sul piano metrico, ma resta rigorosamente fedele alla tradizione, soprattutto stilnovistica, pur scegliendo, fra le tante forme tradizionali, soltanto quelle poche che evidentemente gli parevano più congeniali all'espressione lirica.

Il **sonetto** è il modello metrico di gran lunga preferito da Petrarca, che riesce ad esprimervi in modo perfetto quella intima concentrazione di pensiero-sentimento e di immagine, secondo piani paralleli e incrociati, cui mirava la sua più intima ispirazione lirica. Nei **madrigali**, componimenti più brevi del sonetto, l'effetto di concentrazione lirica e di semplificazione tematica diventa poi ancora più evidente.

La **canzone** offre invece a Petrarca la possibilità di una più complessa articolazione dei motivi lirici, sia attraverso lo strumento della **variatio**, cioè di una calcolata variazione stilistico-concettuale, nelle diverse stanze dei componimenti, sia per il più mosso e vivace ritmo musicale, determinato dalla regolata alternanza, anche se non sempre nello stesso ordine da una canzone all'altra, di endecasillabi e di settenari. Lo stesso può dirsi per le **ballate**, anch'esse suddivise in stanze e giocate sull'alternanza dei due versi di differente lunghezza; mentre un discorso a parte meriterebbe la **canzone sestina**, che prevede l'uso, in fine verso, soltanto di sei parole-rima, con effetti di intensa e quasi ossessiva iterazione tematica.

ELEMENTI COSTITUTIVI DELLA TEMATICA D'AMORE

Un'opera complessa come i *Rerum vulgarium fragmenta* può essere letta secondo diversi tagli interpretativi: ad esempio secondo un criterio **cronologico**, che permette di leggere l'opera in chiave narrativa, quasi fosse un romanzo o un diario; oppure secondo un criterio **psicologico**, che mette in evidenza la finezza e la precisione con cui il poeta esprime i moti più intimi e segreti dell'anima; o ancora secondo un criterio **retorico-formale**, che consente di mettere in luce, nel complesso degli elementi tematici diversamente trattati nelle poesie, una vera e propria "grammatica d'amore".

Il poeta in effetti cerca di delineare una sorta di **morfologia e sintassi della tematica amorosa**, analizzando ed esprimendo le innumerevoli forme in cui l'amore si manifesta, sia nella relazione "esterna" con la donna, sia nell'intimità della coscienza.

A tale proposito ecco in sintesi la classificazione proposta da Hans Pyritz (*Petrarca und die deutsche Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts*, Colonia 1967).

- I principali elementi tematici "esterni" sono:
 - a. La **lode della donna**, esaltata per le sue caratteristiche di perfetta **bellezza fisica** e di **virtù spirituale**, talmente ineffabili che possono essere definite solo ricorrendo a termini iperbolici (ad esempio il suo splendore rende più chiaro il giorno). La celebrazione di lei è affidata anche agli oggetti che le appartengono, come il velo, la gonna, la collana eccetera; la bellezza fisica è descritta con riferimenti alle singole parti del corpo (i capelli biondi, le mani bianche, gli occhi lucenti, la fronte d'avorio, le guance come rose e gigli, i denti di perla, le labbra di corallo, ecc.), con largo impiego di termini metaforici e col ricorso anche a similitudini o a riferimenti mitologici (labbra più dolci di quelle di Venere, bella e sfuggente come Dafne).
 - b. La **descrizione-celebrazione dei luoghi degli incontri**: in genere, luoghi appartati e consueti, dal clima dolce e **soave**, ornati di **flori** ed **erbe**, freschi e ridenti, in uno scenario naturale dove l'amante torna, realmente o più spesso in sogno, per ricordare, contemplare, meditare sul proprio amore o cercare, ma invano, di dimenticarlo.
 - c. La **descrizione-celebrazione del tempo dell'innamoramento**, ora con precisione cronologica, ora in forma più vaga, ma sempre in un'atmosfera di religiosa sacralità, come nell'ambito di un rito liturgico.
 - d. L'**incontro con la donna in una visione o durante un sogno**: le uniche modalità che permettano un rapporto, tutto spirituale e fuori dalla realtà, con l'amata.
- Gli elementi tematici "interni" sono invece:
 - a. La sensazione di stupefatta **meraviglia di fronte alla bellezza della donna** e agli effetti che questa produce nel cuore dell'amante.
 - b. La **tensione angosciosa** in cui si trova il poeta, che è **prigioniero** dell'amore, vissuto come una **guerra**, e della donna, avvertita come **nemica**: una tensione che può portare alla sofferenza più atroce e addirittura al desiderio di morire, ma anche può dar luogo a momenti di esaltazione e di intensità passionale. L'amante è lacerato intimamente dal contrasto fra amore terreno e amore divino, fra desiderio e pentimento.
 - c. La **dolcezza-crudeltà della donna** nel suo rapporto con l'amante, che produce in lui effetti opposti di piacere e di dolore, ora disgiunti ora anche compresenti.
 - d. La **durata nel tempo degli effetti dell'amore**: non muta né diminuisce, nonostante il passare degli anni, l'intensità del piacere, da una parte, e del dolore dall'altra.
 - e. La **morte dell'amata**, che colpisce drammaticamente il poeta e, pur non annullando in lui la passione (*piaga per allentar d'arco non sana*), la viene trasformando a poco a poco in un anelito più spirituale.

Mentre gli elementi esterni sono desunti sostanzialmente dal repertorio tematico della tradizione, quelli interni sono spesso originali o comunque approfondiscono e innovano analoghi motivi della poesia precedente, legandoli più intimamente agli stati d'animo, alle sensazioni e alle scansioni delle varie situazioni psicologiche.

Sul piano stilistico, il poeta ricorre, a immagini ed espedienti retorici diversi: il linguaggio militare, ad esempio, per descrivere la battaglia d'amore; le metafore per sottolineare la durezza e la freddezza di Laura; le iperboli per esprimere i sentimenti estremi, come negli accenni al desiderio di morte; i paradossi, come quello della morte nella vita e della vita nella morte.

I PRINCIPALI VERSI ITALIANI

I versi italiani sono determinati dal numero teorico delle sillabe (il settenario, ad esempio, è costituito da 7 sillabe teoriche) e sono caratterizzati sempre dal fatto di avere l'ultimo accento tonico sulla **penultima** sillaba teorica (il settenario ha l'ultimo accento sulla sesta sillaba, o meglio in sesta posizione).

I versi più brevi del quinario appaiono raramente da soli: così il **bisillabo** (due sillabe teoriche con accento in prima posizione) costituisce la prima metà di un quadrisillabo (accenti in prima e terza posizione, secondo un ritmo puramente trocaico) e il **trisillabo** (tre sillabe teoriche con accento in seconda posizione) la prima metà di un senario. Il **quadrisillabo** (4 sillabe teoriche con accento in terza posizione) costituisce a sua volta la prima metà di un ottonario.

