

MEDIOEVI
Novissima

Collana diretta da Paolo Borsa e Roberto Tagliani

La collana «Medioevi» prende vita da un'idea di Paolo Borsa e Roberto Tagliani e dalla disponibilità dell'editore Nicola Cavalli per Ledizioni. Si compone di due sezioni. La prima – Monumenta – si pone l'obiettivo di riproporre al pubblico degli studiosi e all'attenzione delle biblioteche alcune tra le opere più rilevanti della medievistica letteraria, filologica e linguistica d'area romanza, italiana e latina: strumenti, saggi, edizioni di testi tuttora fondamentali nel panorama scientifico – pur nell'avanzare dei progressi delle produzioni scientifiche di settore – ma ormai di difficile reperibilità sul mercato librario.

Accanto a questa, la sezione Novissima si propone come sede editoriale moderna e dinamica, disponibile a ospitare e promuovere lavori di valore, nella convinzione che sia utile offrire alla comunità degli studiosi una pluralità d'occasioni di confronto e di diffusione del sapere scientifico negli ambiti disciplinari cui la collana è dedicata, favorendo l'incontro tra le diverse generazioni di ricercatori che, a vario titolo, operano nel mondo accademico e della saggistica specializzata.

Giulia Ravera

Petrarca e la lirica trobadorica

Topoi e generi della tradizione nel Canzoniere

Ledizioni 
The Innovative LEDpublishing Company

ISBN 9788867056668

I ed. 2017

LEDIZIONI – LEDIPUBLISHING
Via Alamanni, 11
20141 Milano, Italia
www.ledizioni.it

La presente opera è pubblicata nei termini della licenza
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International
(CC BY-SA 4.0)

il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Sommario

Premessa	13
Introduzione	15
CAPITOLO PRIMO	21
Petrarca e i trovatori. Stato dell'arte	21
1. Arnaut Daniel	25
1.1 La sestina	29
1.2 La caccia impossibile	31
1.3 <i>Verdi panni</i>	32
1.4 <i>Quando fra l'altre donne (Rvf 13)</i>	34
1.5 <i>Lasso me e Razo e dreyt</i>	35
2. Bernart de Ventadorn	38
2.1 <i>Quan lo dous tems</i>	39
2.2 L'aura	40
3. Bertran de Born e il genere dell' <i>escondich</i>	43
4. Lanfranco Cigala e le canzoni alla Vergine	45
5. Guiraut Riquier	47
CAPITOLO SECONDO	49
Contesto culturale e tradizione manoscritta	49
1. Il contesto culturale: Avignone tra papi e cardinali	49
2. Il contesto culturale: le biblioteche e l'istituzione scolastica	52
3. La formazione di Francesco Petrarca	59
4. Conservazione e circolazione dei codici trobadorici	62
4.1 Accostarsi alla letteratura occitanica: florilegi, raccolte biografiche, grammatiche	67
4.2 Raccolte d'autore: l'intervento autoriale	72

4.3 Raccolte d'autore: l'intervento dei copisti	75
4.4 Raccolte peculiari	76
APPENDICE: Precisazioni su alcuni manoscritti trobadorici significativi	77
CAPITOLO TERZO	83
Topoi trobadorici nei <i>Rerum vulgarium fragmenta</i>	83
1. <i>Adynata</i>	88
2. Un amore disforico ed alienante	101
2.1 L'esagerazione nell'espressione dell'amore e delle sue sofferenze	101
2.1.1 Metafore belliche	104
2.1.2 Iperboli	109
2.1.3 Raddoppiamento (del dolore o del piacere)	118
2.1.4 Il dolore dell'amante è superiore ad ogni altro	120
2.2 La condizione inconsueta dell'amante	121
2.2.1 Vivere e morire	122
2.2.2 La dama può ferire e guarire	124
2.2.3 Ciclo stagionale e ritmo giorno/notte	127
2.3 La dedizione all'amata	137
2.3.1 Il servizio d'amore	137
2.3.2 La signoria di Amore e dell'amata sul poeta	141
2.3.3 L'amante non ha potere su se stesso	146
2.3.4 Appartenere all'amata	149
2.3.5 Rendersi all'amata	150
2.3.6 Gesti che esprimono la subordinazione e la devozione	152
2.4 Colori d'Amore	155
2.5 Attesa e sopportazione	157
2.6 Priorità innaturali	161
2.6.1 Amare la dama più di se stessi	162
2.6.2 Accettare o desiderare la morte	164
2.6.2.1 Meglio morire che vivere nel dolore o senza l'amata	168
2.6.3 Suicidio	170
2.6.4 Accettazione e ricerca della sofferenza	172
2.6.5 Odio contro natura: dispiacere per se stesso e per il proprio bene	178
2.6.6 Gratitudine per la sofferenza	181
2.7 "Guiderdone" e ricompense	183
2.8 Elementi contraddittori nella vicenda amorosa	186
2.8.1 Ossimori	188
2.8.2 Contraddittorietà dello stato amoroso	191
2.9 Un amore totalizzante	194

2.9.1 Un unico amore: unicità del desiderio, permanenza del sentimento	195
2.9.2 Il poeta non può amare nessun'altra donna	199
2.9.3 Focalizzazione univoca del pensiero	203
2.9.4 Il desiderio continua a crescere	206
2.9.5 Amore e la dama sono sempre vicini al poeta	208
2.9.6 Il legame tra il cuore del poeta e l'amata	211
2.9.7 Amore mantiene in vita. La metafora alimentare	218
2.10 Oblío e confusione	223
2.11 Trascurare i propri doveri	227
2.12 Follia e morte della ragione	230
2.13 I rapporti tra l'amante e il mondo	233
2.13.1 L'amore traspare nell'aspetto esteriore: il pettegolezzo e il volgo	234
2.13.2 Divenire selvaggi	238
2.13.3 Il desiderio di confidarsi con l'amata	239
2.14 Figure d'analogia	243
2.14.1 Metafore e similitudini equestri	244
2.14.2 Metafore e similitudini nautiche	247
2.14.3 L'immagine del porto	251
2.14.4 Paragoni con gli animali	254
3. Il ruolo della figura femminile	259
3.1 La perfezione incarnata	260
3.1.1 Le parole dell'amata	262
3.1.2 L'amata è straordinaria e superiore ad ogni altra	267
3.2 Desiderio di non aver mai visto l'amata	275
3.3 La donna nemica e guerriera	278
3.4 Metafore e paragoni per rappresentare l'amata: natura, fiore, specchio	280
3.4.1 Metafore e paragoni naturalistici	280
3.4.2 Fiore	283
3.4.3 L'amata e lo specchio: perfezione e vanità	286
3.5 Il nome dell'amata	289
4. Aspetti positivi dell'amore	293
4.1 La dolcezza	294
4.2 Pegni d'amore	299
4.3 Effetti positivi della visione	301
4.4 Migliorare attraverso l'amore	303
5. Mescolanza di sacro e profano	309
5.1 Preghiere	311
5.2 Fede amorosa	314
5.3 Rappresentazione della vicenda del poeta attraverso situazioni o immagini sacre	316

5.4 Rappresentazione dell'amata attraverso il sacro	323
6. Elementi spaziali e cronologici nella vicenda d'amore	328
6.1 I luoghi della vicenda amorosa	329
6.2 Indicazioni geografiche	333
6.2.1 Viaggi	335
6.2.2 Paragoni e iperboli	336
6.3 Indicazioni cronologiche nella vicenda amorosa (anniversari)	339
6.4 L'età degli amanti	345
6.5 Alterne sorti della vicenda d'amore	349
6.6 Continuità dell'amore (notte e giorno)	352
7. L'amore e la poesia	355
7.1 Ineffabilità e insufficienza poetica	357
7.2 Afasia	361
7.3 L'origine del canto è nell'amore	364
7.4 Poesia come sfogo	367
8. Altri topoi	369
CAPITOLO QUARTO	373
Riuso dei generi poetici trobadorici nel Canzoniere	373
1. Identificazione e classificazione dei generi trobadorici	376
2. Canzoni d'amore: tematiche occitaniche e riuso petrarchesco	380
2.1 Canzoni dolorose: i <i>fragmenta</i> 207, 270 e 29	382
2.2 Canzoni di lontananza	390
2.3 Motivi trobadorici eterogenei recuperati nel Canzoniere: cesure nella vicenda amorosa	397
3. <i>Planh</i>	417
3.1 <i>Planh</i> trobadorici	418
3.2 Il <i>planh</i> nel Canzoniere	425
4. Preghiere alla Vergine e a Dio	443
5. Sestina	456
6. Descrizioni stagionali ed elementi pastorali dai Provenzali a Petrarca	469
6.1 I madrigali petrarcheschi	485

7. Alba	488
8. Canzoni a quadri	494
9. <i>Escondich</i>	497
10. <i>Plazer</i> ed <i>enueg</i>	505
11. Il <i>devinalh</i> e il gusto per la complicazione retorica	514
12. Canzone di crociata	525
13. L'incontro di temi diversi e il "genere misto". Testi occasionali e di corrispondenza	538
14. Poesia polemica e questioni politiche	542
 CAPITOLO QUINTO	 553
Il significato della presenza trobadorica nel Canzoniere	553
1. La ricerca della totalità	554
1.1 La totalità poetica	556
1.2 La totalità amorosa	559
1.3 La totalità esistenziale	561
2. Una serie trobadorica nel Canzoniere	564
 Bibliografia	 571
 Indici	 647
1. Indice dei nomi citati	647
2. Indice delle opere citate	668
3. Indice dei fragmenta citati	697
4. Indice dei luoghi citati	707

Premessa

Questo studio, dedicato al rapporto tra Petrarca e i trovatori, si sviluppa dal lavoro di ricerca svolto durante il dottorato in Storia della lingua e letteratura italiana, condotto presso l'Università degli Studi di Milano sotto la supervisione di Claudia Berra. L'idea di realizzare un'analisi comparativa del Canzoniere e del corpus lirico trobadorico nasce dalla necessità, avvertita dalla critica, da un lato di aggiornare e ripensare contributi di ampio respiro ormai datati (penso, ad esempio, al ricco regesto di Nicola Scarano pubblicato nel 1901), dall'altro di integrare studi specifici su singoli autori o testi in un quadro complessivo più articolato.

A livello metodologico si è scelto di concentrare l'attenzione non solo sui riscontri letterali, che in parte erano già stati individuati, ma anche su fenomeni retorici, preferenze tematiche e motivi convenzionali il cui riuso, a seconda dei casi molto puntuale o più libero, riflette una più generale concezione della tradizione lirica da parte di Petrarca e avviene nel segno consueto dell'appropriazione e della trasformazione degli antecedenti. Per questo motivo, si è preferito adottare un punto di vista a posteriori, che guardi cioè all'orizzonte occitanico come ad una fase ormai "classica" e conclusa della storia letteraria, colta nell'insieme e nella sua forza modellizzante e, al contempo, fatta oggetto di selezione e riuso. Si è cercato per altro di dar conto anche di una prospettiva storica e di guardare con attenzione al contesto in cui Petrarca operava, in primo luogo per comprendere a quali materiali egli potesse avere accesso e quale valore fosse loro attribuito all'epoca.

La struttura del saggio è inoltre pensata per offrire al lettore la possibilità di una consultazione mirata, in particolare per quanto concerne i singoli topoi e le immagini localizzate, di cui si è cercato di proporre una casistica quanto più possibile estesa, secondo una classificazione tematica, che in gran parte si riflette anche nella sezione – più discorsiva – dedicata ai sottogeneri della lirica.

Desidero esprimere la mia più profonda riconoscenza nei confronti di Claudia Berra, che mi ha guidato e incoraggiato in tutte le fasi del lavoro. Ringrazio Paolo Borsa, per i preziosi consigli e per l'aiuto nella preparazione della veste finale del volume, Gabriele Baldassari, per la revisione complessiva e le puntuali indicazioni, e Roberto Tagliani, per aver accolto questo lavoro nella collana Medioevi. Sono grata, infine, a Laura Barbieri, Federica Cavriana, Giuditta Nacamulli e Noemi Nacamulli.

Nota al testo

I fragmenta sono sempre citati secondo l'edizione Santagata 2004. Le opere provenzali e italiane sono sempre citate, quando possibile, secondo la singola edizione critica, come indicato nella sezione "Opere" della bibliografia. Alegret, Marcoat, Amanieu de la Broqueira, Peire de Valeria e Gausbert Amiel sono citati secondo l'edizione Viel 2011. Savaric de Mauleon, Pistoleta, Guilhem Figueira, Blacasset, Peire Bremon lo Tort, Ponç de la Guardia, Giraut del Luc, Guilhem de Saint Leidièr, Giraudò lo Ros, Salh d'Escola, Arnaut de Tintinbac, Giraut de Salanbac, Aimeric de Sarlat, Guilhem Magret, Uc de Lescura, Bertran de Born figlio, Ponç d'Ortafà, Raimon d'Avinhon, Engles, Bertran de Ravenac, Bonifaci de Castellana, Guiraut d'Espanha, Raimon de Tors, Paulet de Marselha, Olivier lo Templier, Guilhem d'Autpol, Raimon Gaucelm de Bèziers, Matieu de Caersi, Joan Esteve, Amanieu de Sescars, Formit de Perpinyà, Grimoart, Gausbert Amiel, Uc de Mataplana, Jausbertz de Poicibot, Guilhem Raimon de Gironella, Federico III, il ciclo di sirventesi del 1285 e le pastorelle di Guiraut Riquier sono citati secondo l'edizione Riquier 1975. Il re d'Aragona, Peire de Bussignac, Jausbertz de Poicibot, Peire de Corbiac, Uc de la Bacalaira, Pons de Capduelh (Be s cujet venjar Amors), Peire Rogier e Blacasset (Si mals d'amor m'auci ni m'es nozens) sono riportati secondo l'edizione Piccolo 1948. Peire de la Cavarana, Peire de la Mula, Peire Guilhem de Luserna, Percivalle Doria, Paolo Lanfranchi da Pistoia, Ferrarino da Ferrara e Calega Panzà sono citati secondo l'edizione Bertoni 1915. Le opere delle trobairitz sono tratte dall'edizione Bec 1995; per quelle anonime, da cui non si sono tratte citazioni, si può leggere l'edizione Gambino 2003, con qualche integrazione in Riquier 1975. Per due componimenti di Folchetto da Marsiglia (Pos entremes me suy de far chansos e Meravill me cum pot nuills hom chantar) si è dato conto di una doppia possibile attribuzione, rispettivamente a Peirol e Falquet de Romans, ma per il testo si è seguita l'edizione delle rime di Folchetto, Squillaciotti 2003. Per le tenzoni si è indicato caso per caso a quale redazione si è fatto riferimento.

Introduzione

Sia nel Canzoniere sia nei *Triumphs* di Petrarca i trovatori sono oggetto di citazioni esplicite. L'utilizzo di forme metriche molto riconoscibili – innanzitutto le sestine, ma anche le strutture arcaizzanti dei *fragmenta* 29 e 206 – costituisce un'aperta dichiarazione in tal senso; immagini come quella della caccia impossibile¹ o quella dell'aura² sono visibili lasciti della tradizione occitanica, tratti in particolare da due tra i poeti più celebri, Arnaut Daniel e Bernart de Ventadorn. La presenza dei trovatori tra i poeti d'amore del *Triumphus Amoris* e citazioni esplicite come quella della canzone 70 completano il quadro.

Petrarca stesso, dunque, sembra invitare ad interrogarsi sull'effettivo ruolo della tradizione occitanica nelle sue opere volgari e in primo luogo, se non altro per prossimità di genere, nella raccolta lirica. Non appare casuale, a questo punto, l'insistito interesse per la questione che la critica petrarchesca ha mostrato sin dall'epoca rinascimentale, senza che d'altro canto siano stati esauriti gli spunti da seguire e gli aspetti da vagliare, soprattutto per chi si proponga di considerare la questione del rapporto tra Petrarca e i trovatori quanto più possibile nel complesso, da una parte prendendo in esame l'intero Canzoniere, dall'altra ampliando la selezione delle opere occitaniche su cui condurre la comparazione. La presente ricerca nasce proprio dall'intenzione di sottoporre ad un'analisi d'insieme la connessione tra le due esperienze poetiche, allo scopo di approfondire le modalità e i significati del riuso dei materiali trobadorici nella lirica petrarchesca. In particolare si è deciso di osservare le forme e gli strumenti espressivi di carattere convenzionale, definitisi in ambito cortese e poi rimasti propri del linguaggio poetico sino al tempo di Petrarca: essi comprendono sia immagini e dunque topoi in senso stretto, sia forme discor-

¹ «Beato in sogno et di languir contento, / d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva» (son. 212, vv 1-2) e «Et col bue zoppo andrem cacciando l'aura. / In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori» (sest. 239, vv 36-37).

² Sono celebri ed espliciti in tal senso i quattro sonetti 194, 196-198.

sive d'ampio respiro, in cui però al di là della declinazione di volta in volta diversa si riconosca una struttura di fondo costante. La scelta di tali occorrenze si è rivelata fruttuosa, innanzitutto perché si tratta di elementi ricorrenti che costituiscono una sorta di sistema e consentono dunque di allargare lo sguardo al di là del valore e del significato del singolo passo; secondariamente poiché tali luoghi mantengono una propria specificità per forma, contenuto e collocazione nella raccolta. La quantità, la varietà, la distribuzione e la diffusione dei motivi investigati permettono perciò di affrontare su una scala più vasta la riflessione sul gusto e sulle intenzioni dell'autore, nell'ottica di un approfondimento sulle modalità compositive del Petrarca lirico nel complesso.

Il rapporto tra Petrarca e i trovatori, infatti, non offre soltanto un'occasione per arricchire la nostra conoscenza delle fonti del poeta, ma favorisce una comprensione migliore delle prospettive e delle tecniche con cui l'autore del Canzoniere ha messo a frutto quegli stessi antecedenti nella propria opera. Il contatto con la tradizione non avvenne in modo passivo, non rappresentò una semplice imitazione; piuttosto bisogna pensare ad una rifunzionalizzazione o reinterpretazione dei materiali occitanici, a favore di una nuova concezione dell'amore, dell'io, della figura femminile e in definitiva della lirica stessa. Petrarca guardò alle *auctoritates* per far propria la loro lezione, che venne sottoposta ad un articolato processo di selezione, trasfigurazione e personalizzazione secondo le modalità a lui più consone.³ Ciò comporta per altro che nella maggioranza dei casi i riferimenti siano nascosti, difficili da riconoscere, ricondotti a contesti molto lontani da quelli di partenza, sovrapposti o accostati a rimandi eterogenei.⁴ Tali elementi rafforzano in ultima analisi la convinzione che ogni citazione esplicita sia volutamente tale e rappresenti un messaggio al lettore.

³ Le forme di riuso delle fonti sono state largamente approfondite dalla critica petrarchesca, in particolare in Santagata 1990 e in Velli 1995. La consapevolezza di questi meccanismi della composizione petrarchesca è in sostanza già sottesa alla raccolta di riscontri in Scarano 1901 e poi alla riflessione sul tema proposta da Viscardi, come ha evidenziato la ricostruzione in Fontana 1975, pp. 59-69.

⁴ Già Scarano 1901 (e con lui Fontana 1975, p. 60) ammise questa difficoltà. Tanto l'impegno nella rielaborazione delle fonti quanto la tendenza a nasconderle, di fatto amalgamando il portato della tradizione con le proprie creazioni originali, sono ricondotte da Fontana 1975, p. 70, sulla scorta di Bosco 1961, p. 159, ad una forma di competizione messa in atto da Petrarca rispetto ai propri antecedenti.