Il **quinario** ha 5 sillabe teoriche e l'ultimo accento in quarta posizione. È stato usato soprattutto nella così detta strofa saffica, costituita da tre endecasillabi e da un quinario conclusivo.

Il **senario** ha gli accenti in seconda e quinta posizione. È un verso che venne regolarmente usato nella poesia risorgimentale (in senari è ad esempio il testo del nostro inno nazionale), soprattutto nella forma raddoppiata, forse a causa del suo ritmo cadenzato e regolare: *Dagli àtri muscòsi, dai fòri cadénti*.

Il **settenario** ha l'ultimo accento in sesta posizione. A parte l'endecasillabo, è il verso più usato nella poesia italiana (spesso, come nella canzone, in alternanza proprio con l'endecasillabo), certo a causa della sua grande flessibilità ritmica: può infatti avere un andamento puramente giambico, con accenti in seconda, quarta e sesta posizione (*Ei fù. Siccòme immòbile*), può iniziare con un ritmo trocaico (accenti in prima, terza e sesta: *Chiàre, frèsche e dolci àcque*) o anche con un ritmo dattilico (accenti in prima, quarta e sesta: *Spàrsa le trècce mòrbide*). È stato usato frequentemente anche il doppio settenario, o martelliano, corrispondente in sostanza al verso alessandrino della poesia francese.

L'**ottonario** ha un andamento ritmico puramente trocaico, cioè con accenti in prima, terza, quinta e settima posizione: *Quànt'è bèlla giòvinèzza, / ché si fùgge tùttavia*. È un verso dalla cadenza monotona e un po' facile e per questo non ha mai goduto di molta fortuna nella nostra poesia.

Il **novenario** ha l'ultimo accento in ottava posizione. Il suo schema ritmico classico prevede accenti in seconda, quinta e ottava posizione (*Nascòndi le còse lontàne, / tu nèbbia impalpàbile e sciàlba*), ma sono state tentate, ad esempio dal Pascoli, disposizioni accentative diverse (ad esempio in terza, quinta e ottava posizione).

Il **decasillabo** ha l'ultimo accento in nona posizione. Il modello classico prevede un ritmo tutto anapestico, con accenti in terza, sesta e nona: *S'ode a dèstra uno squillo di tròmba*. È un verso dal ritmo fortemente cadenzato e per questo preferito da certa poesia patriottica del nostro Ottocento.

L'**endecasillabo** è il verso più largamente usato nella nostra poesia.

LE FORME METRICHE PRINCIPALI DELLA POESIA ITALIANA

Tantissime sono ovviamente le forme metriche tentate dai poeti, ma quelle rimaste canoniche per molti secoli nella **lirica italiana**, a causa del prestigio altissimo dell'autore e della sua opera, sono soprattutto quelle usate dal Petrarca nei suoi *Rerum vulgarium fragmenta*, cioè il sonetto, la canzone, la ballata, il madrigale e la sestina.

- Il **sonetto** è costituito da 14 endecasillabi, raggruppati in due quartine e due terzine: le quartine sono legate dall'alternanza di due sole rime, secondo uno schema ABBA ABBA oppure ABAB ABAB; per le terzine sono previste di solito tre rime, oppure due sole, con schemi del tipo: CDE CDE, CDE DCE, CDC DCD e così via.
- La **canzone** si articola in una serie di strofe o stanze, tutte con identica struttura metrica. Può essere costituita da soli endecasillabi oppure, assai più frequentemente, da endecasillabi e settenari. Ogni stanza è di solito bipartita in una *fronte* (suddivisa a sua volta in due gruppi di versi detti *piedi*) e in una *sirima*, o sirima (suddivisa in due *volte*). Fra la fronte e la sirima può esserci un verso isolato di collegamento, detto *chiave*. Dopo l'ultima stanza la canzone è chiusa da un *congedo*, una strofa che riproduce di solito lo schema della sirima o della seconda volta. La disposizione degli endecasillabi e settenari e l'ordine delle rime possono ubbidire a schemi anche molto diversi; e così il numero dei versi può variare notevolmente da canzone a canzone: ma resta la regola (almeno nella canzone classica petrarchesca) che lo stesso schema si ripeta identico in ogni stanza.
- La **ballata** è composta da stanze di endecasillabi e settenari analoghe a quelle della canzone, ma di solito più brevi. Caratteristica della ballata è la presenza di una strofa – la ripresa o il ritornello – che può essere di diversa lunghezza (anche, raramente, di un solo verso) e che, dopo aver aperto la poesia, ritorna poi identica dopo ogni stanza. La seconda parte di ogni stanza riprende di solito lo schema metrico del ritornello e l'ultimo verso di ogni stanza rima con l'ultimo verso di esso. Uno schema, a mo' di esempio, potrebbe essere: XY YX (ritornello), ABAB BC CX (stanza), XY YX e così via.
- Il **madrigale** è un componimento in endecasillabi più breve del sonetto, costituito di solito da due o tre terzine seguite da uno o due distici a rima baciata. Uno schema petrarchesco è ad esempio: ABC ABC DD.
- La **sestina** prevede uno schema particolarmente complesso, essendo costituita da sei strofe di sei endecasillabi non rimati, che tuttavia si concludono sempre con le medesime sei parole-rima, secondo un ordine rigorosissimo: ABCDEF, FAEBDC, CFDADE, ECBFAD, DEACFB, BDFECA (dove le lettere non indicano delle rime ma delle parole-rima). La sesta strofa è seguita da un *commiato* di tre endecasillabi, nei quali ritornano, all'interno e alla fine di ogni verso, tutte le sei parole-rima.

Altre sono invece le forme metriche proprie, da Dante in poi, della **poesia narrativa**. Le tre principali sono la *terzina*, l'*ottava* e l'*endecasillabo sciolt*.

- la **terzina**, o terza rima, usata, oltre che da Dante nella *Commedia*, anche da Boccaccio nell'*Amorosa visione*, da Petrarca nei *Triumph* e poi dall'Ariosto nelle *Satire*, è una strofa di tre endecasillabi, dei quali il primo rima col terzo e il secondo con il primo e il terzo della strofa successiva, secondo lo schema: ABA BCB DCD eccetera. Dopo l'ultima terzina segue un verso isolato che rima col secondo verso della terzina precedente: YZY Z;
- l'**ottava**, o ottava rima, è una strofa di otto endecasillabi, i primi sei a rima alternata, gli ultimi due a rima baciata, secondo lo schema: ABABABCC. Usata per la prima volta da Boccaccio nel *Filostrato*, non tardò a soppiantare la terzina e a diventare fin dal '400 la forma canonica della narrazione in versi, tanto da essere chiamata semplicemente *stanza*, cioè strofa, per antonomasia (Le Stanze per la giostra del Poliziano sono appunto le *ottave* scritte per la giostra). È il metro di tantissimi poemi: fra gli altri del *Morgante*, dell'*Orlando innamorato*, dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata*;
- l'**endecasillabo sciolt** è senz'altro la forma metrica più libera e flessibile della nostra poesia tradizionale: si tratta infatti di una successione di endecasillabi senza rime e senza divisioni strofiche prefissate. Lo sciolt soppianta a poco a poco l'ottava a partire già dal secondo '500: lo stesso Tasso, che pure si era servito dell'ottava per la sua *Gerusalemme liberata*, utilizza il verso sciolt per *Le sette giornate del mondo creato*. Ma è soprattutto fra il '700 e il primo '800 che questo metro incontra il massimo successo: basta pensare che sono scritte in endecasillabi sciolti opere come *Il giorno* di Parini, i *Sepolcri* e le *Grazie* di Foscolo e l'*Infinito* e le *Ricordanze* di Leopardi.

TESTI

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono

da *Rerum vulgarium fragmenta*, 1

Il sonetto proemiale

Il problema della datazione

A lungo si è discusso sulla datazione del sonetto *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*. Ad opinione di Chiorboli, esso è stato composto dopo la morte di Laura, come l'*vo pensando, e nel penser m'assale*; per Wilkins è stato invece scritto a Valchiusa prima della morte di Laura; secondo Rico, siccome presenta evidenti analogie sul piano letterario e concettuale con la prefazione alle *Familiars*, va datato attorno al 1350. Si è comunque propensi a collocarlo negli anni 1349-50, al tempo della cosiddetta "seconda forma" del *Canzoniere* (1347-1350). In questo periodo la raccolta non soltanto si arricchisce di oltre 130 nuovi componimenti, assumendo definitivamente il carattere di libro, ma viene anche suddivisa in due parti (*In vita di Madonna Laura* e *In morte di Madonna Laura*) organizzate in base a criteri cronologici, tematici e metrici.

Un componimento chiave, in funzione di proemio e di conclusione

Insieme alla canzone 264, che inaugura le rime *in morte* di Laura, e alla canzone finale alla Vergine, il sonetto d'apertura è un componimento chiave nell'economia generale dei *Rerum vulgarium fragmenta*: esso ha, infatti, la doppia funzione di "proemio" e di possibile chiave interpretativa dell'intera raccolta. Da un lato, l'autore informa i lettori sulla struttura dell'opera: l'espressione *rime sparse* – traducendo il titolo originale *Rerum vulgarium fragmenta* – indica, infatti, la sostanziale autonomia contenutistica e strutturale d'ogni lirica, in opposizione con la forma unitaria del poema (in particolare di quello dantesco); dall'altro lato, egli sottolinea la fondamentale bipolarità fra prospettiva terrena (il *vaneggiar*) e prospettiva spirituale (il *pentersi*), anticipando, nell'ottica d'un preventivo bilancio morale, il tema chiave della vanità di tutte le cose (*le vane speranze e 'l van dolore; quanto piace al mondo è breve sogno*).

Schema metrico: sonetto, con rime ABBA, ABBA, CDE, CDE

Voi ch'ascoltate in rime¹ sparse il suono²
di quei sospiri³ ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore⁴,
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono:

5 del vario stile⁵ in ch'io piango et ragiono⁶,
fra le vane speranze e 'l van dolore⁷,
ove sia chi per prova intenda amore⁸,
spero trovar pietà, nonché perdono.

10 Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo⁹, onde sovente
di me medesmo meco mi¹⁰ vergogno;

et del mio vaneggiar¹¹ vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer¹² chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

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

Voi, lettori, che ascoltate, in componimenti sparsi, l'eco di quei sospiri di cui io nutrivo il mio cuore al tempo del (*in sul*) mio primo giovanile smarrimento amoroso (*errore*), quando, in parte, ero un uomo diverso da quello che sono oggi, dovunque ci sia qualcuno che, per esperienza personale (*per prova*), sappia comprendere che cosa sia l'amore, spero di trovare pietà oltre che perdono per l'aspetto mutevole dei miei versi (*del vario stile*), in cui esprimo il mio dolore e insieme ne parlo (*et ragiono*) fra inutili speranze e inutili dolori. Ma ora sì che comprendo bene come fui per la gente (*al popol tutto*) oggetto di pettegolezzi (*favola*) per un lungo periodo, e per questo, fra me e me (*meco*), spesso provo vergogna di me stesso, conseguenze (*frutto*) del mio inseguire vane speranze (*vaneggiar*) sono la vergogna, il pentimento ed il capite con chiarezza che i beni e le passioni che allettano gli uomini (*quanto piace al mondo*) costituiscono un sogno vano e passeggero.

1. **rime**: le rime (*rithmi*) nella poesia medievale sono i versi sillabici fondati sul numero delle sillabe, in opposizione ai versi latini che non hanno la rima e sono fondati sulla quantità (breve o lunga) delle sillabe.
2. **il suono**: vale a dire l'espressione poetica di *quei sospiri*.
3. **sospiri**: sono il risultato dei desideri e delle passioni terrene e in particolare dell'amore.
4. **errore**: allude all'amore per Laura, considerato una deviazione dalla retta via in quanto ha indotto nel poeta un combattuto attaccamento alle cose terrene.
5. **vario stile**: l'espressione cela probabilmente un'indicazione di natura non tematica ma metrica; sembra accennare infatti all'utilizzo di forme metriche differenti.
6. **piango et ragiono**: forma una struttura chiasmica con *speranze e...* *dolore*: al pianto corrisponde il dolore, al momento del-

l'equilibrio e della serenità la speranza.

7. **vane... van...** speranze e dolore sono falsi ed inconsistenti, perché legati ai valori mondani, in opposizione alle gioie spirituali.

8. **ove... amore**: è un richiamo all'immagine dei "fedeli d'Amore", propria della tradizione cortese e stilnovistica.

9. **favola fui gran tempo**: a causa di quell'amore non corrisposto; l'espressione ricalca i versi 7-8 dell'epodo XI di Orazio (*Heu me, per urbem, nam pudet tanti mali, / fabula quanta fui!*, "Ahimè, sono stato la favola di tutta la città, e mi vergogno di così grande infamia!").

10. **me medesmo meco mi**: allitterazione molto evidente che sottolinea il sentimento di dolore e vergogna.

11. **vaneggiar**: riprende *vane... van* del v. 6.

12. **vergogna... pentersi... conoscer**: è una sorta di climax ascendente (cfr. *Linee di analisi testuale*).