La ricostruzione della connessione fra Petrarca e i trovatori, infine, permette al contempo di cogliere un nesso tra esperienze liriche altamente modellizzanti, considerate classiche di fatto sin dalla loro prima diffusione, capaci di coinvolgere una realtà culturale amplissima, che si potrebbe definire addirittura europea. La portata esemplare di questi momenti della storia letteraria romanza motiva dunque ulteriormente l'utilità di un approfondimento attraverso la comparazione.

A livello metodologico, i luoghi convenzionali da analizzare possono essere distinti secondo tre tipologie: singole immagini (o topoi in senso stretto), generi, conformazione ed organizzazione dei testi lunghi. Rispetto alle ultime due, appare fondamentale tenere in considerazione la disposizione dei *fragmenta* nel Canzoniere, quella complessa macrostruttura in cui ogni testo è legato agli altri e nessun momento nel percorso dell'io lirico può essere considerato per se stesso. Anche rispetto al riuso dei materiali trobadorigi la *dispositio* nella raccolta ha spesso un significato ben preciso, ad esempio a seconda che il componimento si trovi nella zona "avignonese" e giovanile (o presunta tale) oppure tra le rime della maturità, o ancora laddove si riconoscano serie di testi coese. L'appropriazione petrarchesca dell'eredità occitanica risulta così implicata nella costruzione del macrotesto e dei suoi legami interni. Per quanto concerne le occorrenze localizzate, le aree tematiche più fruttuose sono quelle connesse all'amore disforico ed alienante, alla figura femminile e al suo rapporto con l'io, agli elementi gioiosi, alla mescolanza di sacro e profano, ai riferimenti al tempo e allo spazio, alla dimensione metapoetica.

L'evidenza del contatto tra Petrarca e i trovatori propone un secondo rilevante interrogativo: dove, quando e con quali materiali il poeta possa aver approfondito la sua conoscenza della tradizione occitanica. L'aspetto filologico e quello contestuale sono in proposito strettamente intrecciati. Poiché non risulta siano sopravvissuti gli specifici volumi provenzali utilizzati da Petrarca e poiché in generale si conosce molto poco della sua biblioteca volgare,⁵ è necessario affidarsi ad una ricostruzione del quadro

⁵ Nel quadro della rinascita pre-umanistica tali interessi devono essere parsi in sostanza accessori. D'altronde, la stessa cultura medievale, in virtù dell'assoluta preminenza del latino – in particolare classico – e delle opere cristiane, poneva in secondo piano la letteratura di piacere, soprattutto se redatta nella lingua "materna", come dimostra l'organizzazione delle biblioteche e dei centri di cultura, cui si dedicherà maggiore spazio nel secondo capitolo. È notevole che quando tra fine '400 e inizio '500 rinascono gli studi

culturale coevo e dei documenti disponibili all'epoca nella zona in cui il poeta visse e studiò, allo scopo di tratteggiare un'immagine attendibile, benché ipotetica, di come siano avvenute le sue letture trobadoriche. Tale prospettiva non consente come è ovvio di offrire certezze sui materiali in possesso del poeta, tuttavia aiuta ad immaginare la loro tipologia.

Una postilla dello stesso Petrarca al sonetto *Aspro core*, in cui egli ricorda le letture provenzali che hanno accompagnato la composizione, permette di affermare senza dubbi che negli anni '50 a Padova egli avesse accesso a testi trobadorici (o per lo meno che gliene tornasse vivida la memoria). Ciò ha spinto studiosi come Marco Santagata a focalizzare l'attenzione sugli studi maturi del poeta, in una fase – appunto successiva al '48 – in cui prendevano forma i grandi progetti letterari: non solo il Canzoniere come macrostruttura ragionata e i testi che ne segnano i momenti di svolta, ma anche gli epistolari e insomma la rappresentazione pubblica ed ufficiale di sé, che trova un ulteriore corollario nella coeva stesura o per lo meno nella risistemazione del *Secretum*.⁶ Sono infine gli anni in cui si è definito il rapporto con il problematico ed illustre modello dantesco, in particolare con quello stilnovistico: non è difficile pensare che contestualmente Petrarca abbia ripensato anche il ruolo dei trovatori in quanto iniziatori della lirica volgare.

D'altro canto, la suggestione della giovinezza trascorsa in Provenza è troppo forte per essere ignorata: benché non restino testimonianze esplicite come quelle riferite agli anni padovani, sarebbe quanto meno poco economico non tenere in conto il legame biografico del poeta con la terra d'origine dell'ideologia cortese, dove erano conservati documenti di grande importanza per il trobadorismo classico e che nel pieno Trecento fu teatro degli ultimi tentativi di riportare in vita quella gloriosa tradizione.⁷ Petrarca visse a lungo e a più riprese nel Midi: vi si trasferì con la fa-

di provenzalistica proprio a partire dalla curiosità per le citazioni trobadoriche contenute nell'opera di Petrarca, i documenti relativi a quella parte della cultura del poeta risultano già perduti. Sulla questione si interrogò ad esempio Federico Borromeo, guidato in merito dal cardinale Fulvio Orsini: per tali aspetti si invita a leggere Motta 2004, in particolare pp. 238-239.

⁶ Su tali posizioni e sui relativi riferimenti bibliografici si tornerà in modo più approfondito nel corso del primo capitolo.

⁷ Il rifiuto di ideologiche e ormai arcaiche considerazioni tipiche soprattutto degli studi francesi tra Cinquecento e primo Novecento, caratterizzate dalla convinzione che Petrarca fosse una sorta di “ultimo trovatore” in virtù della sua effettiva permanenza in Provenza, senza contare la tendenza a sopravvalutare le tracce più vivide della tradizione trobadorica nel Midi e nel Trecento, non deve spingere per contro a cancellare *in toto* la pos-

miglia nel 1312, per assecondare la carriera paterna, qui gli fu impartita l'educazione elementare, anche se venne aiutato da un maestro italiano, e studiò diritto all'Università di Montpellier prima di trasferirsi a Bologna. Ad Avignone visse un periodo spensierato e mondano dopo la morte del padre Petracco; entrò in contatto con gli ambienti pontifici e cardinalizi, diventando poi amico e cliente dei Colonna; nella medesima città incontrò – lo dice il poeta stesso – l'amata Laura. Valchiusa, poco distante dalla città papale, fu la scena elettiva di quell'amore e della sua espressione lirica, oltre che del gradito *otium* letterario, contrapponendosi così alla Babilonia avignonese e curiale, con la sua corruzione e il suo "fango". Fino al trasferimento definitivo in Italia nel 1353, dunque, la Provenza rappresentò un costante punto di riferimento per il poeta e proprio in coincidenza con il periodo della formazione, dello studio, della scoperta della letteratura e della sua pratica attiva, del consolidamento della passione intellettuale e poetica.

Tanto gli anni giovanili nel Midi quanto gli anni '50 in Italia costituiscono momenti fondativi a livello biografico e letterario, tra cambiamento, scelta e definizione di sé e della propria attività poetica. Né le informazioni a nostra disposizione impediscono di ipotizzare una duplice ricezione dei modelli occitanici: da una parte, la familiarizzazione e l'interiorizzazione della tradizione, che devono aver favorito i primi recuperi (sistine) e le prime forme di personalizzazione delle convenzioni e degli strumenti espressivi occitanici, dall'altra una riflessione più matura e consapevole sulla medesima tradizione (anche se non necessariamente a partire dai medesimi testi ed autori) nell'ottica del complesso progetto letterario petrarchesco. Entrambe queste fasi paiono centrali rispetto al riutilizzo delle opere occitaniche, nella forma dell'appropriazione e della rifunzionalizzazione, dunque proprio quegli aspetti su cui ci si propone di concentrare l'attenzione nel trattare il rapporto tra Petrarca e i trovatori.

Si intende perciò partire dalla ricostruzione dell'ambiente culturale in cui Petrarca studiò ed ebbe la sua prima formazione e dalla tradizione occitanica manoscritta come potenzialmente si presentava agli uomini del suo tempo, dopo aver riproposto in sintesi i momenti più rilevanti degli

sibilità ed anzi il rilievo di contatti fra il poeta e l'eredità magari sbiadita di un'esperienza culturale formidabile, cui la regione occitanica doveva in sostanza il proprio prestigio. Per approfondimenti sul dibattito critico in merito e sulle effettive circostanze culturali che caratterizzarono l'area all'epoca di Petrarca si vedano rispettivamente il primo e il secondo capitolo con le relative indicazioni bibliografiche.

studi provenzali in Italia e i risultati principali delle ricerche dedicate ai modelli trobadorici nel Canzoniere. Come si vedrà, i contributi degli ultimi decenni sono dedicati soprattutto ad alcuni antecedenti di particolare importanza per Petrarca, in primo luogo Arnaut Daniel e la sestina, ma anche Bernart de Ventadorn e il motivo dell'aura, Bertran de Born e l'*escondich*, Lanfranco Cigala e le canzoni mariane, Guiraut Riquier e la costruzione di una raccolta unitaria.

L'analisi testuale vera e propria prenderà le mosse dall'osservazione dei singoli topoi secondo sei aree tematiche di riferimento; il proposito è quello di illustrare il rapporto tra Petrarca e i trovatori attraverso il confronto di singoli brevi brani, considerando tuttavia anche la possibilità che i modelli italiani (siciliani, toscani, stilnovistici) abbiano offerto una mediazione rispetto alle convenzioni cortesi. La riflessione si sposterà poi sulle strutture di genere, metriche e tematiche: anche nel caso di forme già ampiamente investigate dalla critica (come la sestina), si cercherà di illustrare più a fondo le strategie petrarchesche di reinterpretazione delle convenzioni discorsive di origine occitanica, già note o meno nella lirica italiana.

Attraverso questo percorso sarà infine possibile riconsiderare nel complesso il valore del riuso trobadorico nel Canzoniere, innanzitutto nella raccolta nel suo insieme, ma anche in sue aree peculiari, in cui il poeta insiste con particolare evidenza sui propri riferimenti occitanici, consentendo in particolare di individuare una vera e propria "zona trobadorica" nei *fragmenta* 22-30.

CAPITOLO PRIMO

Petrarca e i trovatori. Stato dell'arte

Almeno a partire dal XV secolo, i lettori del Canzoniere hanno avuto piena consapevolezza dell'influenza che la poesia occitanica aveva avuto sulla raccolta, grazie anche alle esplicite attestazioni di apprezzamento per i trovatori lasciate dall'autore nelle sue opere volgari. I tentativi di interpretare tale connessione hanno assunto prospettive, metodi, ideologie differenti nel corso dei secoli: non tutte le epoche sono state ugualmente produttive, ma il dibattito non si è mai sopito ed anzi spesso ha conosciuto toni vivaci, in particolare per la ricorrente insistenza sui limiti dei risultati raggiunti e sulla necessità di progredire in nuove direzioni.¹ Nella tradizione degli studi è possibile riconoscere tre nodi fondamentali: la riscoperta della provenzalistica, in sé e nello studio del Canzoniere, e il primato dei contributi italiani tra Quattrocento e Sette-Ottocento; la questione dell'originalità petrarchesca rispetto all'uso delle fonti occitaniche nella prospettiva otto-novecentesca; gli approfondimenti più recenti e la predilezione per aspetti specifici del rapporto tra Petrarca e i Provenzali (singoli testi e singoli autori, tra i quali in particolare Arnaut Daniel).

In un contributo del 1975, Alessio Fontana ripercorse la storia degli studi dedicati alle fonti occitaniche in Petrarca, a partire dal loro avvio tra fine '400 e inizio '500,² illustrando il ruolo fondamentale dell'ambiente napoletano e in generale dell'Italia nella conservazione e poi nella riscoperta dei testimoni manoscritti,³ il contributo di Pietro Bembo – ispirato-

¹ La questione, dunque, non ha mai smesso di apparire attuale, come dimostrano gli inviti a tornare sul problema in Fontana 1975 e Santagata 1985. Come introduzione generale al tema si veda Antonelli 2006.

² Per i primi secoli, Fontana fa riferimento alla trattazione molto dettagliata in Debenedetti 1930; per una panoramica degli studi provenzali in Italia ed in particolare per la loro applicazione all'opera petrarchesca si veda inoltre Grubbitzsch Rodewald 1972.

³ Per la raccolta di testi, oggi identificata nel codice M, su cui presumibilmente si basò la rinascita della provenzalistica in ambiente napoletano si rimanda a Careri 1994. Per lo

re di una vera e propria “caccia” ai documenti, oltre che di criteri più funzionali nella pubblicazione delle opere occitaniche –,⁴ il puntuale lavoro filologico di Giovanni Maria Barbieri.⁵ La diffusione degli studi occitanici in Italia e poi in Francia e l’ipotesi relativa a nuove possibili fonti per la lirica petrarchesca furono all’origine di pareri profondamente discordanti: la critica è stata a lungo divisa tra sostenitori dell’indipendenza di Petrarca, le cui posizioni paiono spesso nazionalistiche e legate alla centralità del poeta rispetto alla definizione di una prestigiosa identità culturale e linguistica italiana, e suoi detrattori, che interpretarono le rime del Canzoniere come frutto più o meno immediato dell’eredità trobadorica. Simili polemiche avrebbero avvelenato gli studi petrarcheschi sino al pieno Novecento. Discredito venne innanzitutto dalla critica francese,⁶ che nell’ambito della provenzalistica conobbe una graduale rinascita sul finire del Cinquecento e un vero e proprio predominio nel corso dell’Ottocento:⁷ nelle ricostruzioni di Jean de Nostredame (1575), De Sa-de (1764) e ancora Gidel (1857) Petrarca appare in sostanza come

specifico contributo di Angelo Colocci all’applicazione di un rigoroso metodo filologico nel confronto tra modelli trobadorici e poesia italiana, in particolare petrarchesca, si vedano Meneghetti 2000, Brea 2008 e Bernardi 2008, pp. 80-87. Per la complessa questione attributiva sorta intorno alle postille leggibili sul codice N², altro testimone di primaria importanza per comprendere le conoscenze provenzali cinquecentesche, si vedano Bologna 1989, Zaja 2009 e 2010 (ma anche – alle origini della discussione stessa – Cian 1932 e Bertoni 1932).

⁴ Per l’importanza dell’intervento bembiano, oltre a Debenedetti 1930, è utile il più recente contributo in Pulsoni 2000.

⁵ Sulla complessa vicenda redazionale della sua opera a lungo misconosciuta – il *Rimario* o *Arte del rimare* – e pubblicata solo a fine Settecento da Tiraboschi con traduzioni di Gioacchino Plà e il titolo di *Origine della poesia rimata* si rimanda a Debenedetti 1924 e a Careri 1991, pp. 330 segg. Barbieri, in particolare, comprese l’importanza di fornire ai suoi lettori traduzioni dei testi, precise indicazioni su fonti e varianti, oltre all’utilità di strumenti di studio apparentemente secondari, come quelli biografici. Barbieri collaborò soprattutto con Ludovico Castelvetro, il quale si rivelò particolarmente efficace nel diffondere l’interesse per la questione trobadorica e nel creare solide relazioni tra gli intellettuali; su tale personaggio, oltre a Debenedetti 1930, si vedano Frasso 1991, Barbieri 2009 e Pulsoni 2010.

⁶ Ma numerosi studiosi tedeschi e italiani andrebbero citati in tal senso: per una ricognizione su tali riflessioni, soprattutto tra Ottocento e Novecento, si veda Cian 1936.

⁷ Tale aspetto è stato evidenziato in particolare da Debenedetti 1930 con specifico riferimento al lavoro di Raynouard nella ricerca, diffusione e conservazione di materiali antichi e poi a quello di Gidel sul piano della ricerca di riscontri puntuali.

l'ultimo dei trovatori.⁸ Con la polemica intenzione di sostenere l'autonomia poetica del Canzoniere, vale a dire contro "il gusto corrente", nacquero al contrario le *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* di Alessandro Tassoni, pubblicate a Modena nel 1609,⁹ e per molti aspetti anche il profilo storico redatto da Tiraboschi nel 1823, in cui egli ammetteva l'influsso occitanico sul Canzoniere, ma ad esso attribuiva tutti gli aspetti più retrogradi e meno efficaci della raccolta.¹⁰ Nel corso dell'Ottocento¹¹ e poi del primo Novecento la questione del debito petrarchesco rispetto alla poesia occitanica divenne sempre più pressante: Bartoli (1880) si concentrò sulla differenza tra il contesto socio-culturale italiano e quello provenzale, mentre Zingarelli celebrò in Petrarca la grande capacità di rielaborazione e trasfigurazione dei modelli, da cui sarebbero derivati soltanto elementi esteriori, strumenti lessicali e fraseologici del tutto riadattati al discorso d'arrivo.¹² Zingarelli in tal modo rispondeva in termini di diniego al nutrito elenco di luoghi petrarcheschi riconducibili ad autori provenzali ed italiani, in particolare stilnovistici, pubblicato da Nicola Scarano nel 1901, in linea con una fase positivista di studi concentrati sulla puntuale raccolta di dati concreti nei testi.¹³ Come ha sottolineato Fontana, lo scopo era trarre conclusioni complessive sulle modalità compositive di Pe-

⁸ A proposito delle ricostruzioni spesso fantasiose del Nostredame, benché originate dalla lettura di numerose ed affidabili fonti documentarie, si vedano Debenedetti 1930, Zingarelli 1935 e Fontana 1975.

⁹ Tassoni ridefinì la cronologia petrarchesca e condusse un'analisi puntuale dei riscontri a livello lessicale, grammaticale, sintattico, retorico. Per questo commento alla raccolta petrarchesca si vedano in particolare Casella 1936 e Pazzaglia 2007.

¹⁰ Ginguéné sostenne posizioni in sostanza affini, benché più moderate, per cui si veda Fontana 1975, p. 57. Sulla sostanziale indipendenza di Petrarca si soffermarono anche Emiliani e Gaspary, mentre Villemain cercò di fatto un compromesso, ammettendo il debito del Canzoniere rispetto ai trovatori, ma esaltando anche il rinnovamento portato da Petrarca, in primo luogo grazie al contatto con il pensiero platonico.

¹¹ Per una panoramica sulle prudenti e nella maggior parte dei casi sintetiche riflessioni dei critici romantici si legga Fontana 1975, p. 57.

¹² Zingarelli 1935; per i limiti di questa trattazione fortemente ideologica e incurante delle vere e proprie forzature cui il testo petrarchesco finiva per essere sottoposto si veda Fontana 1975, in sostanza concorde con Debenedetti 1930. Una visione non molto distante, benché più moderata, si coglie infine in Casella 1936, soprattutto nel rifiuto degli studi puntuali e minuziosi, ma troppo concentrati sul singolo dettaglio esteriore, ai danni della comprensione del messaggio profondo.