Le varie facce della solitudine

Il sonetto, composto anteriormente al 16 novembre 1337, è incentrato sul motivo del ripiegamento dell'io su se stesso, uno dei temi chiave del *Canzoniere*. La ricerca di solitudine può avere diverse connotazioni: in alcuni componimenti ha una funzione consolatoria (cfr. canzone 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte*), in altri esprime un bisogno di raccoglimento di tipo intellettuale e religioso (come nei trattati *De vita solitaria* e *De otio*) e in altri ancora è frutto d'irrequietezza e si colora di malinconia e di *pathos*.

In *Solo et pensoso i più deserti campi* essa rappresenta soprattutto una fuga dalla vergogna d'Amore.

Schema metrico: sonetto, con rime ABBA, ABBA, CDE, CDE

Solo et pensoso¹ i più deserti campi
vo mesurando² a passi tardi et lenti³
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human la rena stampi.⁴

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

10 sì ch'io mi credo omai che monti et piagge⁵
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre⁶
ragionando con meco, et io co' llui.

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

Solo ed immerso nei miei pensieri, percorro (vo mesurando) i luoghi più deserti con passi gravi e lenti, e osservo intorno attentamente, per evitare ogni luogo dove il terreno (rena) possa recare (stampi) qualche impronta (vestigio) umana. Non trovo altra difesa che mi salvi dal fatto che la gente si accorga chiaramente della mia pena, perché nei miei atteggiamenti privi di gioia e vitalità si manifesta esteriormente come io interiormente bruci d'amore: cosicché io credo ormai che i monti, i campi, i fiumi e i boschi sappiano di che genere (tempre) sia la mia vita intima, che è nascosta agli altri. E tuttavia non so trovare (cercar) sentieri tanto impervi e desertici che Amore non giunga sempre a colloquiare con me ed io con lui.

1. *Solo et pensoso*: la coppia di termini anticipa e riassume il tema dello sdoppiamento, che domina il sonetto, fra coscienza e istinto (cfr. *Linee di analisi testuale*).
2. *vo mesurando*: è un procedere lento, tipico di chi misura un terreno.
3. *tardi et lenti*: dittologia sinonimica che sottolinea lo stato d'animo assorto e pensoso del poeta.
4. *et gli occhi porto... stampi*: come avvertono molti commentatori, i versi richiamano probabilmente un passo di Tibullo (IV, 13, 10-11): *sic ego secretis possem vivere silvis / qua nulla humani*

no sit via trita pede (così potessi io vivere in selve appartate, dove nessun sentiero sia percorso da piede umano). Si noti l'iperbato *occhi intenti*, che ribadisce la volontà di fuggire dal mondo degli uomini.

5. *monti et piagge...*: la solitudine della natura è il corrispettivo dello stato psicologico del poeta.

6. *ch'Amor non venga...*: l'assenza di Laura è il sintomo di una passione ripiegata completamente su se stessa, senza contatti con l'esterno, di un amore invincibile, fonte di gioia e di tormento.

LINEE DI ANALISI TESTUALE

Dall'esterno all'interno: fuga dagli uomini, fuga nell'io

Dal punto di vista contenutistico, il desiderio della solitudine (si noti l'aggettivo *solo* in apertura di sonetto) approda ad una parallela ricerca di uno spazio naturale in cui l'io poetico possa trovare rifugio dal concreto mondo degli uomini (ove vestigio human la rena stampi, v. 4; dal manifesto accorger de le genti, v. 6). La natura deserta e selvaggia non ha tuttavia alcun potere rasserenante: al contrario, essa rispecchia ed ingigantisce, con il proprio isolamento, la solitudine dell'io. I più deserti campi, i monti, le piagge, i fiumi, le selve, le aspre

vie e selvagge (richiamo dantesco: *Inf.*, I, 5) rappresentano, infatti, solamente la proiezione esterna dello stato interiore del poeta: non sono luoghi reali, ma spazi assoluti, resi ancora più eterei e dilatati dalla vaghezza terminologica e linguistica (si notino la preminenza del sostantivo sull'aggettivo e la totale mancanza della deissi).

L'analogia tra l'animo del poeta e l'universo naturale è un tema consueto, già presente nella lirica provenzale. Nella tradizione cortese il paesaggio, stilizzato e stereotipato, possiede tuttavia una sorta di concretezza realistica; in Petrarca tende invece all'indefinito e diviene il luogo per eccellenza della scissione dell'io poetico. Vengono così alla luce i conflitti e le contraddizioni interiori del poeta, il quale afferma il valore supremo della poesia come strumento d'autoanalisi e d'introspezione, attraverso un linguaggio che si fa astratto, vago ed indefinito. Il sonetto *Solo et pensoso i più deserti campi* è uno dei prodotti più alti di questo nuovo tipo di procedimento lirico.

Ritmo lento della solitudine pensosa

Soggetto del desiderio di solitudine è l'io cosciente del poeta, il quale, governato da valori etici e culturali, è portato alla ricerca d'uno schermo che scampi / dal manifesto accorger de le genti (vv. 5-6). Il termine *schermo* rinvia implicitamente alla *Vita nuova* di Dante; mentre là, però, esso serviva a proteggere Beatrice, qui deve difendere l'autore dal rischio di diventare favola per le genti (cfr. *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, pagg. 417-419).

Oggetto della ricerca è, invece, l'io poetico profondo, passionale, su cui Amore ha un dominio completo (com'io dentro avampi, v. 8; *cercar non so ch'Amor non venga sempre / ragionando con meco, et io co' llui*, vv. 13-14). V'è dunque uno sdoppiamento fra coscienza e istinto, fra ragione e passione, di cui si possono cogliere i riflessi testuali tanto nell'uso frequente d'endiadi e di dittologie (concetti espressi attraverso coppie di termini più o meno sinonimici, dei quali in genere l'uno è più esterno e descrittivo, l'altro più interno e valutativo: ad es. *Solo et pensoso, vo mesurando... et gli occhi porto, tardi et lenti, aspre... selvagge*), quanto nella dialettica costante fra termini e immagini di significato opposto (vo mesurando... per fuggire, di fuor... dentro, con meco... co' llui).

Bisogna tuttavia notare che, dal punto di vista ritmico e formale, v'è coincidenza pressoché perfetta tra periodo metrico e periodo sintattico, quasi ad indicare idealmente una possibilità di riconciliazione del dissidio interiore attraverso la forma.



LAVORO SUL TESTO

Analisi del testo

1. Scegli una delle seguenti proposte, dopo avere riletto attentamente il testo e il relativo apparato di note.
 - a. Riassumere il contenuto informativo del sonetto in non più di 10 righe.
 - b. Riassumere e commentare la strofa che ti ha colpito maggiormente, usando parole che abitualmente utilizzi nella lingua parlata.

Commento complessivo e approfondimenti

2. Rispondi alle seguenti domande o attraverso risposte singole o elaborando un testo che tratti in maniera organica tutti gli argomenti richiesti.
 - a. Qual è il motivo centrale del componimento?
 - b. Chi ne è il destinatario?
 - c. In che cosa consiste lo sdoppiamento del poeta?
 - d. Quali sono i debiti nei confronti della *Vita nuova* di Dante?

Redazione di un articolo di giornale

3. Rileggi attentamente il componimento, quindi elabora una scaletta, sulla cui base redigerai un articolo di giornale che ponga in evidenza, in particolare, la descrizione del paesaggio, quale risulta dai versi di Petrarca. Dai al tuo pezzo un titolo appropriato che richiami il contenuto del sonetto e precisa su quale giornale ne ipotizzi la pubblicazione (quotidiano, giornalino della scuola, rivista, altro). Non superare le tre colonne di metà foglio protocollo. Controlla, a fine stesura, di aver fornito adeguate risposte alle 5 W (Who? What? Where? When? Why?).

Trattazione sintetica di argomenti

4. Rileggi con attenzione le *Linee di analisi testuale*, rifletti sui temi centrali e sullo stile del sonetto, poi elabora una risposta sintetica (max 5 righe) per ciascuno dei seguenti quesiti.
 - a. In quali opere minori Petrarca tratta il tema della solitudine?
 - b. In quale altro testo del *Canzoniere* è espresso un analogo desiderio di solitudine?
 - c. Che cosa noti di particolarmente rilevante in questo sonetto dal punto di vista del ritmo e della sintassi?

Tra sonetto e preghiera

Il versante spirituale della tematica d'amore assume talora nel *Canzoniere* le forme d'una vera e propria preghiera. È il caso, ad esempio, della canzone alla Vergine (cfr. pagg. 457-462) o del sonetto *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*, qui proposto, in cui il poeta si rivolge alla misericordia di Dio per chiedere di essere liberato dalla passione.

Componimento d'anniversario

Oltre ad essere un'invocazione a Dio, il sonetto rappresenta anche una delle numerose poesie che celebrano ricorrenze legate alla figura di Laura: la data del primo incontro (6 aprile 1327: sonetti 3, 13, 20, 61, 211) e la data della morte (6 aprile 1348: sonetti 267, 278, 298, 336). L'anniversario qui ricordato è l'undicesimo: *Or volge... l'undecimo anno* (v. 9); il sonetto dovrebbe dunque collocarsi fra il 6 aprile 1337 e il 6 aprile 1338.

Schema metrico: sonetto, con rime ABBA, ABBA, CDE, CDE

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese¹
con quel fero desio ch'al cor s'accese
mirando² gli atti per mio mal sì adorni,

5 piacciati³ omai, col Tuo lume, ch'io torni
ad altra vita et a più belle imprese,
sì ch'avendo le reti indarno tese,
il mio duro adversario⁴ se ne scorni.

10 Or volge, Signor mio, l'undecimo anno
ch'i' fui sommesso al dispietato giogo⁵
che sopra i più soggetti è più feroce:

miserere del mio non degno affanno;⁶
reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;
ramenta lor come oggi fusti in croce.⁷

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

Padre del cielo, dopo i giorni sprecati [nella passione d'amore], dopo le notti consumate (*spese*) in sogni vani, con quel folle e tremendo desiderio che si accese nel mio cuor, contemplando i gesti [di Laura], per mia sfortuna (*per mio mal*) così leggiadri, voglia tu (*piacciati*) che io giunga ormai, con l'aiuto della tua grazia (*col Tuo lume*), ad una vita diversa, più saggia, e ad azioni più degne, cosicché, avendo teso le reti inutilmente (*indarno*), il mio tenace e crudele nemico resti sconfitto (*se ne scorni*). Ora, mio Signore, sono passati undici anni da quando io (*ch'i'*) fui sottoposto allo spietato giogo, che è più crudele nei confronti dei più sottomessi: abbi misericordia (*miserere*) del mio dolore indegno; riconduci i miei pensieri erranti a più alti ideali (a *miglior luogo*); ricorda loro come in questo giorno fosti crocifisso.

1. *dopo i perduti giorni... spese*: il motivo della vanità delle cose terrene, in particolare dell'amore, che si trova qui intrecciato a quello della preghiera, innesca un percorso tematico che va dal peccato al pentimento, al perdono. Si noti il chiasmo *perduti giorni... notti... spese*.

2. *mirando*: contemplando, vagheggiando.

3. *piacciati*: congiuntivo esortativo-ottativo.

4. *duro adversario*: il diavolo, che incarna l'amore profano in opposizione a quello sacro, ispirato da Dio.

5. *dispietato giogo*: è il potere di Amore che rende schiavo il

poeta.

6. *miserere... affanno*: l'espressione richiama Virgilio (*Eneide* II, 144: *miserere animi non digna ferentis*, abbi pietà di un animo che soffre dolori non degni); ricorre anche in Dante, quando incontra Virgilio nel I canto dell'*Inferno*; *Miserere*, latinskmo tratto dai *Salmi*, forma una *climax* ascendente con gli altri due imperativi (*reduci... ramenta*) posti all'inizio dei versi successivi.

7. *oggi... croce*: il Venerdì Santo, giorno della passione e morte di Cristo.



Una catena tematica: vanità, peccato, pentimento e perdono

Nella trama del sonetto, al tema della preghiera è strettamente correlato il motivo (risalente al *Qoèlet* biblico e ricorrente nei componimenti d'anniversario) della vanità delle cose terrene (*le notti vaneggiando spese*, v. 2; *non degno affanno*, v. 12; *i pensier' vaghi*, v. 13) e in particolare dell'amore inteso come urgenza fisica e passionale (*fero desio*, v. 3). Tale stato d'animo "negativo" è complementare all'idea di pentimento, che non solo pervade implicitamente l'intera lirica, ma è anche esplicitamente espressa:

1. dalla ripetizione (vv. 1-2) dell'avverbio *dopo* in contrasto con *l'omai* del v. 5 e dall'opposizione fra *l'Or volge* (v. 9) e *l'i' fui* (v. 10): l'autore sembra in questo modo intenzionato a dividere in maniera netta ciò che è stato da ciò che è, vale a dire il peccato passato dal riscatto presente;
2. dall'opposizione fra la prima e la seconda quartina a livello di modi e di tempi verbali: nei primi 4 versi il poeta utilizza modi indefiniti (due participi: *perduti, spese*; due gerundi: *vaneggiando, mirando*) e tempi passati (*perduti, spese, s'accese*; i gerundi, pur essendo presenti, indicano contemporaneità rispetto al passato); nei vv. 5-8 l'autore usa invece tre congiuntivi presenti (*piacciati, torni, scorni*: il primo esortativo-ottativo e gli altri due con valore potenziale), che esprimono un'idea di speranza e di desiderio riferiti al presente, in esplicita opposizione, una volta ancora, con il passato (*avendo le reti... tese*, v. 7);
3. dal verso finale *ramenta lor come oggi fusti in croce*, attraverso cui Petrarca sottolinea il contrasto implicito fra il valore sacro della ricorrenza (il Venerdì santo, giorno della crocifissione di Cristo e della redenzione dell'umanità) e il suo valore profano (il Venerdì santo in cui il poeta ha conosciuto Laura).