¹³ Scarano 1901. Fontana 1975 cita per l'applicazione di un metodo affine anche lo studio in Lommatzsch 1917. Si ricordino infine i lavori di Lavaud (1911) sui rimandi petrarcheschi ad Arnaut Daniel sulla scorta del contributo di Galvani, in polemica con Canello, e di Ferrero 1959, che ripropose una metodologia simile in tempi assai più recenti.

trarca, tra riuso delle fonti e innovazione, motivo per cui l'analisi di Scarano resta un punto di riferimento autorevole, per la chiarezza con cui egli dimostrò la ricchezza delle fonti utilizzate da Petrarca, la varietà nelle modalità del recupero (tra brevi accenni, rielaborazioni articolate, ricorrenza del medesimo antecedente in testi distinti) e la duttilità della composizione lirica nel Canzoniere, in cui i modelli sono scelti ed affrontati in relazione allo stato d'animo che il poeta intende di volta in volta approfondire.¹⁴ Molti studiosi, tuttavia, prestarono attenzione soprattutto ai singoli rimandi, in parte rifiutandone la validità¹⁵ e in generale traendone argomento contro il principio teorico di partenza. Non mancarono proposte interpretative meno intransigenti, come quelle di Bertoni,¹⁶ per altro ancora influenzato dall'esempio di Zingarelli, e poi soprattutto di Viscardi,¹⁷ che non negò l'importanza della lezione occitanica, intesa però come modello generale più che come origine di passi specifici.¹⁸ Fontana ricordò infine per la loro modernità i contributi di Calcaterra e Bosco,¹⁹ che – tenendo in conto la capacità del poeta tanto di riprendere quanto di rinnovare la tradizione – ben compresero l'intento competitivo di Petrarca rispetto ai suoi antecedenti. Bosco in particolare fornì un metodo di analisi stilistica e testuale capace di andare oltre i singoli riscontri, verso una comprensione complessiva della raccolta e dell'*usus scribendi* petrarcheschi.

La conclusione cui giunge Fontana rispetto alle future possibilità di simili approfondimenti sul Canzoniere è in sostanza ottimistica, anche a fronte dei materiali più ricchi ed affidabili ormai disponibili per lo studio dei trovatori, nonché delle significative conoscenze acquisite sulla cultura petrarchesca; nel confronto fra queste diverse esperienze poetiche è fon-

¹⁴ Fontana 1975, pp. 59-61, dedica ampio spazio alla riflessione sugli effettivi contributi di Scarano rispetto alla comprensione della lirica petrarchesca in rapporto alla tradizione, in particolare occitanica e stilnovistica.

¹⁵ Ancora in tempi molto recenti: si veda in particolare Poli 1993, p. 42 (dove sono citati anche i pareri affini di Suitner e Perugi). Fontana 1975 ha ricordato invece le posizioni avverse di Toja e Viscardi, a fronte di quelle favorevoli espresse da Scherillo, Cochin, Moschetti, Appel.

¹⁶ Bertoni 1937. Già in Cian 1936 è accettata l'idea che l'influenza occitanica abbia portato un enorme contributo alla lirica italiana, fermo restando che proprio questo avvio già maturo avrebbe favorito la peculiare raffinatezza delle opere in volgare *del sì*.

¹⁷ Viscardi 1948 e poi soprattutto 1970².

¹⁸ Appaiono in sostanza affini le conclusioni raggiunte già in Pagani 1946.

¹⁹ Calcaterra 1942; Bosco 1961, pp. 158-163, su cui si è poi soffermato Martellotti 1983, pp. 311-315.

damentale tuttavia modificare il punto di vista da estetico a critico-letterario ed essere coscienti che Petrarca fu lettore consapevole ed accorto dei propri antecedenti, non un mero imitatore.

Il dibattito sul rapporto tra Petrarca e i trovatori mantenne sino agli anni '70-'80 un'impostazione ampia e generale, e fu riferito nel complesso alla poetica petrarchesca e alla concezione della poesia provenzale, nel tentativo di superare le puntigliose disamine d'inizio secolo. Gli studi più recenti hanno nuovamente cambiato direzione e si sono concentrati piuttosto su problemi specifici,²⁰ come il recupero da parte di Petrarca di un'immagine delimitata, la sua lettura di un determinato testo, la sua particolare preferenza per alcuni trovatori.²¹ L'obiettivo, però, non era più quello di creare repertori di citazioni e rimandi, quanto di approfondire elementi concreti della composizione lirica (appunto un testo, un brano o un'immagine) per giungere ad una conoscenza più articolata dei meccanismi compositivi petrarcheschi.²² Tale rinnovata prospettiva ha permesso di delineare diverse ipotesi sulle possibili modalità di lettura delle opere occitaniche da parte di Petrarca e sulle sue tecniche di riuso; non sono mancati, per altro, momenti di vivace discussione.

1. *Arnaut Daniel*

Il principale oggetto delle analisi più recenti è stato Arnaut Daniel. Un primo significativo contributo si legge nella breve premessa all'edizione

²⁰ Oltre ai casi su cui si approfondirà nel corso delle pagine successive, merita di essere ricordato anche lo studio dedicato a Sordello e ai suoi lasciti in opere italiane, comprese quelle petrarchesche, in Beltrami 2000. È notevole in particolare rispetto al presente lavoro come lo studioso abbia evidenziato la natura per lo più topica dei passi in cui è possibile cogliere una convergenza tra Petrarca e il trovatore. Un metodo ancora differente si coglie in Pulsoni 1998¹, pp. 175 segg., che ha focalizzato parte della sua analisi metrica su alcune rime frequenti e significative nel dettato petrarchesco e caratterizzate da una precisa rispondenza con l'uso provenzale (ben più che con quello italiano, compreso quello dantesco, pp. 47 segg.). Spiccano per importanza semantica quelle in -aura e in -alba.

²¹ Fa eccezione rispetto a tale tendenza la tesi di laurea discussa nell'anno accademico 1992-1993 da Agostino Casu, allievo di Marco Santagata, che non risulta però pubblicata e che non mi è stato possibile consultare.

²² Proposte di metodo utili in tal senso si trovano in numerosi contributi critici degli ultimi anni, da Contini 1970⁵ (per quanto partisse da una ricognizione dell'influenza di Arnaut sulla canzone *Verdi panni*) e Perugi 1990² (in cui si legge una velata polemica rispetto alla visione d'inizio secolo), a Santagata 1990, pp. 157-211, e a Poli 1993 (con particolare riferimento al caso di Bernart de Ventadorn).

del trovatore curata da Gianfranco Contini, che riconosceva l'impronta più marcata di Arnaut nei luoghi arguti e paradossali, di gusto gotico e manieristico del Canzoniere; d'altro canto egli osservava come Petrarca, al di là di alcuni richiami (e addirittura citazioni esplicite) molto puntuali, fosse riuscito a cogliere la sostanza del modello, declinandone gli schemi più tipici a propria misura.

La questione è stata approfondita soprattutto da Marco Santagata e Maurizio Perugi, in un confronto di opinioni a tratti piuttosto acceso.²³ I due studiosi giungevano a conclusioni nettamente diverse, non solo rispetto alle occorrenze danieline nel Canzoniere,²⁴ ma soprattutto a proposito della cronologia, sia delle letture provenzali condotte dal poeta sia della composizione di alcuni *fragmenta*. Basandosi su datazioni tradizionali, ma ormai contestate,²⁵ Perugi sostenne che i primi e fondamentali contatti tra Petrarca ed Arnaut Daniel dovessero essere collocati entro gli anni avignonesi.²⁶ Nel corso degli anni '40 Petrarca avrebbe poi approfondito la sua conoscenza del trovatore,²⁷ impegno che spiegherebbe le considerevoli tracce rimaste nella redazione Correggio ('56-'58). Al contrario, le aggiunte successive al '66 rivelerebbero un interesse più limitato e selettivo per alcuni testi arnaldiani, come le canzoni VII, X e XVI.

Santagata si è pronunciato contro le ipotesi cronologiche più alte, in linea con la diffusa tendenza (per cui gli studi dello stesso Santagata sono stati essenziali) a postdatare numerose opere petrarchesche,²⁸ legate al

²³ Ricordiamo in particolare tra i loro interventi Perugi 1985, Beltrami-Santagata 1987, Santagata 1990, Perugi 1990² e 1991¹.

²⁴ Per la discussione relativa ai precisi riscontri sul piano testuale si rimanda rispettivamente a Perugi 1985, capp. IX e XI, e 1990², Santagata 1990, pp. 157 segg., in particolare pp. 184-190.

²⁵ In particolare Perugi mostra di accettare le posizioni di Wilkins e Appel che gli studi più innovativi già tendevano a modificare radicalmente.

²⁶ Perugi 1985, pp. 236-240, 292 segg. e soprattutto 306 segg., e poi 1991¹. In particolare la lettura di *Razo e dreyt*, riferimento imprescindibile per la composizione di *Rvf* 70, andrebbe anticipata a prima del 1337. Tali affermazioni si basano in primo luogo sulla posizione di prestigio assunta da Arnaut nella schiera dei trovatori citati nel *Triumphus Amoris*, per il quale Perugi seguiva l'ormai contestata datazione di Wilkins al 1342.

²⁷ Lo indicherebbero i riferimenti contenuti nel sonetto proemiale e nella canzone 264. La datazione dei due testi, strettamente connessa, è stata abbassata ai primi anni '50 a seguito della ridefinizione della cronologia del *Secretum* ad opera di Francisco Rico; si vedano per tali aspetti le note introduttive ai componimenti in Santagata 2004, rispettivamente pp. 5-6 e 1055-1056.

²⁸ Si legga in proposito Santagata 1990, in particolare pp. 190 segg. Sono coinvolte in primo luogo le grandi raccolte, quella lirica con i suoi testi liminali (sonetto proemiale e

progetto letterario di autorappresentazione concepito dall'autore nella maturità.²⁹ La datazione deve considerare non solo la composizione del testo, ma anche la sua prolungata rielaborazione ed infine l'inserimento nella raccolta, che in numerosi casi si caratterizzano per una fittizia collocazione giovanile a fronte di una concezione ben più matura. Per Santagata, infine, è determinante l'affermazione petrarchesca contenuta nella celebre postilla al sonetto *Aspro core*,³⁰ conservata da quattro fonti non autografe:³¹ essa riconduce l'ispirazione delle terzine ed in particolare del verso 13 «Pregando, amando, talor non si smova»³² alla lettura della can-

apertura della seconda sezione) e quelle epistolari, con specifico riferimento alla *Ad se ipsum*, poi il *Secretum* e il già citato *Triumphus Amoris*. Vanno poi aggiunte le riflessioni su alcuni testi che molto devono all'esempio arnaldiano, come la canzone 70 – la cui datazione è stata abbassata in coerenza con quella delle “canzoni sorelle” cui è strettamente legata – e i sonetti 12 e 13, per le costanti rielaborazioni da parte dell'autore. Lo stesso vale per l'arcaizzante canzone 29.

²⁹ Per l'elaborazione petrarchesca della struttura-canzoniere e le relative falsificazioni cronologiche, nonché per i conseguenti problemi critici, si vedano Santagata 1989, 1990 e 1992. Ma gli studi in merito sono davvero numerosi; si possono tra gli altri ricordare: Porena 1935, Jenni 1973, Roche 1974, Martinelli 1976, Gorni 1978 e 1993, pp. 113 segg., Jones 1983, De Robertis 1985 e 2001, Brugnolo 1991, Petrini 1993, pp. 135-143, Biancardi 1995, Cappello 1998, Antonelli 1998 (con particolare attenzione ai modelli trobadorici e a Dante, oltre che all'importanza del tema funebre) e 2003, Niederer 2000, Rico 2003, Cannata 2003, Pacca 2004, Carrai 2005, Praloran 2003¹, 2007¹ e 2013, Cherchi 2008, pp. 9 segg. sugli aspetti legati alla circolarità, Maldina 2014. Si veda inoltre per una sintesi e per una riflessione sulla zona incipitaria della raccolta Balduino 1995.

³⁰ La postilla risulta citata per la prima volta nel 1891 da Appel, cui rimanda Perugi 1985. Per quanto esplicita, anche questa indicazione è stata oggetto di polemiche: Zingarelli 1935, ad esempio, ha insistito sull'autonomia della composizione italiana, sostenendo che proprio la necessità di affidarsi ad un'annotazione paratestuale per cogliere il rimando dimostrerebbe la forza della trasfigurazione petrarchesca.

³¹ La testimonianza autografa si trovava su una delle carte sparse, parte delle quali ora costituisce il cosiddetto “codice degli abbozzi”, il Vaticano Latino 3196. Quel foglio in particolare, però, fu tra quelli inviati dopo la morte di Petrarca a Francesco I re di Francia, poi irrimediabilmente perduti (secondo le affermazioni del Beccadelli a causa di un altrimenti ignoto Baldassarre da Pescia). Per tali informazioni si rimanda comunque a Perugi 1985, p. 295. Restano dunque le testimonianze contenute nei codici Casanatense a Roma, Palatino a Parma, Harleiano a Londra, e in un incunabolo milanese oggi a Londra. Le quattro fonti non sono del tutto concordi: P indica la festa del santo invece che il giorno, C e H il luogo (Padova) e non l'ora (*pridie* cioè all'alba). La lezione considerata in genere più affidabile è quella di C.

³² In realtà le terzine rimandano a numerose fonti differenti, sia classiche – Tibullo, Properzio, Ovidio e Lucrezio – che romanze – Bernart de Ventadorn e Chiaro Davanzati –, come dimostra il recupero della topica immagine della goccia che buca la pietra. A loro

zone danielina *Amors e jois*, citandone in particolare il verso «Caman preian safranca cor ufecs». ³³ Petrarca stesso fa risalire il momento della composizione con precisione al 21 settembre 1350, a Padova, in un ambiente in cui erano conservati numerosi codici occitanici. Sulla base di tale indicazione e della nuova collocazione cronologica di alcuni tra i componimenti in cui appare più forte la connessione con il *corpus* trobadorico, Santagata ricondusse pressoché *in toto* le letture occitaniche di Petrarca agli anni '50 e al trasferimento in Italia. ³⁴

Pur condividendo le obiezioni di Santagata a Perugia riguardo alle datazioni “tradizionali” di alcuni componimenti, si può però osservare che la dichiarata citazione da Arnaut nel sonetto 265 o la composizione e revisione di *fragmenta* in cui la componente occitanica sia rilevante non impongono che la lettura delle fonti sia contestuale. È infatti possibile che Petrarca avesse già letto quelle o altre opere danieline e trobadoriche in un momento precedente, e che le abbia ricordate in seguito, magari a fronte di una seconda lettura in un contesto diverso.

Altri elementi appaiono invece pacifici. Nella fase giovanile, Petrarca sembra aver conosciuto in modo approfondito, tanto da coglierne l'esempio in modo autonomo, soprattutto la sestina, come dimostra il riuso relativamente precoce del metro in *Rvf* 22, che nemmeno Santagata ha

volta le quartine traggono ispirazione dal sonetto guinizzelliano *Sì sono angoscioso e pien di doglia*.

³³ Secondo la lezione del canzoniere T (le altre due conservate, rispettivamente in K ed a, presentano comunque solo varianti grafiche). Le testimonianze della postilla petrarchesca dimostrano una comprensione parziale del provenzale, in particolare se confrontate con le lezioni dei tre codici occitanici che hanno conservato il testo danielino. Le versioni italiane omettono la congiunzione iniziale, scelta che potrebbe anche essere stata di Petrarca stesso, nel momento di estrapolare il singolo verso dal complesso del componimento; è più difficile da spiegare la corruzione del verbo in sede di rima, da «ufecs» a «suffers» (che è probabilmente una banalizzazione semantica) e soprattutto a «huffres». Per la ricostruzione dell'intera questione filologica si rimanda comunque a Pulsoni 2003¹ ed inoltre a Perugia 1985, pp. 302 segg., e a Bettarini 2005, pp. 1188-1189. Si noti che nell'edizione Lachin-Bandini 2000, qui seguita per i testi di Arnaut Daniel, il verso in questione è riportato con la grafia «c'aman preian s'afrauca cors ufecs».

³⁴ Tali considerazioni comportano anche rilevanti riflessioni sulla preminenza di modelli diversi in differenti stagioni poetiche: dapprima dunque sarebbe preminente l'influenza di Dante e soprattutto delle sue rime petrose, alla cui mediazione sarebbe di fatto affidato anche il recupero di Arnaut e del suo *trobar clus*. Poi il rapporto con il trovatore sarebbe divenuto più diretto ed autonomo, benché sempre nell'ottica della trasfigurazione personale. Sulla concentrazione del recupero della produzione petrosa dantesca proprio nelle sestine si veda De Robertis 1997, pp. 11-44.

messo in dubbio. I trovatori, ed in particolare Arnaut, appaiono associati innanzitutto “all’eccentrico”, a ciò che favorisce forme di sperimentalismo, soprattutto in chiave metrica (si pensi ai *ff.* 29, 135, 206). Infine, si può cogliere una tendenziale coincidenza tra tali elementi e gli stati d’animo tipici della stagione giovanile dell’amore per Laura, più carnale e passionale.

1.1 *La sestina*³⁵

L’evoluzione della sestina³⁶ da variante della canzone a vero e proprio genere metrico pone in stretta relazione la creatività danielina e la capacità di riuso petrarchesco. *Lo ferm voler*, infatti, rappresenta un esperimento isolato,³⁷ quale di fatto è anche il recupero dantesco nella petrosa *Al poco giorno*,³⁸ cui si deve il passaggio della forma dall’ambito occitanico a

³⁵ Come si è anticipato nell’introduzione, la questione relativa al riuso della sestina sarà ripresa ed approfondita nel corso del quarto capitolo nell’ambito della riflessione sull’appropriazione e sulla trasformazione dei generi trobadorici da parte di Petrarca, per evidenziare gli elementi di affinità e divergenza tra l’interpretazione di questa forma espressiva nel Canzoniere e nella lirica anteriore. In questa sede ci si limiterà dunque a proporre gli studi sinora condotti sul genere, in sé e nell’interpretazione petrarchesca.

³⁶ La bibliografia di riferimento sulla sestina, sulla sua peculiare struttura, sulla storia del genere e sul possibile simbolismo nascosto sotto le sue peculiarità formali è amplissima. Rimandiamo in primo luogo a Frasca 1992 per un’ampia ricognizione e descrizione, utile anche rispetto alle probabili influenze sull’origine del genere, aspetto per cui si ricorda anche Roncaglia 1981; per la sestina arnaldiana e la sua vicenda storico-filologica si vedano Roncaglia 1981, Pulsoni 1996 e 1998²; per gli aspetti interpretativi, sia della sestina come metro sia della realizzazione arnaldiana, Mari 1899 e Battaglia 1964, pp. 33-36 – in cui si trovano riferimenti esaustivi sui precedenti studi, rispettivamente ottocenteschi e novecenteschi, inoltre Gavazzeni 1984, utile rispetto al contesto culturale in cui la forma si è sviluppata, Picone 1995, di nuovo Pulsoni 1996, Canettieri 1996 e Beltrami 1996. Sul rapporto con i precedenti esperimenti poetici, si leggano Gavazzeni 1984, Roncaglia 1981, Picchio Simonelli 1978 e Pulsoni 1998². Sui meccanismi numerici all’origine della struttura rimica e versuale si vedano, oltre a Frasca 1992, Shapiro 1980, p. 12, Billy 1993, Canettieri 1993 e 1996, Pulsoni 1998¹, in particolare p. 78, e in parte anche Russell 1982, pp. 41-57, benché qui si faccia riferimento più in generale ai meccanismi insiti nella forma canzone.

³⁷ Benché il numero di testimoni e la posizione spesso privilegiata riservata al componimento ne dimostrino il diffuso apprezzamento, non risulta che esso sia stato imitato se non in pochissimi casi: i due *contrafacta* di Bertran de Born e Guilhem de Saint Gregori, la parodia di Fabre d’Uzes e la ripresa iper-retorica di Guilhem Peire de Cazals. Per questi testi si consiglia la lettura di Frasca 1992, pp. 103 segg.