Quanto alla struttura tematica della preghiera, si possono isolare tre momenti:

1. l'invocazione iniziale al *Padre del ciel*, che, richiamando fra l'altro l'incipit del *Padre nostro*, dà l'avvio ad un ampio periodo che ha il verbo principale solo all'inizio del quinto verso (*piacciati*) e che si conclude all'ottavo verso;
2. l'implorazione *Signor mio* (v. 9), che riprende l'inizio del sonetto e apre il secondo periodo della preghiera, più breve e di taglio valutativo (si vedano i tre indicativi: *volge, fui, è*): il poeta qui oppone implicitamente la "signoria" di Dio a quella dell'amore profano, *duro adversario, dispietato giogo* che schiavizza l'anima (*fui sommesso*);
3. la triplice richiesta finale di misericordia, aiuto e perdono (vv. 12-14): è costruita su tre imperativi (*miserere, reduci, ramenta*) ed esprime il passaggio dal piano dell'esperienza umana e personale del poeta (*il mio non degno affanno, i pensier' vaghi*) a quello dei valori spirituali universali (*il miglior luogo*), sintetizzati nell'immagine finale della morte e della redenzione di Cristo.

I sonetti 61 e 62

In *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* il rito della rievocazione è, come detto, di segno negativo. Tale scelta risalta in tutta la sua radicalità se si considera che nei *Rerum vulgarium fragmenta* il sonetto 62 è collocato subito dopo un componimento che celebra invece, in maniera entusiastica, l'incontro con Laura: il sonetto 61, *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*. Petrarca sembra così sottolineare, per antitesi, i due versanti dell'amore (terreno e spirituale), vale a dire i due profili ideologici con i quali egli è costretto a vivere e ad interpretare la passione: quello integralmente umano e quello integralmente religioso. Ecco, per un opportuno confronto, il testo del sonetto 61:

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

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

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

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

Siano benedetti il giorno, il mese, l'anno, la stagione, il tempo, l'ora, il preciso istante, il bel paese, il luogo in cui io fui raggiunto dai due begli occhi (di Laura) che mi hanno catturato; e siano benedetti la prima piacevole sofferenza che io provai innamorandomi (*essere con Amor congiunto*), l'arco e le frecce da cui fui colpito e le ferite che giungono fino al cuore. Benedette le parole che ho sparso ovunque (*tante... sparte*) nell'invocare il nome della mia donna, e i sospiri, le lacrime, il desiderio; e benedetti siano tutti gli scritti con i quali le procuro fama (*ov'io fama l'acquisto*), e il mio pensiero, che è solo per lei, al punto che nessun'altra donna vi trova posto (*v'à parte*).

1^a
Prova
A

Comprensione complessiva

1. Leggi con attenzione questo testo e riassumilo in non più di 10 righe.

Analisi e interpretazione del testo

2. Spiega in maniera puntuale le seguenti espressioni:

- a. *sol per mio destino* (v. 3);
b. *un laccio che di seta ordiva* (v. 5);
c. *si dolce lume uscia degli occhi suoi* (v. 8).

Interpretazione complessiva e approfondimenti

3. Approfondisci con opportune ricerche le tue conoscenze sulla Sorgia e sulla città di Avignone. Prepara una relazione che non superi le 15 righe.

1^a
Prova

Redazione di una lettera

4. Prova a trasformare questi versi di Petrarca in una lettera che, contenutisticamente, dovrà essere fedele al testo originale e, dal punto di vista lessicale, dovrà contenere almeno tre parole usate dal poeta aretino. La lettera non dovrà superare le due colonne di metà foglio protocollo. Scegli un appropriato destinatario.

3^a
Prova

Trattazione sintetica di argomenti

5. Rileggi con attenzione le *Linee di analisi testuale*, rifletti sui temi centrali e sullo stile della lirica. Poi elabora una risposta sintetica (max 5 righe) per ciascuno dei seguenti quesiti.
a. Quale significato assume l'aggettivo *nova* in apertura di componimento?
b. Qual è il destino del poeta (rif. v. 3)?
c. Che cosa, tutto sommato, non dispiace all'autore?



Chiare, fresche et dolci acque

da *Rerum vulgarium fragmenta*, 126

Fantasia d'amore e morte

Al culmine della poesia della memoria

Questa canzone, composta o rielaborata nel 1345 (forse in primavera, nell'anniversario dell'incontro con Laura), rappresenta uno dei momenti più alti della lirica petrarchesca ed è, in particolare, la più significativa e compiuta fra le poesie della contemplazione e della memoria.

Quattro momenti: il luogo, la sepoltura, l'incontro post mortem, il trionfo

La canzone è strutturata in quattro momenti, accomunati da un registro prevalentemente elegiaco. Il poeta rievoca, dapprima, il luogo di un indimenticabile incontro con Laura. Egli pensa, quindi, alla propria morte e sepoltura in quel medesimo luogo. Immagina poi che Laura, venendo a far visita alla sua tomba, mostri finalmente pietà per lui e corrisponda al suo amore. Rivive, infine, in una sorta di ricordo-visione-trionfo, l'incontro con l'amata, già evocato all'inizio del componimento.

Schema metrico: canzone in cinque stanze di 13 versi (nove settenari, quattro endecasillabi; fronte di 6 versi, sirma di 7 versi), con rime abC abC cdee DdF; il congedo è conforme alla seconda volta della sirma.

- Chiare, fresche et dolci acque,¹
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna²;
gentil³ ramo ove piacque
5 (con sospir⁴ mi rimembra),
a lei di fare al bel fianco⁵ 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 udiencia⁶ insieme
a le dolenti mie parole extreme.⁷

Limpide, fresche e delicate acque, in cui l'unica che io considero signora [del mio cuore] immerse il suo bel corpo; nobile ramo al quale – mi ricordo sospirando – le piacque appoggiarsi; erba e fiori che la graziosa veste ricoprì con il candido lembo (seno); aria resa sacra e serena [dalla presenza di lei], dove Amore, per mezzo dei begli occhi di Laura, mi trafisse (m'aperse) il cuore: ascoltate voi tutti le mie ultime parole di dolore.

1. Chiare... acque: le sorgenti della Sorgia, presso Avignone, dove avvenne l'incontro con Laura (cfr. *Nova angetta* sopra l'ale accorta).
2. donna: il termine è usato nel suo significato etimologico, cioè "signora, padrona", dal latino *domina*.
3. gentil: in quanto offre ombra e sostegno a Laura.

4. con sospir: il ricordo è dolce e malinconico insieme.
5. fianco: sineddoco per "corpo".
6. date udiencia: verbo reggente della serie di vocativi *acque, ramo, erba et fior', aere*.
7. parole extreme: quelle che precedono la morte del poeta.

- 15 S'egli⁸ è pur mio destino,
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,⁹
qualche gratia¹⁰ il meschino
corpo fra voi¹¹ ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo¹² ignuda.
20 La morte fia men cruda
se questa spene¹³ porto
a quel dubbioso¹⁴ passo;
ché lo spirito lasso
non poria mai in più riposato porto
né in più tranquilla fossa
25 fuggir la carne travagliata¹⁵ et l'ossa.

- Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella et mansueta,¹⁶
30 et là 'vella mi scorse¹⁷
nel benedetto giorno
volga¹⁸ la vista disiosa et lieta,
cercandomi: et, o pièta¹⁹!,
già terra infra le pietre
35 vedendo, Amor l'inspira
in guisa che sospiri
sì dolcemente che mercé m'impetre,
et faccia forza al cielo²⁰,
asciugandosi gli occhi col bel velo.

- 40 Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)²¹
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,
45 coverta già de l'amoroso nembo²².
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le trecce bionde,
ch'oro forbito et perle
eran quel dì, a vederle;
50 qual si posava in terra, et qual su l'onde;
qual, con un vago errore
girando, pareva dir: Qui regna Amore.

Se è proprio (*pur*) mio destino, e il cielo si dà da fare [perché esso si compia], che Amore chiuda i miei occhi piangenti, una buona sorte (*qualche gratia*) faccia in modo che il mio corpo misero sia seppellito in questi luoghi (*fra voi*), e che l'anima priva del corpo (*ignuda*) giunga alla propria dimora. La morte sarà meno dura se avrò (*porto*) questa speranza fino a quel pericoloso passaggio [dalla vita alla morte]; infatti (*ché*) l'anima stanca non potrebbe mai abbandonare il corpo tormentato in un porto più sereno o in una sepoltura più tranquilla.

Forse verrà ancora un tempo in cui Laura, animale selvaggio bello e mite, tornerà nel luogo in cui era solita soffermarsi; e là, dove ella mi vide in quel giorno benedetto, rivolga lo sguardo pieno di desiderio e di gioia nel cercarmi; e, spettacolo doloroso (*o pièta*), vedendo che io sono ormai polvere (*già terra*) fra le pietre [della sepoltura], Amore le ispiri compassione, in modo che sospiri con tale dolcezza da ottenere per me misericordia (*mercé m'impetre*), forzando la giustizia celeste asciugandosi gli occhi con il bel velo.

Dai bei rami scendea – dolce ricordo – una pioggia di fiori sul suo grembo; ed ella si sedeva con umiltà in un tale trionfo di fiori, ricoperta ormai da un'amorevole nuvola. Qualche fiore le cadeva sul lembo della veste, qualche altro sulle trecce bionde, che quel giorno parevano oro lucente e [i petali parevano] perle; altri [fiori] si posavano sul suolo, e altri sull'acqua; altri, volteggiando con leggiadria, sembravano dire: "Qui regna Amore".

8. egli: soggetto pleonastico.
9. ch'Amor... chiuda: cioè che il poeta muoia d'amore mentre i suoi occhi stanno lacrimando.
10. qualche gratia: oppure qualche gesto di pietà; *gratia* è latinità.
11. fra voi: le acque, il ramo, l'erba, i fiori e l'aria.
12. al proprio albergo: in cielo, sede delle anime.
13. questa spene: la speranza di essere sepolto presso quelle sorgenti a Valchiusa.
14. dubbioso: che incute timore.
15. travagliata: dalle passioni.
16. la fera bella et mansueta: spesso Petrarca chiama Laura *fera* per la crudeltà di lei nei suoi confronti (cfr. XXIII, 149; CXII, 8).

17. là...: presso le sorgenti della Sorgia.
18. volga: esortativo, come il successivo *l'inspira* (v. 35).
19. o pièta: è il triste spettacolo della tomba del poeta che si presenta dinanzi agli occhi di Laura.
20. faccia forza al cielo: attraverso le sue preghiere ottenga il perdono per lui.
21. dolce ne la memoria: si noti l'espressione parentetica, come già al v. 5.
22. amoroso nembo: l'immagine, che richiama quella della pioggia di fiori del v. 42, rappresenta una natura che venera Laura e rende omaggio alla sua bellezza, come indica l'attributo *amoroso*.

- Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
55 Costei per fermo nacque in paradiso.
Così carco²³ d'oblio
il divin portamento²⁴
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et si diviso²⁵
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 sì, ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti²⁶ quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del bosco et gir in fra la gente.

Quante volte io dissi allora pieno di turbamento.
"Costei senza dubbio (*per fermo*) nacque in paradiso".
Il portamento divino, il volto, le parole e il dolce sor-
riso mi avevano reso a tal punto dimentico di ogni
altra cosa (*carco d'oblio*) e a tal punto separato dal
mondo della realtà (*immagine vera*), che dicevo sospi-
rando: "Come sono giunto qui, e quando?", creden-
do di essere in cielo, non dove in realtà ero (*era*). Da
quel momento in poi amo talmente questi prati, che
non trovo pace in altro luogo.

Se tu, canzone, possedessi la bellezza e gli orna-
menti che vorresti, potresti con sicurezza uscire dal
bosco e andare (*gir*) fra gli uomini.

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

23. *carco*: participio passato senza desinenza di *carcare*: cari-
cato; retto da *m'aveano* del v. 59.

24. *divin portamento*: l'aspetto di Laura è *divin*, in quanto ella
nacque in paradiso.

25. *diviso*: è coordinato a *carco* del v. 56.

26. *ornamenti*: allude agli artifici stilistici e retorici propri
dello stile "ornato".