³⁸ A Dante non si deve soltanto il primo recupero autonomo della forma metrica (più ancora che dello specifico testo di Arnaut), ma anche una chiara comprensione delle sue

quello italiano; a Petrarca, invece, va ascritta la trasformazione di una soluzione metrica peculiare in un vero e proprio modello, definito e ripetibile.³⁹

La critica ha dunque cercato di approfondire gli elementi di contatto o di differenziazione che intercorrono fra i tre autori in relazione alla definizione del genere, tenendo in conto da una parte l'importanza sia di Arnaut sia di Dante⁴⁰ in quanto antecedenti per Petrarca, dall'altra l'autonomia delle nove sestine del Canzoniere.⁴¹

I nodi essenziali affrontati dagli studiosi riguardano in sintesi le (limitate) differenze strutturali nella realizzazione del metro;⁴² le diverse modalità di scelta e di organizzazione delle parole-rima, in merito al grado di polisemia e varianza o al contrario di fissità semantica che le contraddistinguono nella progressione del discorso;⁴³ il ritmo e lo stile caratteristici del genere; il rapporto tra aspetti formali (compresi quelli fonici), orga-

caratteristiche essenziali, come dimostra la sua descrizione nel *De vulgari eloquentia*, benché ne parli ancora come di «canzone». Per la definizione dantesca del genere si rimanda a Picchio Simonelli 1978 e Pulsoni 1998¹, pp. 65 segg. e 77 segg. Per l'evoluzione graduale della terminologia, da Arnaut a Dante e a Petrarca, si leggano Pulsoni 1996 e 1998².

³⁹ Qualche variante si coglie solo nella struttura dei congedi, analizzati in Pulsoni 1995 e poi 1998¹; l'argomento era stato già toccato da Pulega 1978. Petrarca stesso, infine, offre una peculiare sperimentazione sul genere, quasi ad esaurirne le possibilità, nella nona delle sue sestine (*Rvf* 332), che raddoppia la struttura di partenza.

⁴⁰ Sull'importanza della sestina dantesca e del Dante petroso in genere rispetto alla lirica petrarchesca si rimanda a Neri 1951, von Koppenfels 1967, Di Girolamo 1981, Santagata 1990, pp. 25-78, Berra 2007 e, rispetto al caso specifico di *Rvf* 66, Blasucci 1982. Sul diverso ruolo di Arnaut e Dante nel recupero petrarchesco della sestina si veda Picchio Simonelli 1978. Per il debito di Dante nei confronti del trovatore, invece, si leggano Santangelo 1921, Pulega 1978, Vatteroni 1991 e Allegretti 2002. Anche Dante, tuttavia, è autore di un riuso autonomo e critico: lo dimostra con particolare evidenza la sperimentazione nella cosiddetta canzone-sestina *Amor, tu vedi ben* (per cui si fa riferimento a Gavazzeni 1984, pp. 64 segg.).

⁴¹ Ovviamente tale questione è apparsa particolarmente sensibile nei primi decenni del Novecento, nella fase di più accesa polemica sul problema dell'effettiva autonomia di Petrarca dai suoi modelli. Per l'aspetto specifico della sestina si rimanda soprattutto a Zingarelli 1935.

⁴² In particolare la macroscopica differenza tra l'isosillabismo dantesco, e poi petrarchesco, e la presenza del verso più breve (un ottonario) con cui si apre *Lo ferm voler*.

⁴³ Su tale aspetto si sono concentrati Di Girolamo 1976 e 1981, e Vanossi 1980. Per la tipologia sintattica e ritmica delle parole-rima nell'uso dei diversi autori si rimanda a Hernandez Esteban 1987. Sugli aspetti fonici e sui legami tra le parole-rima nel corso del componimento si vedano anche Picchio Simonelli 1978 e, in merito a Dante, Frasca 1992, pp. 123-157.

nizzazione del discorso e contenuti,⁴⁴ già molto stretto nella sestina arnaldiana e ancor più funzionale in quelle petrarchesche. L'analisi dei testi ha dimostrato la volontà di Petrarca di prendere le distanze dalle proprie fonti, soprattutto grazie alla capacità di ricondurre la forma metrica e l'artificio delle parole-rima alle generali consuetudini del proprio *usus scribendi*, a livello sia fonico, sia lessicale, sia sintattico (ad esempio attraverso la diffusa tendenza binaria e dittologica), ma anche per l'importanza che le nove sestine assumono nella rappresentazione e nell'evoluzione dell'io lirico e della sua interiorità nell'insieme della raccolta.⁴⁵

1.2 *La caccia impossibile*

L'immagine della caccia impossibile, che torna due volte nel Canzoniere, costituisce una delle citazioni più evidenti da Arnaut ed è stata in quanto tale analizzata approfonditamente da Barbara Spaggiari.⁴⁶ Il modello ripreso da Petrarca è in questo caso la tornada di *En cest sonet coind'e leri*, in cui il Daniel presenta la propria irrazionalità di innamorato attraverso due azioni inani: la caccia alla lepre con l'aiuto del bue zoppo e il tentativo di raccogliere l'aria.⁴⁷ Quest'ultima immagine doveva senz'altro apparire significativa a Petrarca, per le implicazioni collegate al gioco nominale "l'aura/Laura", che a sua volta risente del *topos* ventadoriano della brezza che viene dall'amata;⁴⁸ un secondo motivo di interesse poteva derivare dai numerosi echi greci e latini sottesi all'idea di provare a stringere tra le braccia una materia incorporea.⁴⁹ Il motivo del bue zoppo

⁴⁴ Per gli aspetti retorici ed espressivi della sestina provenzale in relazione al messaggio si veda Hernandez Esteban 1987, in cui comunque il genere metrico è analizzato con ampiezza molto maggiore, considerando dunque anche la realizzazione dantesca e quelle petrarchesche. Sulla questione del rapporto tra interiorità e forma espressiva si leggano anche Canettieri 1996 in merito alla sestina in generale e Picone 1995.

⁴⁵ Per l'analisi del ciclo delle sestine petrarchesche, nella loro specificità ed insieme stretta correlazione reciproca, si rimanda in primo luogo a Berra 1991¹, Frasca 1992, pp. 173-258 e 311-312, e Petrini 1993, pp. 115-122; per i testi petrarcheschi a confronto con i loro antecedenti si vedano i già citati Picchio Simonelli 1978 e Hernandez Esteban 1987.

⁴⁶ Spaggiari 1982, che si concentra in particolare sulle origini, i modelli e l'evoluzione dell'immagine.

⁴⁷ Per l'interpretazione del passo arnaldiano si rimanda a Picone 1995. Il brano, inoltre, presenta una significativa connessione con il v 7 di *Ans que ·l cim reston de branchas*, in cui il poeta dichiara che i suoi buoi sono più veloci delle lepri.

⁴⁸ Se ne tratterà a breve nel corso del presente capitolo.

⁴⁹ In *Eneide* ed *Odissea* l'ambientazione è quella dell'Averno; la vana speranza di stringere le anime incorporee torna anche nel *Purgatorio* dantesco (canto II con Dante e Casel-

richiama a sua volta un'ampia messe di luoghi classici, che possono aver contribuito a suscitare l'interesse di Petrarca, anche attraverso la mediazione delle reinterpretazioni mediolatine.

Il poeta dunque recepisce le due suggestioni e le combina sia nel sonetto 212 che nella sestina 239. In *Beato in sogno* si tratta soltanto di una giustapposizione: al v 2 l'io lirico cerca «d'abbracciar l'ombra et seguir l'aura estiva», mentre ai vv 7-8 dichiara «et una cerva errante et fugitiva / caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento». In entrambi i casi, il poeta sceglie due figure laurane ben note al lettore, la già citata "aura" e la cerva, con significativa variazione rispetto alla lepre provenzale.⁵⁰ Nella sestina *Là ver l'aurora* i due elementi sono invece fusi in un'unica immagine, poiché questa volta è proprio la brezza a costituire la preda irraggiungibile: «et col bue zoppo andrem cacciando l'aura. / In rete accolgo l'aura [...]» (vv 36-37). L'impossibilità della situazione è per altro evidenziata dalla prossimità di una doppia serie di *adynata* rispettivamente ai versi 10 e 29-30, che ripropongono la struttura convenzionale e già classica secondo cui "prima che accada questo... sarà accaduto quello".⁵¹

La peculiarità del riscontro con Arnaut e della trasformazione petrarchesca risiede soprattutto nell'intreccio che il poeta crea tra fonti molteplici, greche e latine, secondo una tendenza alla stratificazione dei riferimenti che appare frequente nella raccolta e che anzi diviene uno strumento fondamentale nel rinnovamento dei modelli e dei topoi occitanici.

1.3 "Verdi panni"

La canzone 29 è un esempio significativo delle tendenze più difficili del Canzoniere, addirittura "gotiche", meno rare in realtà di quanto si

la, canto XXI con Virgilio e Stazio). È notevole la contraddizione per cui nel canto VI Virgilio e Sordello riescono invece ad abbracciarsi, in nome della patria comune; in generale i riferimenti ad una possibile fisicità di Virgilio non mancano, ad esempio nel canto conclusivo dell'*Inferno*, dove Dante è trasportato dalla sua guida nella discesa/salita lungo le gambe di Lucifero. A parte va considerato l'incontro con Guinizzelli nel canto XXVI, poiché è piuttosto il fuoco a tenere lontano Dante. Gli antecedenti classici, per altro, sono tanto celebri da spingere a pensare che fossero ben noti anche ad Arnaut Daniel.

⁵⁰ La medesima associazione si trova ad esempio nel sonetto 190.

⁵¹ In particolare questi versi rimandano a Virgilio e ad Ovidio. La natura topica del discorso adynatico e la correlazione tra gli esiti petrarcheschi e quelli occitanici saranno affrontati nel corso del terzo capitolo.

pensi,⁵² anche se spesso considerate secondarie. La peculiarità del componimento risiede soprattutto negli aspetti ritmici e metrici, che non solo appaiono complessi e raffinati, ma in parte stranianti, perché risultano un esperimento non più ripetuto nella raccolta, a differenza della sestina, cui pure la struttura di *Verdi panni* è imparentata.⁵³

La canzone deve la sua impostazione soprattutto all'appropriazione petrarchesca dei modelli provenzali, dai quali deriva la progressione *unissonans* delle rime, che restando irrelate nella stanza e tornando invece in quelle successive creano un lento andamento ricorsivo,⁵⁴ cui ben corrisponde lo stato d'animo espresso dal poeta.⁵⁵ Spicca in particolare la connessione con Arnaut Daniel: con *Ans que · l cim* e *L'aura amara*,⁵⁶ ma soprattutto con *Er vei vermeills*. Il riferimento a tale canzone è volutamente

⁵² Per Bettarini 1998, pp. 177-185, la canzone è un «caso limite», ma non «un'eccezione». Per l'analisi formale e contenutistica si rimanda a Bettarini 2005, pp. 156-158, e a Molinari 2008.

⁵³ Nel caso della sestina, Petrarca ha operato una tipizzazione che ha avuto esito nella creazione di un vero e proprio genere, ripetibile ed anzi ripetuto nove volte nel Canzoniere, fenomeno che invece non si determina per i ricercati effetti di *Rvf* 29 (Bettarini 1998, dove è evidenziata anche la parentela tra le due tipologie metriche e in particolare con l'originaria elaborazione di Arnaut, la cui sestina *Lo ferm voler* si apre con un ottonario, accantonato già nella sestina dantesca, ma in parte evocato dai settenari di *Verdi panni*, autorizzati d'altronde dal genere della canzone).

⁵⁴ Per l'analisi metrica del testo, in relazione non solo alle fonti occitaniche, ma anche al resto della produzione lirica petrarchesca, si veda in primo luogo Fubini 1970, pp. 245 segg., ed inoltre Grubbitzsch Rodewald 1972 e Pulsoni 1998¹, pp. 47 segg., che ha evidenziato l'aggiunta da parte di Petrarca di due rime al mezzo in ciascuna stanza, come ulteriore complicazione e dunque in una sorta di gara con il suo modello. Per una ricognizione sulla forma strofica *unissonans* si rimanda a Beltrami 2002, p. 101. Altri casi di peculiarità metrico-strutturale (ff. 70 e 206) saranno affrontati nel corso del presente capitolo; ricordiamo intanto, sempre seguendo l'analisi di Fubini 1970, che la tipologia di fronte più diffusa nelle canzoni petrarchesche corrisponde ad una struttura in precedenza rarissima, già occitanica (*Lo deziriers* di Esperdut) e poi dantesca (*Ai faux ris* e *Voi che 'ntendendo*).

⁵⁵ La relazione tra forma e contenuto nel caso del *fragmentum* 29 è stata affrontata con ampiezza in Bettarini 1993 e 1998. Notiamo, con la studiosa, come la particolare espressività dolente del testo dimostri la libertà del riuso petrarchesco rispetto ai modelli: infatti, la canzone arnaldiana, che in questo caso rappresenta un riferimento evidente, era dedicata ad un paesaggio primaverile sereno ed allegro.

⁵⁶ Il recupero petrarchesco di *Er vei vermeills* è divenuto un vero e proprio topos critico, per cui si vedano anche Grubbitzsch Rodewald 1972 e Perugi 2000. Bettarini 1993 ha evidenziato l'apprezzamento di Petrarca per questo componimento arnaldiano dopo averne riconosciuto l'influenza anche sul v 37 di *Rvf* 72 e sul v 25 di *Rvf* 142.

scoperto ed opera su tutti i livelli:⁵⁷ metro, progressione del discorso, immagini, lessico, gusto coloristico.⁵⁸ L'efficacia della resa petrarchesca, tuttavia, risiede anche nell'aver inserito accanto al rinvio principale e in apparenza dominante numerosi altri collegamenti, sia con i trovatori (in primo luogo Bernart de Ventadorn) sia con altri antecedenti autorevoli (Dante e Chrètien de Troyes), oltre agli spunti tratti dalla vita socio-culturale dell'epoca.⁵⁹ Come già si è visto nel caso di *Aspro core*, la scelta di mescolare modelli differenti contribuisce alla libertà del riuso e all'esito lirico del tutto personale.

1.4 "Quando fra l'altre donne" (Rvf 13)

Pur derivando dalla topica circostanza della visione amorosa, la situazione raffigurata nel *fragmentum* 13 risente probabilmente dell'influsso danielino. In particolare, l'indicazione del «luogo» e del «tempo» (cui in Petrarca si aggiunge l'«ora») come oggetto della benedizione ispirata all'io lirico dall'incontro beatifico con Laura, risente della simile immagine e soprattutto del ritmo e dell'impostazione elencatoria proposti nell'incipit dell'arnaldiana *Amors e jois e liocs e tems*.⁶⁰ L'aspetto più notevole, tuttavia, consiste nella dislocazione della citazione trobadorica tra il sonetto 13 e il precedente, *Se la mia vita da l'aspro tormento*. Infatti, la speranza in una soddisfazione senile, di cui qui si tratta e che d'abitudine è ricondotta all'esempio dantesco, è in verità già caratteristica proprio di *Amors e jois*. Tale riuso libero e combinatorio dei propri antecedenti è per altro tipico in Petrarca e spesso favorisce la connessione tra i testi che si susseguono nell'unità della macrostruttura.

⁵⁷ Grubbitzsch Rodewald 1972 ha messo in luce la pervasività del modello e la sua importanza non solo nell'incipit (su cui molti studiosi si sono concentrati in modo esclusivo) ma anche ai vv 19-21 e verso il finale (vv 50-52). La studiosa propone comunque un'interpretazione del testo non sempre condivisa, come mostra il commento in Santagata 2004, p. 162, dove sono citate in particolare le letture di Leopardi e Chiorboli.

⁵⁸ Tale rilievo si deve in particolare a Gianfranco Contini, citato in Perugi 2000.

⁵⁹ Ad esempio la questione dell'abbigliamento, affrontata in particolare da Mansi, citato in Perugi 2000. Sulla questione del colore delle vesti menzionate in incipit si rimanda a Grubbitzsch Rodewald 1972, Santagata 2004, pp. 158-159, e Bettarini 2005, p. 158, in cui è particolarmente significativo il confronto con alcune soluzioni dantesche, infine Perugi 2000.

⁶⁰ Per tale correlazione e per la riflessione sugli influssi arnaldiani in questa zona del Canzoniere si rimanda a Santagata 1990, pp. 157 segg.

1.5 “Lasso me” e “Razo e dreyt”

Il complesso caso del *fragmentum* 70 è emblematico delle questioni filologiche talvolta sollevate dai riferimenti petrarcheschi alla tradizione, nello specifico trobadorica e soprattutto arnaldiana. La canzone infatti richiama l’orizzonte provenzale almeno in tre diverse forme.⁶¹

In primo luogo si tratta di una canzone “a citazioni”, in cui cioè ogni stanza si chiude inserendo nel discorso un verso tratto da un antecedente. Tale struttura soddisfaceva ad un tempo il rispetto tipicamente medievale per l’*auctoritas* e l’amore per ciò che era considerato classico, già proprio di un atteggiamento pre-umanistico.⁶² Il modello principale per l’esperimento petrarchesco è presumibilmente la canzone *Be m’a lonc temps menat a guiza d’aura* del monaco catalano Jofre de Foixà,⁶³ in cui la prima parola in sede di rima potrebbe essere stata rilevante nel catturare l’attenzione di Petrarca.⁶⁴ L’origine della formula *cum auctoritatibus* è però molto più antica e complessa. Foixà si rifece ad una fonte oitanica, *Se par mon chant me dëusse aligier* di Gilles de Vieux-Maisons, cui è probabile vada ascritta la rielaborazione di strutture metriche latine diverse: le strofe monorime della poesia goliardica e gli inni liturgici, nonché più in generale la tradizione dei testi ritornellati.⁶⁵

La canzone di Foixà però rappresenta a sua volta un’imitazione significativa dello stile arnaldiano.⁶⁶ Per di più, il monaco ha scelto come proprie *auctoritates* alcuni tra i trovatori più noti che presumibilmente Petrarca era in grado di riconoscere, poiché nelle testimonianze manoscritte

⁶¹ Va ricordato, comunque, che non tutti gli studiosi sono concordi sull’importanza dei modelli occitanici rispetto alla composizione petrarchesca: mentre Elwert 1983, ad esempio, considerava “provenzaleggiante” la canzone, Praloran 2013, pp. 52 segg., ritiene che sia necessario un termine diverso, che renda conto sì della somiglianza con i modelli, ma anche della profonda differenza nei risultati.

⁶² Tali aspetti sono considerati in particolare da Frank 1954 tra le motivazioni del recupero petrarchesco.

⁶³ A proposito di questo trovatore si vedano, oltre al già citato Frank 1954, Zingarelli 1935 e Perugi 1985, pp. 230-236.

⁶⁴ Sull’uso di tale rima, nel confronto tra Petrarca e i trovatori, si rimanda nuovamente a Pulsoni 1998¹, pp. 188 segg.

⁶⁵ Tale posizione è stata ripresa in primo luogo da Jeanroy, cui si è poi rifatto Frank 1954, p. 259. A quest’ultimo studio si rimanda per l’approfondimento sulla questione del genere e del rapporto tra l’esito petrarchesco e i suoi antecedenti.

⁶⁶ Per l’interesse formale del testo si consulti Pulsoni 1998¹, pp. 239 segg. Sul rapporto tra Foixà, Arnaut Daniel e Petrarca si veda anche il confronto di opinioni tra Rossi 1990 e Perugi 1994.

sopravvissute della canzone (C ed R) né la struttura peculiare né le citazioni sono segnalate in modo esplicito, affidando la comprensione del testo e della sua impostazione alla capacità del lettore.

Lasso me, infine, apre la serie delle sue citazioni autorevoli proprio con una canzone occitanica, la pseudo-arnaldiana *Razo e dreyt*, divenuta nel testo petrarchesco *Drex et rayson*.⁶⁷

L'inquadramento del componimento petrarchesco è reso ancor più complesso dalla sua difficile collocazione cronologica. Su tale questione si sono scontrate le opinioni divergenti di Maurizio Perugi,⁶⁸ favorevole ad una datazione alta, e di Marco Santagata, sostenitore di una stretta connessione fra *Rvf* 70, le “canzoni sorelle” e la preparazione della forma Correggio, dunque nel contesto degli anni '50.⁶⁹ Quest'ultimo argomento insieme alla stringente ricostruzione delle fasi compositive di *Nel dolce tempo*, che costituisce l'ultimo dei riferimenti nella lista delle *auctoritates* petrarchesche, permettono oggi di considerare molto attendibile una datazione bassa. Ciò non impedisce di pensare che la lettura delle fonti occitaniche possa essere avvenuta in precedenza e soprattutto per quanto concerne *Razo e dreyt*, poiché proprio una citazione a distanza e a memoria potrebbe spiegare l'evidente errore nella lezione riportata da Petrarca.

Le testimonianze manoscritte della canzone pseudo-arnaldiana non semplificano la questione. *Razo e dreyt* è infatti presente in due codici,⁷⁰ il provenzale C e l'italiano K, nel secondo con una lezione scorretta e vicina a quella petrarchesca: «Dreg erazos». Non è chiaro se sia l'errore di Pe-

⁶⁷ Per la scelta petrarchesca delle cinque *auctoritates* e dunque di un breve, emblematico canone si veda Santagata 1990, pp. 327 segg. La proposta di se stesso come ultimo dei grandi autori menzionati, come la scelta di precisi aspetti della produzione degli autori citati (in particolare, non il Dante dello Stilnovo, ma quello petroso), dimostrano il valore programmatico di *Rvf* 70, che chiude una fase della poetica petrarchesca e ne apre una nuova, più matura.

⁶⁸ Perugi 1985, pp. 240-250 (ma per il riferimento alla cronologia delineata da Appel nel 1924 si leggano il primo capitolo e le pp. 236 segg.).

⁶⁹ Santagata 1983 – cui si rimanda anche per l'interpretazione del messaggio ideologico e poetico sotteso al testo – e 1990, pp. 273 segg. e 327 segg. Per le “canzoni degli occhi” e la loro connessione con *Lasso me* si vedano inoltre Praloran 2007² e 2013, e Berra 2010.

⁷⁰ Per ulteriori considerazioni sulla tradizione manoscritta del testo, come la sua possibile presenza nel perduto codice del conte di Sault e le sue connessioni con altri componimenti trobadorici, si leggano Asperti-Pulsoni 1989 e Pulsoni 1993. Per la collocazione del testo e delle sue testimonianze nello stemma, si leggano Perugi 1990², ma anche Bologna 1993 e 2003.

trarca ad aver influenzato i copisti⁷¹ o piuttosto se sia esso stesso il prodotto di un'errata tradizione italiana.⁷² L'attribuzione del testo non è meno difficoltosa. La canzone è di voluta matrice arnaldiana,⁷³ tanto che a più riprese si è pensato che proprio Arnaut ne fosse l'autore: così si legge nel frammento Strozzi⁷⁴ e così doveva pensare Petrarca, che difficilmente avrebbe scelto come prima *auctoritas* della sua canzone un poeta meno rilevante;⁷⁵ in K invece il testo è anonimo, mentre in C è ricondotto a Gui-

⁷¹ Il nucleo principale del codice K, di origine veneta, è stato datato alla fine del '200. Tuttavia la mano che vi trascrive la canzone pseudo-arnaldiana è più tarda, forse successiva alla metà del Trecento, e quindi tale testimonianza potrebbe essere posteriore alla lettura petrarchesca. Per gli aspetti cronologici si veda lo studio in Bologna 1993; altre riflessioni di carattere filologico sul codice, in stretta correlazione con il problema delle letture petrarchesche, si trovano in Perugi 1985, 1991¹ e 1990², Beltrami-Santagata 1987, Asperti-Pulsoni 1989, Santagata 1990, pp. 327 segg., Pulsoni 1993 e 1998².

⁷² Santagata, dopo una prima ipotesi sulle eventuali responsabilità di Petrarca, ha sostenuto soprattutto la seconda possibilità (Santagata 1990, pp. 327 segg., ma si veda anche Beltrami-Santagata 1989). Perugi di fatto appare del medesimo avviso, anche se nell'ottica di una datazione diversa (Perugi 1985, capp. I e IX, e poi 1991²). Tuttavia sia in Perugi 1985 sia 1990² si legge qualche incertezza rispetto alla prima ipotesi, per la possibile influenza della personalità dello stesso Petrarca sulla variazione di alcune lezioni. Pulsoni 1998¹ ha proposto una riflessione sulla possibile evoluzione graduale del testo petrarchesco, anche attraverso le diverse redazioni della raccolta (pp. 239 segg., ma anche 267-280 per gli aspetti codicologici). Non è del tutto da trascurare, infine, l'eventualità che Petrarca leggesse la canzone come riportato nel codice C e nel frammento L⁵, ma che abbia volontariamente modificato l'incipit per motivi prosodici.

⁷³ Per l'analisi stilistica e linguistica del testo (da cui derivano per altro argomenti rilevanti per la sua datazione anche a scapito della possibilità che l'autore sia Arnaut) si veda Perugi 1985, pp. 251 segg., e 1990², inoltre, con posizioni ancora una volta in gran parte discordi, Beltrami-Santagata 1987. Alle pp. 94-142, Perugi 1985 offre anche un utile quadro complessivo delle caratteristiche della poesia trobadorica tarda, fase cui dovrebbe appartenere la canzone pseudo-arnaldiana.

⁷⁴ Conservato nel codice Laurenziano Strozzi 178, dove *Razo e dreyt* è proposta con lezione simile a quella di C. L'attribuzione però potrebbe essere stata influenzata proprio dalla citazione petrarchesca, perché il codice è trecentesco. Fino al Settecento l'origine danielina non è di fatto mai stata oggetto di dubbio, grazie all'autorevolezza dei suoi sostenitori (così ad esempio ancora Muratori nel 1711). Pur in contrasto con Castelvetro e con qualche incertezza testimoniata dalle sue note preparatorie all'edizione aldina del Canzoniere (1501) e dalla sua costante ricerca di codici più affidabili, Bembo fu in sostanza di questo avviso e a lui si rifecero Giulio Camillo e Vellutello, influenzando a loro volta gli studiosi successivi. Furono concordi ancora Appel (1924, citato in Frank 1954) e Zingarelli 1935, che riteneva tale soluzione la più economica ed intuitiva. Fa eccezione il Nostredame (cui va aggiunto Tassoni, che cita l'ipotesi del fantasioso biografo), che propose invece per l'ignoto (forse fittizio) Boyer. Per la posizione di Nostredame e il suo recupero di alcune riflessioni di Vellutello si veda Asperti-Pulsoni 1989, p. 166.

⁷⁵ Sull'errata interpretazione petrarchesca si legga in particolare Pulsoni 1998².

lhem de Saint Gregori.⁷⁶ A tali incertezze si aggiunge infine quella relativa all'esatta datazione del testo, alla cui definizione è con evidenza connessa anche la possibilità di identificare con esattezza l'autore.⁷⁷

2. *Bernart de Ventadorn*

Benché il legame con Arnaut Daniel si presenti con maggiore evidenza nella raccolta petrarchesca ed abbia dunque spesso attratto le attenzioni degli studiosi, anche altri trovatori hanno avuto un significativo ruolo modellizzante rispetto al Canzoniere, in primo luogo Bernart de Ventadorn. Non a caso, l'influenza di alcune immagini o situazioni tipiche nella sua produzione è divenuta un punto fermo della critica petrarchesca. Come ha evidenziato Andrea Poli,⁷⁸ le suggestioni più notevoli sono riconducibili ad alcuni nodi tematici ben definiti (la rappresentazione della natura, anche attraverso immagini metaforiche; similitudini tratte dall'orizzonte vegetale; la descrizione elogiativa dell'amata e della sua bellezza) o ad immagini molto caratterizzate e riconoscibili (il topos dell'aura,⁷⁹ il velo che impedisce la vista dell'amata,⁸⁰ la competizione tra

⁷⁶ Si tratta di un autore ben noto per le sue doti di imitatore, come dimostrano due testi che la tradizione riconduce in parte a lui ed in parte (ma con scarsissima plausibilità) a Bernart de Ventadorn. Questa è per altro l'attribuzione accolta da Beltrami-Santagata 1987, anche in risposta alla posizione di Perugi 1985, dove viene esposta l'articolata ipotesi secondo cui l'autore del testo sarebbe Guilhem de Murs. Nessuna delle attribuzioni sinora suggerite è stata invece accolta da Pulsoni (1998¹, pp. 256-257).

⁷⁷ Perugi 1985 (soprattutto pp. 104 segg. e 210 segg.) ha sostenuto una datazione piuttosto tarda (anni '70 del Duecento), sulla base di alcuni collegamenti intertestuali ed in relazione alla propria ipotesi attributiva. Interpretando diversamente le connessioni intertestuali nonché i problemi d'attribuzione del testo, Beltrami-Santagata 1987 propose una datazione ben più alta, addirittura all'inizio del Duecento, benché posteriore alla produzione di Arnaut Daniel. Simili ipotesi sono state riprese ed approfondite in Pulsoni 1998¹, pp. 245 segg.

⁷⁸ Poli 1993. Al rapporto tra Petrarca e Bernart de Ventadorn è dedicato anche lo studio in Allegretti 1993; si vedano inoltre Noferi 2001 e Pagani 1946, in cui però sono affrontate diverse connessioni con altri trovatori. Alcuni dei riscontri citati in questi studi erano già suggeriti in Scarano 1901 e Zingarelli 1935.

⁷⁹ Su tale aspetto, già in parte accennato, si tornerà a breve con maggiore ampiezza.

⁸⁰ A partire dallo spunto comune, in realtà, l'immagine assume nel Canzoniere una valenza molto più complessa e stratificata, ben al di là della semplice, realistica rappresentazione dell'amata, anche grazie alla sua frequente ricorrenza. Oltre ad essere, dunque, un dettaglio galante, che in parte dipende dai costumi dell'epoca ed in parte simboleggia le dinamiche della relazione amorosa, tra attrazione e repulsione, il velo può rivestirsi di significati metaforici (per la duplice interpretazione dell'immagine si legga Pastore Stocchi

poeta e specchio). Va notato, tuttavia, come in molti tra questi luoghi Petrarca sovrapponga il ricordo di Bernart ad altre fonti – classiche, occitaniche, stilnovistiche – secondo quel processo di trasformazione dei propri antecedenti di cui già più volte si è detto.

2.1 “*Quan lo dous tems*”

La canzone pseudo-ventadoriana *Quan lo dous tems* ha probabilmente offerto un significativo spunto per il *fragmentum* 362:⁸¹ i versi 44-45, con la loro rappresentazione iperbolica e topica dell’attesa, sono l’oggetto principale del recupero, ma anche i rimanti dei vv 17-22 potrebbero aver influenzato i versi 11-12 del sonetto, mentre l’immagine della «dous’aura» deve aver costituito un elemento di interesse per Petrarca.

Il testo trobadorico propone un caso assai simile a quello di *Razo e dreyt*. Tradizionalmente, infatti, esso è attribuito a Bernart de Ventadorn,⁸² insieme ad altre tre canzoni adiacenti nel canzoniere E – ormai pacificamente considerate apocrife. Come la canzone pseudo-arnaldiana, il componimento appare un’elaborazione tarda, legata alle piccole corti che per ultime sopravvissero in Provenza alla decadenza della cultura cortese; esso inoltre è pensato come preziosistica (e centonistica) imitazione dello stile di un autore celebre, cui poi la tradizione ha attribuito la paternità dell’opera.

Per altro l’accesso di Petrarca a diversi componimenti tardi contenuti in testimoni distinti, nonché la sua attenzione per rime dalla marcata connotazione stilistica sono forse elementi rivelatori rispetto alla tipologia delle sue letture trobadoriche.

Ancora una volta, in ogni caso, l’attenzione di Petrarca per *Quan lo dous tems* pare all’origine di un incrocio tra fonti differenti e di una connessione tra *fragmenta* tra loro indipendenti. L’enumerazione iperbolica, che di per sé risponde ad una convenzionale tendenza all’esagerazione, nel sonetto 362 assume una forma specifica per la scelta delle cifre venti e

1994. Esse possono risultare, a seconda dei casi, più immediate (velo come corpo e dunque carcere dell’anima) o più articolate (il *velamen* poetico che nasconde il messaggio riposto del testo). A parte l’interpretazione metapoetica, le due letture, terrena e spirituale, determinano una notevole tensione, che rende la polisemia dell’immagine tanto più significativa per la storia dell’io petrarchesco. Per tali riflessioni si veda Chines 2000, pp. 15 segg.

⁸¹ Allegretti 1993 e Santagata 2004, p. 1402, ma già Scarano 1901.

⁸² Allegretti 1993.

trenta. Il medesimo motivo e i medesimi numeri si riscontrano in primo luogo nella canzone pseudo-ventadoriana, che, come si è anticipato, è di norma considerata all'origine della composizione petrarchesca. Con lo stesso passo si possono però confrontare anche l'affine declinazione del modulo elencatorio in *Mout mi plai quan vey dolenta* (v 5) di Bertran de Born e le riflessioni etimologiche di Isidoro di Siviglia,⁸³ in cui l'immagine rimanda alla sfera giuridica e al tema dell'usucapione; un'altra occorrenza simile si legge nell'anonima canzone occitanica *Ad onor del senhor*, in cui il topos acquisisce una valenza morale. Infine, Petrarca sfrutta ulteriormente il concetto attraverso la medesima numerazione nella *Senile XIV*, 15 in cui egli fa riferimento a Maria Maddalena e alla sua leggendaria permanenza nella Baume. Qui, come già nella *canzo* anonima, dominano il punto di vista spirituale e il tema del pentimento, fondamentale anche per il sonetto 362 o piuttosto per la zona del Canzoniere cui esso appartiene. Si delinea così un riuso complesso e stratificato delle fonti ed in particolare di quelle trobadoriche, evidenziato anche dallo spostamento concettuale verso la sfera morale.

2.2 L'aura

Il topos dell'aura – cioè la brezza che proviene dal viso o dal paese della donna amata e porta il ricordo di lei all'innamorato lontano – è senza dubbio l'immagine più rilevante ed evidente tra quelle riprese nel Canzoniere dal repertorio trobadorico. Nel *corpus* occitanico lo spunto compare come circoscritta variante della consueta relazione tra l'io e la dama; nella raccolta petrarchesca l'immagine entra nel novero delle isotopie laurane, poiché consente – come già l'auro e il lauro –⁸⁴ di giocare sull'assonanza con il nome dell'amata.⁸⁵ Petrarca complica l'immagine ed altera il voca-

⁸³ Per questo confronto si rimanda ad Allegretti 1993.

⁸⁴ L'assonanza lauro-Laura è fondamentale nel Canzoniere e nell'autorappresentazione dell'io, in quanto veicola il recupero del mito dafneo d'origine ovidiana e pone in connessione la dimensione amorosa e quella poetica. Per tali aspetti si rimanda in particolare a Chines 2010, pp. 32 segg.

⁸⁵ Sull'uso (e addirittura "abuso") metaforico dell'aura in riferimento a Laura e sulla rielaborazione autonoma dell'immagine in vista della creazione di uno specifico linguaggio lirico si rimanda a Contini 1970⁴ ed in parte 1970³ per gli aspetti linguistici. Per l'importanza dei giochi nominali rispetto alla definizione di un riconoscibile stile petrarchesco si legga anche Chiecchi 1987. Si vedano in particolare i contributi di Cesare Segre (1985 e 1993) sulle "isotopie" del nome, a livello fonico e soprattutto semantico, e sul ciclo dei sonetti focalizzati sul topos (*ff.* 194, 196-198). Sul motivo dell'"aura" nel Canzo-

bolo attraverso l'aggettivazione, la creazione di sintagmi, la sostituzione con sinonimi e formule sintattiche peculiari. Soprattutto, in alcuni *fragmenta* il topos assume un ruolo di assoluta preminenza nella definizione della situazione amorosa e poetica, come nella sestina 239, in cui «aura» è parola-rima, o nel ciclo detto appunto “dell'aura” (sonn. 194, 196-198) in cui il termine è sempre in incipit. Tali rappresentazioni più articolate hanno spinto Gianfranco Contini ad individuare una distinzione netta tra “aura-mot” e “aura-situation”:⁸⁶ nel primo caso, l'immagine è proposta in estrema sintesi, benché il termine acquisti comunque una valenza simbolica, nel secondo il topos si amplia intrecciandosi con altre tematiche, come il ricordo, la passione, la sofferenza.

È difficile dubitare che il modello petrarchesco sia occitanico. L'immagine dell'aura si trova in diversi componimenti di Arnaut Daniel, dove a seconda della connotazione emotiva la brezza è definita «aura doussa» o «amara»;⁸⁷ un'immagine affine si ritrova in Marcabru e nei suoi epigoni (Bernart Martì, Guilhem Ademar, Cercamon, Giraut de Calanson) con particolare incidenza nei convenzionali incipit stagionali.⁸⁸ D'altro canto la presenza del topos anche in autori del tutto autonomi, come Raimbaut d'Aurenga e Peire d'Alvernha, o addirittura polemici rispetto alla poetica marcabruniana, quali Giraut de Bornelh e Arnaut de Maruelh, ne dimostra la diffusione. Un elemento costante si coglie nel carattere aristocratico delle opere coinvolte, sia rispetto all'origine dell'autore, sia in merito alla concezione lirica ed intellettuale ad esse sottesa, a prescindere che sia espressa in stile *leu* o *clus*.⁸⁹ L'“aura-situation” nel suo pieno sviluppo appare nelle opere di Bernart de Ventadorn⁹⁰ e di

nieri e i suoi echi oltre la sezione in vita si leggano infine Giusti 2000 e Martinelli 2014, che analizza i concetti di “aura” e “antaura” in relazione al motivo già classico e medico di *melancholia*.

⁸⁶ Contini 1970⁴: la distinzione è divenuta ormai un caposaldo critico. Nel medesimo saggio è possibile trovare un'efficace ricostruzione del diverso processo compositivo e creativo che deve aver caratterizzato le due accezioni, nonostante la loro evidente parentela, anche in termini di fonti e modelli (occitanici).

⁸⁷ Contini 1970⁴.

⁸⁸ Sull'uso del termine “aura” nelle rappresentazioni stagionali si rimanda a D'Heur 1972.

⁸⁹ Contini 1970⁴.

⁹⁰ Si pensi in particolare a *Can lo dous temps* e ancor di più a *Can la frej'aura venta*, che ebbero una straordinaria forza modellizzante rispetto all'uso posteriore dell'immagine. Per i problemi filologici concernenti la datazione e l'esatta lezione dell'incipit si rimanda alla

Peire Vidal,⁹¹ oltre che in due testi anonimi⁹² – il frammento *Vein, aura doussa* e l'alba *En un vergier* – e infine in un passo del più ampio componimento *Altas undas*.⁹³ Questo secondo gruppo di testi mostra una maggiore apertura verso toni e soluzioni espressive facili ed addirittura ricettive rispetto ad elementi popolari, con esiti peculiari rispetto alla produzione ventadoriana, pur considerata nel complesso la più emblematica e modellizzante.