LINEE DI ANALISI TESTUALE

Un nuovo tipo di canzone: la canzone elegiaca

Nel congedo (vv. 66-68) il poeta, rivolgendosi alla propria canzone, la esorta ad *uscir del bosco, et gir in fra la gente*. Il *bosco* di cui si parla non è solo, letteralmente, Valchiusa, dove il componimento è composto e ambientato, ma rappresenta anche, dal punto di vista allegorico, il genere bucolico, cui la poesia vuole iscriversi. Con *Chiare, fresche et dolci acque*, infatti, Petrarca inaugura un nuovo tipo di canzone, la canzone elegiaca appunto, originale da tre punti di vista:

1. l'ambientazione idillico-agreste: il paesaggio corrisponde alla proiezione dei dati sentimentali del poeta, trasformandosi così in uno spazio soggettivo;
2. l'intonazione, carica di rimpianto, di rievocazione e d'elegia;
3. l'abbondante numero di settenari (già indicata da Dante, nel *De vulgari eloquentia*, come caratteristica propria del genere bucolico-elegiaco) e di proposizioni incidentali, che rallentano il ritmo e conferiscono un tocco di sacra solennità.

Dal punto di vista contenutistico, ecco, in sintesi, i motivi e i caratteri salienti del componimento:

1. la bellezza femminile è rappresentata in tutta la sua grazia terrena, nonostante la presenza ancora importante dell'allegoria (in particolare, nella scena del trionfo di Laura: vv. 40-52);
2. la natura è rappresentata in maniera molto raffinata e stilizzata, come in una miniatura gotica; secondo Contini, il paesaggio ricreato da Petrarca è da accostare alle raffinatezze grafiche e ritmiche della cosiddetta pittura gotica internazionale, ma anzitutto ai suoi grandi iniziatori senesi operosi in Avignone, da Simone Martini, amico del Petrarca, a Matteo Giovannetti da Viterbo, entrambi presunti ritrattisti di Laura;
3. la dimensione spaziale e temporale è rappresentata in funzione puramente lirico-soggettiva;
4. l'io ha una funzione centrale, in quanto intorno a lui ruotano tutti gli elementi della poesia.

Lo scopo della canzone sembra essere l'elaborazione poetica di tutti i risvolti del distacco da Laura. Nella prima e nella quarta stanza (vv. 1-13, 40-52) è in gioco il passato: è perciò la memoria ad elaborare il lutto dell'assenza di Laura con i surrogati del ricordo e della mitizzazione. Nella seconda e nella terza stanza (vv. 14-26, 27-39) è in gioco il futuro: sono allora la fantasia e la speranza a creare surrettizie immagini d'amore e di morte, sostituendo la mancanza reale dell'amata nella vita del poeta con una presenza pietosa della donna dopo la di lui morte.

I topoi d'origine religiosa

Non bisogna dimenticare che, accanto a queste tematiche, appaiono una serie di motivi d'origine sacra che contribuiscono a creare una sorta di "religione d'amore":

1. il *topos* delle *parole extreme* (v. 13): in punto di morte, solitamente ci si appella a Dio; Petrarca si rivolge invece a Laura e mostra così d'essere ancora legato ad una prospettiva prettamente terrena.

2. *Tempo verrà* (v. 27): è un'espressione tratta dall'*Apocalisse*; la "profezia" del testo petrarchesco, tuttavia, non riguarda la venuta di Cristo giudice, ma il ritorno di Laura pietosa.
3. La caratterizzazione sacrale del luogo e della donna: *l'angelico seno* (v. 9), *aere sacro, sereno* (v. 10), *benedetto giorno* (v. 31), *il divin portamento* (v. 57), ecc.

Meno evidente, ma non meno importante, è l'idea che tutto ciò non corrisponde ad autenticità, ma ad una fantasticheria vana e colpevole del poeta. Petrarca dice che Laura nacque *per fermo* (v. 55) in Paradiso. Subito dopo egli riconosce tuttavia di trovarsi, nel pronunciare queste parole, in uno stato di stordimento *diviso / da l'immagine vera* (vv. 59-60), vale a dire sia dalla realtà obiettiva delle cose sia dalla verità intesa in senso cristiano.

Il Paradiso dell'io lirico è infatti sulla terra, a Valchiusa. Non è, dunque, Petrarca a salire in cielo: è il Paradiso che si fa terreno, attraverso l'inganno e la finzione della parola poetica.



LAVORO SUL TESTO

Comprensione complessiva

1. Leggi con attenzione questa canzone e quindi sintetizzane in non più di 15 righe il contenuto informativo. Utilizza le indicazioni offerte dalle *Linee di analisi testuale*.

Analisi e interpretazione del testo

2. Analizza l'aggettivazione utilizzata in questa canzone e indica quale tipologia di aggettivi (qualificativi, possessivi, indefiniti, dimostrativi) è prevalentemente usata.

In che modo l'aggettivazione può risultare funzionale alla poetica di Petrarca?

Approfondimenti

3. Rileggi il madrigale *Nova angetta sovra l'ale accorta* (proposto alle pagg. 429-430) e individua i punti di somiglianza contenutistica e lessicale con questa canzone.

Saggio breve

4. Il trionfo con cui Laura è celebrata in questa canzone ricorda l'apparizione di Beatrice nel canto XXX del *Purgatorio* (cfr. pagg. 295-299). Individua le somiglianze e le differenze fra i due testi. Poi elabora una scaletta, che costituirà la base per la stesura di un saggio breve sull'argomento, che potrà contenere anche un più generale confronto fra Dante e Petrarca sulla funzione della donna come ispiratrice di poesia. Ipotizza come destinazione editoriale il fascicolo scolastico di ricerca e documentazione oppure la rassegna di argomento culturale. Non superare le due colonne di metà foglio protocollo.

Quesiti a risposta multipla

5. Indica con una "x" la risposta corretta (una sola per ciascuna domanda).

a. L'incontro di Petrarca con Laura è avvenuto:

- in San Pietro a Roma ☐
- nella cattedrale di Avignone ☐
- lungo le rive della Sorga ☐
- nella piazza di Arezzo ☐

b. Il termine *donna* nella canzone:

- assume una connotazione dispregiativa ☐
- è un latinismo e indica la "donna-tiranna" ☐
- è un francesismo e significa "femmina" ☐
- è usato in senso etimologico ☐

c. Nel congedo il poeta:

- si rivolge direttamente alla sua canzone ☐
- lancia un appello alla donna ☐
- si rivolge ai posteri ☐
- lancia un anatema contro l'amore terreno ☐



Italia mia, benché 'l parlar sia indarno

da *Rerum vulgarium fragmenta*, 128

Le piaghe dell'Italia

Due canzoni politiche: *Spirto gentil, che quelle membra reggi* e *Italia mia, ben che 'l parlar sia indarno*

Nel *Canzoniere* sono dedicati alla tematica politica i sonetti 136-138 (contro la corruzione della curia avignonese) e la canzone 28 (sulla crociata bandita nel 1333 da Filippo VI di Francia). I componimenti che esprimono, tuttavia, in maniera più diretta e diffusa il pensiero politico di Petrarca sono le canzoni *Spirto gentil, che quelle membra reggi* (53) e *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (128).