L'interrogativo più arduo concerne l'origine dell'immagine. Le occorrenze occitaniche appaiono in primo luogo affini ad alcuni luoghi oitanici⁹⁴ e soprattutto ad un passo del *De amore* di Andrea Cappellano.⁹⁵ Non c'è accordo tra gli studiosi sul fatto che tale tradizione possa essere considerata unitaria, poiché per quanto il topos torni secondo formule costanti, i generi di appartenenza sono divergenti.⁹⁶ Ciononostante, appare in sostanza pacifico che il modello di riferimento per tutta l'area romanza sia stata l'elaborazione ventadoriana, cui si deve presumibilmente anche il passaggio dall'"aura-mot" all'"aura-situation".⁹⁷

Le opinioni si dividono ulteriormente quando si tratta dei possibili modelli sfruttati dallo stesso Bernart de Ventadorn: da una parte è l'ipotesi araba, basata sulla presenza nella lirica amorosa orientale e spa-

vasta bibliografia disponibile: Roncaglia 1952 (che cita le posizioni di Appel), Contini 1970⁴, D'Heur 1972, Spaggiari 1985.

⁹¹ In particolare in *Ab l'alén tir*, per cui si veda Contini 1970⁴, che cita anche le considerazioni di Crescini. Su tale occorrenza si è inoltre soffermato Riquer 1953, che più in generale ha prestato attenzione ai tratti specifici nelle elaborazioni provenzali del topos.

⁹² Per i problemi di attribuzione, datazione, definizione del genere ed interpretazione dei testi si veda D'Heur 1972.

⁹³ Per questo particolare componimento si leggano D'Heur 1972 e Spaggiari 1985, pp. 242-248, inoltre per l'analisi del testo e il problema della sua attribuzione i più recenti Tavani 2008 e Guida 2013.

⁹⁴ La quarta strofa della canzone di crociata *Chanterai por mon corage* di Guiot de Dijon, un'interpolazione nel poema *Charroi de Nîmes* e un verso del *Roman de Troie*, che sembra risentire dell'esempio ventadoriano. Per tali testi si rimanda a D'Heur 1972 e Spaggiari 1985.

⁹⁵ Spaggiari 1985.

⁹⁶ Roncaglia 1952 pensava ad un'origine comune, D'Heur 1972 preferiva distinguere testi cortesi e drammatici.

⁹⁷ Roncaglia 1952, Contini 1970⁴ e D'Heur 1972, che però ha anche evidenziato la capacità creativa dei poeti in lingua d'oïl, se non altro per l'acquisizione dell'immagine in generi piuttosto diversi. Sull'unità del piccolo *corpus* è poi tornato Perugi 1994, che ha ulteriormente insistito sull'aspetto antieconomico di pensare ad una forma di poligenesi per occorrenze tanto affini e così poco numerose.

gnola di un'immagine affine al topos trobadorico,⁹⁸ dall'altra quella poligenetica,⁹⁹ infine quella classica, che guarda in particolare ad Ovidio e alla favola di Cefalo e Procris.¹⁰⁰

La discussione sull'origine dell'immagine ha portato con sé anche nuove ipotesi circa le fonti utilizzate da Petrarca, nonostante la sua indubbia conoscenza dei testi occitanici in questione.¹⁰¹ Ovidio, modello frequente nel Canzoniere, potrebbe aver fornito spunti rilevanti anche in questo caso, anche se non ci sono prove che ciò sia accaduto.¹⁰² Infine, non si può escludere l'influsso dell'*Amorosa visione* e più in generale dell'uso boccacciano dell'"aura-situation", che appare in effetti affine a quello petrarchesco e forse anteriore sul piano cronologico.¹⁰³

Tutti questi antecedenti – latini, trobadorici, italiani – dovevano essere ben noti a Petrarca. Ciò che sappiamo del suo abituale sincretismo e della sua sensibilità filologica spinge forse a pensare che egli tenesse conto dei diversi possibili riferimenti, per poi interpretare l'immagine in modo innovativo.

3. *Bertran de Born e il genere dell'"escondich"*¹⁰⁴

I richiami petrarcheschi a Bertran de Born appaiono piuttosto limitati e problematici, sebbene si abbia prova certa che Petrarca conoscesse i versi del trovatore: in una versione non definitiva del *Triumphus Amoris*, nella schiera dei poeti del terzo capitolo, figurava in origine anche Ber-

⁹⁸ Roncaglia 1952 e Spaggiari 1985.

⁹⁹ Contini 1970⁴ e D'Heur 1972.

¹⁰⁰ Rossi 1990; Ovidio (*Ars amatoria* e *Metamorfosi*) avrebbe a sua volta preso spunto da Properzio II, 12.

¹⁰¹ Ricordiamo anche Jofre de Foixà e la sua *Be m'a lonc temps*, modello della canzone "a citazioni", in cui "aura" è la prima parola in sede di rima. Contini 1970⁴ ha evidenziato in particolare le affinità tra la resa petrarchesca e quella arnaldiana, mentre Perugi 1994 ha sì insistito sui modelli occitanici, ma anche sull'indipendenza della rielaborazione italiana.

¹⁰² Rossi 1990 ha sostenuto questa ipotesi, poi aversata duramente da Perugi 1994.

¹⁰³ Spaggiari 1985, che cita anche un passo dantesco (*Purgatorio* XXIV, vv 149-150), la cui vicinanza con il testo petrarchesco appare però meno stringente. L'ipotesi relativa a Boccaccio è stata vagliata anche da Contini 1970⁴ e Rossi 1990, che però ritenne improbabile che Boccaccio fosse stato fonte unica o preminente, e più probabile che la sua opera avesse fornito un'occasione per tornare a leggere i modelli latini.

¹⁰⁴ Si rimanda al quarto capitolo per la riflessione sulla natura del riuso petrarchesco del genere nell'insieme della raccolta.

tran, presentato attraverso immagini e metafore connotate nel tipico stile guerresco del poeta.¹⁰⁵

Non è difficile presumere che, tra i componimenti del trovatore, Petrarca leggesse anche la canzone amorosa *Eu m'escondisc*, unico esempio classico¹⁰⁶ rimasto del genere *escondich*: un elenco di iperbolici giuramenti e tremende maledizioni autoinflitte, pensato per convincere la dama che l'accusa da lei rivolta all'innamorato sia infondata.¹⁰⁷ Per quanto l'opera di Bertran non possa essere considerata una fonte in senso stretto per Petrarca né sul piano dei contenuti e della situazione emotiva, né a livello espressivo, l'autorevole esempio poté forse legittimare la sua scelta di cimentarsi con la canzone 206 in un genere raro, ma senza dubbio caratteristico della tradizione lirica romanza.

Le posizioni critiche su tale questione sono state per lo più censorie: sia Zingarelli sia Mazzoni, sulla scia di Galvani¹⁰⁸ – che per primo aveva identificato la connessione tra la canzone *Se 'l dissi mai* e l'antecedente

¹⁰⁵ Alla lettera tuttavia Petrarca tralascia la sua identità di cavaliere, in coerenza con il contesto amoroso.

¹⁰⁶ È stato tramandato anche qualche esperimento di epoca tarda, legato principalmente al contesto tolosano del *Concistori du Gai Saber* e al tentativo di far rinascere la tradizione trobadorica (in particolare l'anonima *S'eu ho dixo*), oppure alla sopravvivenza dell'eredità cortese in area iberica, soprattutto galego-portoghese (ma si ricordi anche la catalana *Molt es de vetz* di Lioreç Mallol). Si noti che le incertezze sulla datazione sia del testo petrarchesco sia di quelli trobadorici tardi impedisce di accertare se Petrarca li conoscesse o meno, o se si debba pensare ad un caso di poligenesi. Riquer 1951-52 e Perugi 1990¹ sono in sostanza di quest'ultimo avviso. Sulle testimonianze oggi note del genere si vedano anche Santagata 2004, p. 800, e Suitner 2005²; sugli epigoni e gli imitatori dell'esperimento petrarchesco si legga invece Pancheri 2002.

¹⁰⁷ La definizione del genere si deve a Giovanni Galvani (Galvani 1829, pp. 13 segg.), che fa risalire il provenzale "escondich" o "escondig" (predicato "escondir") al verbo mediolatino "escondicere", alternativa di "escondire", cioè presentare delle scuse. Il genere aveva già trovato un'identificazione tecnica nelle *Leys d'Amors*, cioè in una fase ormai tarda del trobadorismo, in cui alla creatività delle realizzazioni poetiche subentra la precisione tassonomica, la quale riflette per altro un diffuso gusto per i generi minori, ora rivalutati. Lo stesso è avvenuto ad esempio per *plazer* ed *enuieg*: è per altro notevole quest'ultimo abbia molti tratti in comune con l'*escondich*, in quanto sono entrambi configurati come elenchi di fenomeni e situazioni fastidiose, benché secondo un obiettivo comunicativo differente. Sul riuso petrarchesco di questo genere si tornerà con ampiezza nel corso del quarto capitolo. In questa sede interessa soprattutto evidenziare il problema del contatto con il trovatore e le riflessioni della critica in merito.

¹⁰⁸ Zingarelli 1935 (soprattutto p. 218), Mazzoni 1930 e Galvani 1829. Va ricordato che la prospettiva di Zingarelli e in generale degli studiosi a lui contemporanei ha risentito profondamente delle convinzioni ideologiche sull'autonomia critica di Petrarca, nel rifiuto dei debiti suoi e della lirica italiana in genere rispetto alla tradizione poetica d'oltralpe.

occitanico – hanno insistito sulla diversità tematica e socio-culturale dei due testi, per cui il componimento petrarchesco si concentrerebbe su problematiche intellettuali e cognitive, mentre quello occitanico apparterebbe alla dimensione feudale e bellica.¹⁰⁹

Studi successivi, al contrario, pur sottolineando la rielaborazione petrarchesca, hanno rivelato anche elementi di contatto tra la canzone 206 e l'*escondich* di Bertran de Born, come l'immagine della tempesta (Riquer), l'atteggiamento disgustato dell'amata (Suitner) e perfino possibili echi erotici, evidenti nell'opera occitanica, ma incerti nel caso di Petrarca.¹¹⁰

Suitner, infine, ha messo in rilievo la consueta mescolanza delle fonti petrarchesche: nel caso di *Rvf* 206 vanno menzionati per lo meno la tipica immagine feudale del v 47 («cittadi e castella»), che rimanda tra gli altri a Bertran de Born, Raimbaut de Vaquieras e Peire Vidal, l'influenza del *plazer* e dell'*enueg* nella rappresentazione naturalistica, il topos della corrispondenza tra stato d'animo e stile del canto.

Non solo il genere di riferimento rimanda all'orizzonte trobadorico. Anche la struttura metrica,¹¹¹ infatti, appare arcaizzante, giocata su una successione di *coblas doblas* e su tre sole rime, con un effetto artificioso di chiusura ossessiva, che ben si accorda con il tema fortemente unitario alla base del testo. Il senso di costante ritorno è favorito dall'anafora che occupa l'incipit delle strofe, benché sia variata nelle ultime tre occorrenze: è un ulteriore fattore di insistenza sul tema centrale e quindi sul genere cui appartiene il componimento. Esso rappresenta così un vero e proprio esperimento, giocato sulla varietà delle combinazioni che possono essere ottenute pur partendo da un numero limitatissimo di elementi.

4. Lanfranco Cigala e le canzoni alla Vergine¹¹²

Tra gli esponenti più tardi, ma ancora ascrivibili alla fase “classica” del trobadorismo, divenne consueto riservare uno spazio considerevole della

¹⁰⁹ Per tale aspetto si veda anche Perugi 1990¹, che ha sostenuto la probabile conoscenza da parte di Petrarca di altri esempi del genere oggi perduti. Riferimenti testuali e bibliografici si leggono anche in Bettarini 2005, pp. 945-950.

¹¹⁰ Riquer 1951-21 e Suitner 2005².

¹¹¹ Per l'analisi metrica si rimanda in primo luogo a Fubini 1970, pp. 245 segg., ma anche a Pagani 1946, pp. 34 segg., Perugi 1990¹ e Pulsoni 1998¹.

¹¹² Per gli specifici problemi sollevati dal riuso petrarchesco del genere e dalla sua ri-funzionalizzazione finalizzata al peculiare contesto del Canzoniere si rimanda al quarto capitolo.

propria attività poetica alle canzoni devozionali, le quali spesso caratterizzano – laddove sia riconoscibile una successione testuale voluta dall'autore, come nei casi di Guiraut Riquier e di Cerveri de Girona – la parte finale del *corpus*, come a narrare una sorta di ravvedimento. La Vergine si sostituisce perciò alla dama in quanto oggetto d'amore, venerazione e preghiera, determinando una trasformazione nella concezione cortese che sarebbe poi stata costante ed essenziale nelle manifestazioni più tarde della poesia trobadorica, come nel caso del *Concistori* tolosano.

Tra i numerosi autori che si sono cimentati nelle lodi a Maria¹¹³ e che dunque potrebbero in parte aver ispirato Petrarca nella composizione del *fragmentum* finale, il più rilevante sembra Lanfranco Cigala.¹¹⁴ Le sue canzoni alla Vergine, infatti, presentano diversi elementi in comune con *Vergine bella*, a partire dal numero inusuale delle stanze di *En chantar d'aquest segle fals* (il dieci è per altro numero mariano)¹¹⁵ e dall'insistita elaborazione formale, per giungere alle oscillazioni tematiche, tra dimensione amorosa e luttuosa da una parte, morale e penitenziale dall'altra.¹¹⁶

¹¹³ Tra i trovatori ricordiamo in particolare Perdigon, Peirol, Peire de Corbiac e Peire Cardenal, nelle cui rime si coglie una struttura metrica costante e dunque identificabile con lo specifico genere della canzone mariana, basata su cinque strofe. Questi autori, però, scelgono versi brevi, che rimandano alla tradizione liturgica più che a quella lirica. Un ulteriore passaggio in tale direzione si legge in Folquet de Lunel, Bernart d'Auriac, Bertran d'Alamanon e soprattutto Peire Guilhem de Luserna, in cui compare la ripetuta anafora di «domna» in incipit, forse antecedente del reiterato «Vergine» della petrarchesca canzone 366. È significativo notare, d'altronde, che l'ispirazione per la rappresentazione della figura mariana appare connessa ad alcune elaborazioni trobadoriche squisitamente cortesi, come quelle di Raimon Jordan, Rigaut de Berbezilh, Arnaut de Maruelh e Cadenet. Ricordiamo infine gli autori dell'area oitanica, tra i quali spicca Thibaut de Champagne, e di quelle catalana ed iberica in genere, tra i quali merita particolare attenzione Alfonso X.

¹¹⁴ Per la riflessione sul rapporto tra Petrarca e il trovatore si rimanda in primo luogo a Perugi 1991², cui si devono anche le utili informazioni sul graduale affermarsi del genere lirico mariano, sulla compresenza in Petrarca di modelli occitanici e mediolatini ed infine sulla possibile influenza di Cigala anche in alcuni dei sonetti che precedono la canzone alla Vergine nella zona liminale del Canzoniere, in particolare in merito alle apparizioni di Laura. Si rimanda inoltre a Perugi 1998² per il recupero mariologico petrarchesco in relazione al motivo convenzionale della *passada folor*.

¹¹⁵ Oltre che nella canzone dedicata al confronto con Amore, *Rvf* 360. L'andamento liturgico della canzone petrarchesca, comunque, sembra risentire anche di un secondo modello, *Domna, dels angels regina*, attribuita con qualche incertezza a Peire de Corbiac.

¹¹⁶ Fatta salva ovviamente la maggiore complessità dell'analisi petrarchesca. Manca per altro un ordinamento certo dei componimenti di Cigala; l'unico aspetto significativo a livello strutturale è che le sue tre canzoni mariane (*Oi, Mairie, Gloriosa sainta Maria* e *En chantar d'aquest segle fals*) sono adiacenti in tutti i testimoni, mentre *Pensius*, dedicata a Dio, si trova talvolta separata.

5. *Guiraut Riquier*

Tra i modelli occitanici che presumibilmente Petrarca tenne in considerazione, la critica ha prestato attenzione anche a Guiraut Riquier, non solo e non tanto per la sua produzione mariana, quanto per l'organico canzoniere autoriale, l'unico conservato con certezza in ambito trobadorico.¹¹⁷ La sua raccolta, infatti, è dedicata ad un'unica donna, dopo la cui morte l'io poetico conosce una progressiva conversione, che lo porta in breve a dimenticare il lutto e a concentrarsi sulla lode della Vergine. La successione dei componimenti è precisata sia dalle indicazioni cronologiche (paratestuali, a differenza di quelle petrarchesche) sia da elementi simbolici e numerologici,¹¹⁸ che definiscono una macrostruttura unitaria.¹¹⁹

¹¹⁷ In questa sede importa principalmente ricordare gli aspetti che la critica ha maggiormente tenuto in conto; per una specifica riflessione sulla raccolta e i suoi criteri strutturali si rimanda al paragrafo dedicato alle raccolte autoriali nel corso del secondo capitolo.

¹¹⁸ Su tali elementi si è concentrato soprattutto Perugi 1999, in cui sono evidenziati la bipartizione in due metà esattamente speculari (per cui l'intensificarsi e il diradarsi dei componimenti rispetto all'arco cronologico indicato dalle date nel paratesto si corrispondono), la posizione reciproca dei testi più complessi sul piano formale, la collocazione conclusiva del *planh* per l'amata e della critica per la morte delle virtù cortesi, la sovrapposizione di una struttura tripartita (con tre testi luttuosi) alla più evidente bipartizione generale, il numero di volte in cui ricorre il *senhal* (riferito prima alla dama e poi alla Vergine), il finale nel segno del sirventese, come vuole la disposizione gerarchica dei generi, tra cui prevale per nobiltà la canzone.

¹¹⁹ Per tali aspetti si rimanda a Anglade 1905, Bertolucci Pizzorusso 1989¹, 1989², 1991 (in particolare questi tre contributi sulla struttura della raccolta) e 2001, Santagata 2006, Meneghetti 1999, Perugi 1999, pp. 331-332, e Bossy 2001.

CAPITOLO SECONDO

Contesto culturale e tradizione manoscritta

La ricostruzione dei materiali trobadorici utilizzati da Petrarca rappresenta un problema al contempo stimolante e complesso per l'evidenza, oltre che l'importanza, dei luoghi petrarcheschi in cui trova spazio la tradizione occitanica. Il legame storico-biografico del poeta con la Provenza spinge a pensare che egli abbia avuto occasione di approfondire la sua conoscenza di questa produzione letteraria già negli anni della giovinezza, né le comprovate letture padovane degli anni Cinquanta appaiono incompatibili con un incontro più precoce. Tuttavia, per quanto affascinante, l'idea di una possibile doppia fase degli studi trobadorici petrarcheschi resta un'ipotesi: la mancanza di documenti specifici e di indicazioni oggettive impedisce la certezza in un senso o nell'altro. L'osservazione di alcuni aspetti contestuali può fornire d'altro canto elementi utili. Benché la questione rimanga aperta e priva di una soluzione definitiva, una riflessione su ciò che studiosi di diversa formazione hanno via via scoperto e ricostruito in merito al quadro socio-culturale, alle modalità educative, alle relazioni intellettuali, agli interessi letterari più diffusi e alla circolazione dei manoscritti nel primo Trecento permette per lo meno di definire a grandi linee quali strumenti fossero disponibili all'epoca di Petrarca per chi, in Provenza, volesse leggere le opere trobadoriche.

1. Il contesto culturale: Avignone tra papi e cardinali

Avignone, così come la conobbe Petrarca negli anni della giovinezza e della formazione, era la città dei papi. Sede stabile della curia pontificia dal 1316, grazie al prestigio della Santa Sede e alla ricchezza delle corti cardinalizie si era trasformata in breve tempo da piccolo centro periferico

ad affollatissima città cosmopolita, meta di chi volesse guadagnare, trovare mecenati per l'arte, soddisfare le proprie ambizioni di potere.¹ Numerosissimi erano in particolare gli italiani (e soprattutto i fiorentini) dediti alle attività finanziarie, ma anche i tedeschi crearono una comunità abbastanza nutrita – restano testimonianze di una confraternita – e si contavano moltissime famiglie ebraiche.² La situazione appare comunque fluttuante e mobile in merito sia alla quantità sia alla composizione della popolazione, soprattutto perché erano numerosi coloro che si fermavano solo per breve tempo in città, in attesa di un'udienza o di un beneficio dal pontefice.³ Le arti e la vita intellettuale furono enormemente favorite dall'incontro tra tradizioni, esperienze e prospettive diverse:⁴ spicca in particolare la mescolanza degli idiomi – latino (lingua ufficiale dell'amministrazione), provenzale (la lingua locale), italiano, francese, tedesco e così via.⁵ Altri fattori determinanti per lo sviluppo della città furono la concentrazione delle ricchezze,⁶ la stabile e prolungata permanenza dell'alto clero, la vera e propria moda che interessò alcune manifestazioni artistiche (collezionismo, bibliofilia, decorazione dei palazzi, musica in ambienti privati).⁷

La presenza della curia ebbe inoltre una notevole influenza sulle attività didattiche e sulle istituzioni culturali. Anche nel Midi, benché un sistema scolastico strutturato in modo rigoroso avesse tardato ad affermarsi a paragone con le realtà settentrionali o a quella italiana,⁸ l'università rappresentava il perno della vita intellettuale:⁹ meritano attenzione soprattutto

¹ Sulle origini della città e sulla sua rapida trasformazione trecentesca si leggano in particolare Guillemain 1962 (soprattutto le pp. 77-88 e 497-560), Mollat 1965 (soprattutto p. 464), Quagliani 1994. Sulle influenze della conformazione urbana sull'infanzia di Petrarca si veda Suitner 2005³.

² Guillemain 1962, pp. 542-554, 561-590, 591-614; Mollat 1965, p. 465.

³ Per indicazioni sulla composizione della popolazione si rimanda a Guillemain 1962, pp. 628-642 e 653-672, Mollat 1965 e Quagliani 1994, p. 278. Per le attrattive della curia pontificia, Guillemain 1962, pp. 514-532.

⁴ Jullien de Pommerol-Monfrin 1991 (in particolare, p. 77).

⁵ Sul problema dell'apprendimento linguistico del giovane Petrarca si sono concentrati in particolare D'Ancona 1884 e Zingarelli 1935.

⁶ A proposito della ricchezza delle famiglie cardinalizie si vedano Mollat 1965 e Quagliani 1994, p. 262. Per la composizione delle loro clientele si rimanda a Guillemain 1962, pp. 251-276.

⁷ Per tali aspetti si rimanda a Renouard 1954.

⁸ Le informazioni in merito sono scarsissime. Può essere utile la ricostruzione sul caso specifico di Tolosa in Smith 1958.

⁹ Sulle altre istituzioni attive nella vita culturale del Midi, Quagliani 1994.

to le facoltà di giurisprudenza, favorite dal tradizionale apprezzamento delle regioni meridionali per il diritto più che per la teologia, che era invece la disciplina dominante al nord.¹⁰ Tale tendenza fu senz'altro favorita dallo sviluppo della Santa Sede e della sua ponderosa amministrazione, da cui in generale derivarono contributi notevolissimi all'apertura, alla regolarizzazione¹¹ e all'uniformazione degli *studia*.¹² Fu proprio la creazione di un'articolata e pervasiva burocrazia ecclesiastica,¹³ con le sue specifiche richieste professionali, ad orientare l'offerta universitaria e le modalità dello studio.¹⁴

In qualità di mecenati e di promotori della vita culturale, pontefici e cardinali ebbero un'influenza significativa sugli ambienti colti. Le fonti che gli storici hanno potuto utilizzare al fine di ricostruire la preparazione intellettuale e gli interessi artistici dell'alto clero – con particolare riferimento all'ambiente avignonese nella prima metà del Trecento – sono molteplici: documenti ufficiali relativi alle università e in generale ai luoghi di studio superiore, lasciti bibliotecari e testamenti, inventari, epistolari privati ed amministrativi, in alcuni casi cronache. Sulla base di tali informazioni è risultato evidente il livello di preparazione tutt'altro che comune dei pontefici,¹⁵ tutti laureati (per lo più in giurisprudenza, in due casi in teologia), con l'unica eccezione di Gregorio XI, che comunque seguì corsi superiori sia di diritto – canonico e civile – sia di teologia. Per altro proprio tale pontefice, al secolo Pierre Roger de Beaufort, fu ammirevole per la varietà e la vastità del sapere, benché il suo percorso di studi non sia ricostruibile con chiarezza. Sulla sua formazione influì probabilmente l'omonimo zio, papa Clemente VI (1291-1352), a sua volta teologo attivis-

¹⁰ Sul rapporto tra diritto e teologia e la perdurante importanza di quest'ultima, anche nel Midi, si legga Guillemain 1962, mentre per l'insegnamento universitario della teologia in generale si rimanda a Verger 1982, pp. 158-171, e 1997, p. 73.

¹¹ Sul problema della nascita spesso spontanea delle università e della loro uniformità, si leggano Verger 1982, pp. 75-81, e 1997, pp. 70 segg.

¹² Sulla nascita di alcune università in questo periodo possono essere consultati Caille 1970, Llobet 1970 e D'Edwards 1970.

¹³ Per il complesso (e spesso elefantico) insieme di figure professionali e competenze che gravitavano intorno alla vita della curia pontificia si vedano Guillemain 1962, Mollat 1965, pp. 467 segg., Quaglioni 1994, pp. 264 segg.

¹⁴ Sul rapporto tra gestione del potere ed attività scolastico-intellettuali si rimanda in primo luogo a Quaglioni 1994, p. 367, dove sono proposte numerose ed utili indicazioni bibliografiche, ed inoltre a Gouron 1978 e Dossat 1970, pp. 79-84. Per un quadro più generale sulla questione si leggano Rüegg 1992 e Verger 1999.

¹⁵ Fonti utili in tal senso sono lo studio di Guillemain 1962, pp. 116-148, e, soprattutto in merito alla peculiare figura di Clemente VI, Quaglioni 1994, pp. 281-286.

simo, dapprima concentrato sulle riflessioni dottrinali e sulle controversie del suo tempo, poi autore prolifico di sermoni. La sua ampia biblioteca, oggi in gran parte ricostruibile, mostra curiosità eterogenee, dalle ovvie opere religiose al diritto, alla medicina, alle scienze naturali, all'astronomia, alla matematica, alla filosofia. Va ricordato infine almeno Giovanni XXII (1245ca-1334), sotto il cui pontificato e per il cui interesse si avviò una vivace produzione di opere enciclopediche, vere e proprie *summae* il cui scopo era riunire una materia idealmente onnicomprensiva in un unico strumento educativo.

La formazione dei cardinali appare per lo più meno completa, tuttavia di alto livello e profondamente uniforme.¹⁶ Per la maggior parte essi studiarono privatamente, grazie alla loro provenienza da famiglie facoltose; l'indirizzo dei loro studi superiori dipese per lo più dagli interessi concreti dei parenti, il cui obiettivo era in sostanza stringere i legami più utili negli ambienti adatti. Non a caso vennero privilegiati gli *studia* più antichi e prestigiosi, tra cui Montpellier e Tolosa, Orleans e Parigi, Bologna e Perugia; dominavano il diritto e la teologia, ben più rara la medicina. La frequenza con cui gli studi venivano interrotti prima di ottenere la licenza finale può forse essere spiegata in relazione alla maggiore importanza ai fini della carriera ecclesiastica dell'esperienza acquisita negli ambienti amministrativo, giuridico e diplomatico, rispetto ad una preparazione culturale teorica.

2. *Il contesto culturale: le biblioteche e l'istituzione scolastica*

In tutto l'arco del Medioevo il libro rappresentò un bene di lusso. Ciò spiega perché le biblioteche private, persino le più notevoli, fossero quasi sempre abbastanza esigue e perché fosse essenziale avere la possibilità di frequentare le grandi biblioteche legate alle istituzioni, cui possono essere paragonati anche alcuni ingenti fondi familiari, ad esempio quelli principeschi o cardinalizi, cui avevano accesso anche i clienti ed alcuni dipendenti. Lo stesso Petrarca, che pure avrebbe costruito una raccolta di libri straordinaria per il proprio tempo, beneficiò in modo determinante dell'accesso ai grandi centri del sapere, prima come studente universitario, poi come appartenente agli ordini minori, intimo di vari pontefici avignonensi e cliente dei Colonna.

¹⁶ Per tale argomento si rimanda a Jugie 2008¹ e 2008², Guillemain 2003 e, per la realtà romana nel medesimo periodo, Rehberg 1999.

Le collezioni librerie di cui resta notizia presentano una notevole omogeneità, nonostante la diversa collocazione geografica, il coinvolgimento di istituzioni differenti e dunque la diversa tipologia di utenti. Il nucleo principale era composto senza eccezioni da opere religiose, tra le quali vanno distinti testi di studio e testi sacri, utili per il culto, che erano per altro conservati in un luogo specifico;¹⁷ gli autori più presenti per quantità erano i Padri della Chiesa, in particolare sant’Ambrogio, e Tommaso d’Aquino. Si aggiungevano poi alcune *auctoritates* classiche, il cui numero continuò ad aumentare nel corso del ’400, in particolare per quanto concerneva le opere poetiche, cui vanno accostati alcuni trattati di poetica mediolatini;¹⁸ tra i latini appare prediletto Seneca, perché passibile di interpretazioni cristiane, mentre autori come Cicerone, Macrobio, Svetonio, Plinio e Livio erano spesso presenti, ma conservati in spazi autonomi, ben distinti dal *corpus* ortodosso. I manuali ed altri testi utili alle professioni completavano il quadro.

Potevano in parte variare da una collezione all’altra i commenti di accompagnamento alle opere maggiori, in relazione ai gusti del proprietario o anche banalmente alla possibilità concreta di procurarsi l’uno o l’altro testo; alle medesime ragioni si deve presumibilmente la minor omogeneità degli scritti più recenti, talvolta del tutto assenti. Sia negli inventari che nei lasciti testamentari, che costituiscono le fonti principali per la ricostruzione delle biblioteche private ed istituzionali, le opere volgari sono tutt’al più individuate in voci collettive, senza dettagli o distinzioni. La noncurante imprecisione che quasi sempre penalizza le indicazioni relative ai volumi volgari consente soltanto di ipotizzare qualche apertura per le opere provenzali in alcune biblioteche, in particolare quelle private e meno ufficiali. In definitiva comunque la lingua latina domina in modo quasi esclusivo e i testi educativi sono preminenti su quelli dilettevoli, con qualche parziale eccezione in alcune biblioteche di corti laiche, in cui a partire dal XII secolo cominciarono a diffondersi volumi in volgare – non solo traduzioni di opere religiose, ma anche componimenti d’intrattenimento, a seconda delle inclinazioni del signore e del suo seguito.

¹⁷ Tale principio è diffusissimo nei fondi medievali; lo dimostrano anche i testamenti di Petrarca e Boccaccio, che considerano in modo differente opere letterarie e testi liturgici. Si legga in proposito Billanovich 1961, p. 335.

¹⁸ Per gli elementi che uniscono e quelli che invece differenziano le biblioteche trecentesche rispetto alle prime raccolte umanistiche si rimanda a Verger 1997, pp. 108- 150, in cui è citata una ricca bibliografia specifica.

Tra le biblioteche più nobili e ricche eccellela quella pontificia,¹⁹ con i suoi circa duemila volumi.²⁰ Essa conobbe numerose ed alterne vicende, prima con lo spostamento dal Laterano ad Avignone attraverso diverse tappe intermedie, che causò gravissime perdite,²¹ poi con le numerose acquisizioni e integrazioni del periodo provenzale, infine con la lenta dispersione seguita al trasferimento a Valencia. Il contenuto può essere ricostruito grazie ai numerosi documenti d'archivio e ai ventisette inventari conservati, tra i quali sono fondamentali quello voluto da Urbano V e curato nel 1369 da Philippe de Cabassoles secondo una visione patrimoniale, e quello commissionato da Gregorio XI nel 1375 a Pierre Armeilh de Brenac su base contenutistica.²²

La biblioteca pontificia, accessibile a chi lavorasse per la curia, doveva risultare funzionale a chi svolgesse attività amministrative, giuridiche, pubbliche e liturgiche: per tali scopi opere letterarie o di retorica avevano ben poco interesse e infatti tali argomenti risultano quasi del tutto assenti. D'altronde al patrimonio librario potevano accedere anche i visitatori accolti dal pontefice, ad esempio per motivi di studio, benché per lo più in ambito teologico e storiografico.

Ispirati dal modello pontificio, anche i cardinali si dedicarono alla bibliofilia, che nel periodo avignonese rappresentò una delle forme di collezionismo più alla moda.²³ I fondi che ne derivarono presentano uno statuto intermedio: da una parte si tratta di raccolte private, considerato che la loro composizione dipese dalle passioni o dalle necessità specifiche dei proprietari, dall'altra di raccolte semi-pubbliche perché aperte a clienti ed amici, e tanto ricche da essere quasi paragonabili a collezioni principesche.

In generale, d'altronde, le biblioteche private possono essere ricondotte a tre tipologie: piccole raccolte di professionisti e borghesi, il cui con-

¹⁹ Alcune indicazioni bibliografiche utili sulla biblioteca pontificia: Jullien de Pommerol-Monfrin 1989 e 1991, Fleck 2006, Manfredi 2006 e Quaglioni 1994, pp. 376-380. Gli inventari erano già stati pubblicati e presentati da Maier 1965.

²⁰ Julien de Pommerol-Monfrin 1991, p. 6. Il calcolo delle quantità è reso più complesso dalla difficoltà di distinguere i testi della curia da quelli di proprietà personale del singolo papa, abitualmente conservati in una sede distinta. Il saggio di Julien de Pommerol-Monfrin affronta nel dettaglio le varie parti in cui la collezione si articolava.

²¹ Per tale processo si veda anche Guillemain 1962, pp. 127-129.

²² Va menzionato anche il catalogo stilato nel 1407 sotto il pontificato di Benedetto XIII che riporta la cosiddetta *ordinacio nova*, in cui si coglie ormai una prospettiva preumanistica.

²³ Per tale aspetto, Renouard 1954, p. 114.

tenuto concerne d'abitudine la fede e la professione del proprietario, con qualche concessione alla letteratura e ai classici;²⁴ grandi patrimoni legati da una parte ad un'istituzione e dall'altra alle curiosità di uno specifico proprietario, come appunto quelli principeschi, cui la connessione con l'esercizio del potere ha spesso garantito maggiore resistenza alla frammentazione, oltre a determinare una configurazione peculiare per la mescolanza di testi d'intrattenimento, opere morali e strumenti per l'amministrazione e l'educazione; infine biblioteche di media ampiezza, in gran parte soggette ad una rapida dispersione a causa della presenza di numerosi eredi o della frequente decisione del proprietario di lasciare i propri beni ad enti ecclesiastici o comunque pubblici. Tale tendenza, in particolare, suggerisce una certa costanza negli scambi librari tra orizzonte laico ed ecclesiastico: i documenti notarili testimoniano passaggi di questo genere per volumi latini e classici. A titolo ipotetico, non si può escludere che qualcosa di simile sia accaduto anche per le opere volgari, la cui identificazione nelle fonti potrebbe essere impedita dall'impostazione imprecisa e disattenta che, lo si è visto, in molti casi caratterizza negli inventari le voci diverse da quelle dedicate a testi autorevoli o didattici.

Una biblioteca familiare cardinalizia esemplare fu quella dei Colonna ad Avignone e a Roma, sia per lo stretto legame che li unì a Petrarca – egli fu amico della famiglia dal 1325 circa e poi loro dipendente dal 1330 –, sia per la sua emblematicità nel contesto dell'alto clero. Per avere un'idea di come fosse organizzato questo patrimonio librario è possibile consultare due documenti: sessantanove carte che elencano per il periodo 1313-1317 i possessi e le entrate del cardinale Pietro Colonna, morto nel 1326, e il suo testamento.²⁵ Tre fattori paiono notevoli. La collezione ricorda da vicino per tipologia quella pontificia; sono però più numerosi in proporzione i testi di autori contemporanei; solo tre voci rimandano all'ambito letterario, Seneca, una raccolta di versi latini e un «volume volto alla distrazione».²⁶

²⁴ Un esempio interessante è quello della biblioteca di un notaro aretino analizzata in Pasqui 1889, che presenta testi molto comuni – dunque appare emblematica di una situazione più generale –, ma con significativa presenza di classici. Appaiono infine scarsi i testi scolastici, poiché era inclusa solamente una grammatica latina. Sulle biblioteche private di nobili nella Francia tra XII e XIII secolo si veda Stirnemann 1989.

²⁵ Per il personaggio e l'analisi dei documenti citati si rimanda, oltre che a Waley 1982, a Kuhn-Steinhausen 1951.

²⁶ Trattando della biblioteca dei Colonna va per lo meno menzionato Landolfo, zio del vescovo Giacomo, intimo amico di Petrarca. Proprio lo studio delle relazioni del poeta

Come già si è visto nel caso della biblioteca pontificia e delle raccolte principesche, la funzione e l'utenza determinavano in gran parte il posseduto delle collezioni universitarie ed ecclesiastiche. Le prime biblioteche universitarie simili a ciò che intendiamo oggi sono in realtà piuttosto tarde: si diffusero dal '400 avanzato,²⁷ a parte alcuni esempi precoci, come quelle di fondazione regia a Parigi (Sorbona²⁸ e Navarre) o ecclesiastica a Tolosa (Foix). Queste collezioni tarde, la cui composizione era strettamente legata alla tipologia delle facoltà cui servivano, appaiono prevalentemente latine, per quanto ci sia traccia di opere volgari, forse acquisite attraverso donazioni, e presentano lacune significative, anche a proposito delle materie di studio principali. Le medesime caratteristiche si riscontrano nei primi fondi destinati agli studenti, nati tra '200 e '300 all'interno dei collegi che, grazie all'interessamento degli ordini mendicanti o a benefattori privati, offrivano borse di studio ed alloggi.

Anche nei centri monastici e soprattutto in quelli vescovili,²⁹ tradizionali luoghi di conservazione dei codici e di sopravvivenza dell'istituzione scolastica durante tutto il Medioevo, resta traccia di opere didattiche volgari e persino di qualche testo letterario (ad esempio il *Roman de la Rose*), benché sia evidente la preminenza della cultura latina. Nel Trecento tali biblioteche conobbero una considerevole evoluzione: la loro organizzazione era sempre meno improntata alla sola custodia delle opere e più alla presenza di utenti, cui era talvolta concesso anche il prestito, mentre la crescente importanza delle scuole laiche aveva reso superflui i manuali e i testi per la preparazione di base. I fondi più piccoli, infine, e in particolare quelli situati in campagna, mostrano una netta prevalenza dei testi d'uso religioso.

Per completare la ricognizione del contesto culturale avignonese al tempo di Petrarca è necessario volgere lo sguardo alla realtà scolastica,³⁰

con la famiglia e l'analisi di alcuni *fragmenta* ha permesso di identificare l'importanza della passione di Landolfo per lo studio e la raccolta di libri. Per tali aspetti si rimanda in primo luogo a Santagata 1988 ed inoltre a Ruiz Arzálluz 2009, Crevatin 2011 e Ciccutto-Crevatin-Fenzi 2012.

²⁷ Verger 1997, pp. 105-106.

²⁸ Viellard 1978.

²⁹ Per la questione in generale si è fatto riferimento a Garand 1989 e Koeppeli 1966.

³⁰ I riferimenti bibliografici utili in merito sono numerosi: Manacorda 1980, Murdoch-Sylla 1975 (in particolare gli studi di McKeon e Gregory), Scaglione 1976, Camargo 1983, Huntsman 1983, Murphy 1974 e 1989, Tateo 1960, Black 1991, 1996¹ e 1996², Billanovich-Monti 1979, Milani 2010, Bagni 1984, Grendeler 1991, Verger 1996¹, 1997 e 1982,

anche perché essa influenzò sia la formazione delle biblioteche sia la compilazione e l'uso dei manuali delle lingue volgari, in particolare del provenzale.

Ben poche sono in realtà le informazioni di cui disponiamo in merito al sistema scolastico inferiore, per lo meno fino al Trecento, mentre qualche indicazione più precisa resta in merito all'università. I due elementi centrali, comuni per altro a tutto l'Occidente, vanno identificati in primo luogo nell'assoluta preminenza del latino, benché alle classi inferiori il maestro si rivolgesse in volgare, fornendo quindi un minimo modello grammaticale anche per l'uso della lingua materna,³¹ e nella classificazione delle arti liberali³² in *trivium* e *quadrivium*, che non solo determinava la progressione della formazione elementare, ma costituiva anche l'avvio della preparazione universitaria. Prima di frequentare una specializzazione (teologia, diritto, medicina) era infatti necessario iscriversi alla facoltà di "arti".³³ Grammatica e retorica erano considerate fondamentali;³⁴ tutte e tre le discipline del trivio, comunque, erano tra loro complementari e, completandosi reciprocamente, definivano l'ossatura dell'intero percorso scolastico. Così la dimensione formativa medievale appare strettamente connessa ai meccanismi dell'apprendistato letterario e a sua volta la produzione culturale dava legittimità ai contenuti e alle forme dell'educazione. Le lingue erano apprese solo attraverso la pratica; rarissimo era lo studio della storia.

Soprattutto, almeno sino al pieno Trecento, rimase essenziale la capacità del maestro:³⁵ benché infatti esistessero manuali (in particolare di

Fletcher 1994, Percival 1975, Viscardi 1970⁴, Curtius 1995. Per l'Alto Medioevo si segnalano Verger 1982 e 1997.

³¹ Verger 1997, pp. 20-21.

³² Curtius 1995 e Verger 1997.

³³ Per l'importanza delle "arti" come fase propedeutica e il rapporto tra le diverse specializzazioni successive si rimanda a Kibre 1978 e Verger 1982, pp. 94-105.

³⁴ L'importanza di tali discipline si misura anche sul numero elevatissimo di coloro che le insegnavano, per cui si veda Billanovich 1978, pp. 377 segg.

³⁵ Verger 1982, p. 41.

grammatica,³⁶ retorica³⁷ e poetica³⁸) e fosse applicato un metodo comune, basato su livelli di difficoltà crescenti,³⁹ sul dialogo⁴⁰ e sull'uso estensivo di esempi, ogni corso portava a risultati diversi a seconda di chi lo guidava.

Il rapporto con i classici era centrale e problematico, poiché, come è noto, le *auctoritates* antiche restavano un punto di riferimento imprescindibile, ma aprivano questioni morali e religiose difficili da risolvere.⁴¹

L'ambiente scolastico ed universitario in particolare, infine, rappresentò il contesto di partenza per la riforma della cultura che contribuì alla nascita dell'umanesimo. Furono infatti Lovato Lovati, Albertino Mussato, Rolando da Piazzola, Pietro d'Abano e Marsilio da Padova, tutti docenti a Padova, oltre a Giovanni del Virgilio e Pietro da Moglio tra Padova e Bologna, a segnare una svolta fondamentale per le prospettive della vita intellettuale, per l'attenzione verso la tradizione classica e l'impegno nel rinnovamento degli studi. È significativo che lo stesso Petrarca abbia avuto un prolungato e fruttuoso contatto con i medesimi ambienti universitari, prima come studente e poi come intellettuale autonomo.

³⁶ Il punto di riferimento restano le opere classiche e tardo-antiche, soprattutto Donato – sia nella versione *minor* sia, più di rado, in quella *maior* – e Prisciano, ma anche sant'Agostino, Marziano Capella, Boezio e Cassiodoro. Spesso in luogo dei manuali latini originali si utilizzavano loro riduzioni ed adattamenti, di cui è rimasta ampia testimonianza soprattutto in Italia, dove un atteggiamento conservativo ha limitato lo sviluppo di compilazioni del tutto originali, come è avvenuto ben prima ed in modo più esteso in Inghilterra e Francia. Varia anche la forma: tradizionalmente catechetica in Italia, per lo più in versi al nord. Per tali aspetti, si veda Kibre 1978, p. 218. Ai manuali si affiancavano spesso i glossari bilingui, con sintetiche spiegazioni in volgare.

³⁷ Hunt 1982, Bolgar 1982 e Curtius 1995, pp. 87-88. Anche in ambito retorico le fonti latine ed in particolare quelle ciceroniane sono determinanti, benché spesso ne siano trascurati gli aspetti più complessi e filosofici, alla ricerca di veri e propri serbatoi di *exempla*.

³⁸ Scarpati 2008, pp. 29-36.

³⁹ Per la successione degli autori antichi nel corso degli studi si legga Curtius 1995, pp. 59-62.

⁴⁰ Tale metodo è strettamente imparentato con lo sviluppo della Scolastica (Verger 1982, pp. 135-148 e 158 segg.).

⁴¹ Lo stesso Petrarca partecipa al dibattito, condannando la bellezza fine a se stessa a più riprese, nel *De suis ipsius et multorum ignorantia*, nelle *Familiari* 14 e 16, nella *Posteritati*.

3. La formazione di Francesco Petrarca

Benché non si tratti di informazioni esaustive, disponiamo di alcune indicazioni rilevanti sul percorso di studi affrontato dal giovane Petrarca. Il futuro poeta studiò dapprima privatamente, apprendendo i rudimenti delle *artes* a Carpentras, grossomodo tra 1312 e 1316, con la guida di Convevole da Prato, un altro esule italiano.⁴² Si conosce poco di questo notaio ed amante dei classici: le testimonianze più significative si leggono proprio in tre epistole petrarchesche (*Senile X*, 2 a Guido Sette, *Posteritati*, *Familiare XXIV*, 1 a Philippe de Cabassoles), che lo presentano come un appassionato di letteratura antica, capace di instaurare un vero dialogo con gli *auctores*, per quanto egli fosse poco produttivo rispetto sia all'approfondimento culturale sia alla composizione di opere originali.

Nonostante la precoce attrazione per i classici e la poesia, Petrarca fu avviato dal padre agli studi giuridici, dapprima presso l'università di Montpellier⁴³ (1316-20 circa)⁴⁴ e poi a Bologna⁴⁵ (1320-26).⁴⁶ Anche per questo periodo resta la testimonianza dello stesso poeta in tre epistole, di nuovo la *Posteritati* e la *Senile X*, 2 ed inoltre la *Familiare XX*, 4, ma non è chiaro quali corsi egli abbia seguito. In questa sede interessa soprattutto notare che presso il medesimo *studium* di Montpellier era presente una facoltà di arti, dove si insegnavano anche le *artes concionandi* e *dictandi*, utili alla pratica avvocatessa, ma affini a quella letteraria; d'altro canto la prossimità con Tolosa e Narbona, dove la tradizione trobadorica aveva ispirato nuove esperienze culturali, e la presenza di studenti provenzali e linguadociani potrebbero aver favorito la conoscenza linguistica e letteraria occitanica del futuro poeta. L'attività lirica era a maggior ragione vivace a Bologna dove Petrarca potrebbe aver seguito anche lezioni dedicate ai classici, grazie a figure del calibro di Giovanni del Virgilio e Bartolino

⁴² Per questo personaggio si vedano D'Ancona 1884, Giani 1913, Piattoli 1933, Frugoni-Piattoli-Petrucci 1969, Billanovich-Polizzi 1997, oltre a Pasquini 1983. Per l'opera poetica di Convevole si rimanda a Frugoni 1980.

⁴³ Tra gli studi storiografici su questo *studium* ricordiamo: Bories 1970, Delaruelle 1970³, Gilles 1970¹.

⁴⁴ Su questa esperienza francese si sono concentrati Lo Parco 1915 e Martin 1961.

⁴⁵ Per gli aspetti storiografici essenziali in merito all'università bolognese rimandiamo a Verger 1982, Capitani 1990, Dolcini 2007 e Mazzanti 2007.

⁴⁶ Sulla permanenza di Petrarca presso lo *studium* bolognese si vedano Zaccagnini 1934 e Foresti 1977, pp. 18-26.

di Benincasa da Canulo;⁴⁷ non è difficile ipotizzare che in questa fase egli stesso abbia composto i primi versi volgari.⁴⁸

Tali contatti stimolanti si ampliarono notevolmente dopo gli anni universitari: Petrarca è celebre anche per aver intrattenuto relazioni con gli uomini più in vista del suo tempo, in ambito politico, diplomatico, militare⁴⁹ e soprattutto intellettuale. Molti di loro, per quanto non si trattasse di uomini di cultura in senso stretto, parteciparono al clima di scambio e confronto che caratterizzò soprattutto l'ambiente preumanistico. La collaborazione tra appassionati bibliofili è senza dubbio uno degli aspetti più documentati e più approfonditi dalla critica; nel caso di Petrarca, in particolare, i rapporti di questo tipo sono stati analizzati per chiarire le modalità della circolazione dei testi classici, via via riscoperti, copiati, donati o prestati⁵⁰ e per ampliare la conoscenza della biblioteca latina di Petrarca e in generale del suo interesse per gli *auctores* latini. Sappiamo molto meno, invece, delle sue connessioni – incontri, discussioni, confronti – e dei suoi possessi librari in ambito volgare.⁵¹ Tuttavia, pare legittimo immaginare che, tra dibattiti di altra natura ed entusiasmi per le grandi novità preumanistiche, abbiano trovato spazio anche riferimenti e spunti legati alle forme moderne della poesia e ad altri progetti culturali.

Philippe de Cabassoles,⁵² ad esempio, condivise l'ideale – mai portato a concreto compimento – di una biblioteca pubblica, o per lo meno di facile accesso; Dionigi da Borgo Sansepolcro⁵³ rappresentò per Petrarca un modello ed una guida, durante gli anni giovanili, alla scoperta della filosofia agostiniana. Diversi tra amici e corrispondenti furono poeti, come Sennuccio del Bene,⁵⁴ o in ogni caso si provarono nella composizione vol-

⁴⁷ Zaccagnini 1934; ma alla medesima possibilità fa riferimento anche Lo Parco 1915.

⁴⁸ Entro il 1327, d'altronde, Petrarca deve aver conosciuto ad Avignone Sennuccio del Bene, che presumibilmente lo introdusse alla poesia di stampo stilnovistico (Billanovich 1994, pp.96-97).

⁴⁹ Si possono ad esempio ricordare Guido Gonzaga (Frasso 1974), Niccolò Acciaiuoli, Giovanni Barrili, Pandolfo Malatesta (che fu anche appassionato bibliofilo), Azzo da Correggio (Bigi 1865, Masnovi 1934, Rizzi 1934 e, più di recente, Dotti 2006).

⁵⁰ Tra le amicizie di Petrarca nate anche grazie alla comune passione per i libri ricordiamo Raimondo Subirani (per cui si legga Billanovich 1981, pp. 50 segg.), Lapo da Castiglione, Francesco Nelli, che fu anche poeta (ancora attuale il saggio in Cochlin 1892; si veda inoltre Chiecchi 2003).

⁵¹ Su questo punto si è soffermato con particolare vigore Frasso 1974, pp. 196-197.

⁵² Su questo personaggio si vedano Monti 1997, Wilkins 1978 e Villar 1997.

⁵³ Dotti 2000, Velli 2001, Bartoli Langeli 2001, Maierù 2001.

⁵⁴ Tuccini 2003, Piccini 2004, Livraghi 2013.

gare, come Tommaso Caloiro,⁵⁵ Angelo Tosetti⁵⁶ e Antonio Beccari.⁵⁷ Ludovico “Santo” di Beringen, l’amato Socrate, fu importante musicista,⁵⁸ come d’altronde Filippo di Vitry.⁵⁹ Barbato da Sulmona, uomo coltissimo, spiccò nella vita intellettuale napoletana;⁶⁰ famosi per i loro interessi culturali furono anche Guglielmo da Pastrengo,⁶¹ Zanobi da Strada,⁶² Rinaldo Cavalchini.

Per avere un’idea della vasta rete di relazioni che Petrarca seppe costruirsi sin dalla giovinezza e comunque ancora nel periodo avignonese è utile osservare i destinatari⁶³ delle epistole⁶⁴ (in particolare, i primi volumi delle *Familiars*), delle rime di corrispondenza (per lo più *extravaganti*, ma in parte inserite nel Canzoniere), alcuni nomi tramandati nel codice degli abbozzi.

Particolare attenzione è stata dedicata dagli studiosi al rapporto di Petrarca con la famiglia Colonna,⁶⁵ che ebbe in primo luogo una motivazio-

⁵⁵ Oltre al classico studio in Lo Parco 1933, si segnala Fenzi 2007.

⁵⁶ Angelo di Pietro Stefano Tosetti, detto “Lelius” o Lello, fu poeta latino e volgare, e grande appassionato di letteratura; fu anche uomo politico e diplomatico che, come lo stesso Petrarca, intrattenne relazioni intime con molti potenti dell’epoca. Su questo personaggio si veda Hornstein 1948.

⁵⁷ Sarteschi 2008¹.

⁵⁸ Cochin 1918, Billanovich 1996 e, più di recente, Papy 2005.

⁵⁹ Su questa figura fondamentale nella definizione dell’*ars nova* si legga Cerocchi 2010.

⁶⁰ Cfr. Papponetti 2004 e Papponetti-Monti 2004.

⁶¹ Cfr. Fiorilla 2008, in particolare sulle affinità di Guglielmo da Pastrengo e Petrarca sul piano intellettuale.

⁶² Baglio 2000 e Brambilla 2000.

⁶³ I diversi rapporti instaurati da Petrarca, talvolta amico, talvolta maestro, talvolta semplicemente destinatario di adulazione, sono stati oggetto di riflessione in Cochin 1892 – che ha evidenziato la difficoltà del problema –, Proto 1907 e Cremonini 2007, cui si rimanda in particolar modo.

⁶⁴ Si è rivelata utile l’edizione Dotti 2009, in cui tutti i diversi destinatari sono brevemente presentati, spesso indicando ampi rimandi bibliografici. È poi opportuno far riferimento, caso per caso, al *Dizionario Biografico degli Italiani*, ora anche liberamente accessibile online.

⁶⁵ La bibliografia su tale aspetto è piuttosto nutrita, sia in merito alle questioni biografiche, sia riguardo all’analisi dei *fragmenta* più strettamente connessi alla famiglia stessa: Morici 1899, Cochin 1922, Lo Parco 1933, Foresti 1934 e 1977, pp. 68-85, Chiorboli 1935, Billanovich 1981, Modonutti 2012 e soprattutto Santagata 1988 e 2004, *passim*. Per la questione dei volumi appartenuti a Landolfo Colonna e delle tracce lasciate nel sonetto 40 del Canzoniere si è fatto riferimento a Billanovich 1947, 1959, 1981 e 1996, Santagata 1988, p. 24, e 2004, p. 221, Ruiz Arzàlluz 2009, Crevatin 2011 e Ciccuto 2011. Nei medesimi testi, oltre che nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, si trovano anche le informazioni biografiche essenziali sugli esponenti della famiglia più strettamente legati a Petrarca.

ne economica e politica: il poeta entrò a far parte della clientela del cardinale Giovanni nel 1330, in un momento in cui l'eredità paterna stava esaurendosi ed ogni occasione d'accesso alla curia non poteva che risultare utile. Tale legame, tuttavia, ebbe per Petrarca implicazioni ben più complesse: per lo meno con il vescovo Giacomo si trattò di amicizia intima e sincera, mentre Landolfo, proprietario di una notevole biblioteca, e frate Giovanni rappresentarono anche un punto di riferimento intellettuale. La connessione con la famiglia Colonna dunque, per quanto progressivamente percepita dal poeta come un limite soffocante, fu essenziale per alimentare i suoi interessi filologici, bibliografici e letterari.⁶⁶ Non è certo un caso, perciò, che i Colonna abbiano lasciato una traccia significativa anche nel Canzoniere, non solo nei testi occasionali, morali e politici loro dedicati, ma anche nel percorso evolutivo dell'opera, nei riflessi biografici che presenta, nello sviluppo graduale dell'io lirico.

4. *Conservazione e circolazione dei codici trobadorici*

A fronte dell'impossibilità di riconoscere i materiali specifici e i singoli codici utilizzati da Petrarca per le sue letture provenzali, una ricognizione generale della tradizione manoscritta occitanica due-trecentesca può essere utile per comprendere quali testi fossero disponibili all'epoca del poeta e in quali forme. Si tratta dunque ancora una volta di un'ipotesi basata sul contesto culturale e sulle ricostruzioni degli studiosi, principalmente sul piano filologico. Un elemento determinante in proposito è l'accertata gravità delle perdite subite dai documenti trobadorici nel corso del Duecento: Meyer ipotizzò già alla fine dell'Ottocento che nel XIII secolo non si leggesse molto più di quanto conosciamo noi oggi, e Avalle, Asperti e Pulsoni si sono dimostrati in sostanza concordi.⁶⁷

Il patrimonio codicologico⁶⁸ trobadorico sopravvissuto risale a dopo la metà del Duecento ed anzi gran parte dei testimoni va datata al Trecento:

⁶⁶ Nello stesso periodo in cui Petrarca si avvicinò alla famiglia Colonna deve essere collocato l'incontro con Ildebrandino Conti, vescovo di Padova, ma legato alla curia pontificia avignonese, che fu amico del futuro poeta e lo accolse presso la propria ricca biblioteca (Billanovich 1994, p. 95).

⁶⁷ Meyer 1871, Avalle 1961, Asperti 2002, p. 528 (in esplicito riferimento a Dante e Petrarca), Pulsoni 2004. Per alcune considerazioni sulla natura conservativa e non selettiva delle sillogi trobadoriche duecentesche e per certe peculiarità dei testimoni della lirica italiana sino all'epoca di Dante si veda inoltre Giunta 1998, p. 35.

⁶⁸ Per gli aspetti più strettamente filologici e la ricostruzione dello stemma, compreso il dibattito sull'esistenza di un terzo ramo indipendente della tradizione, si rimanda ad

esso è dunque piuttosto tardo, soprattutto a confronto con il precoce insorgere della lirica cortese occitanica nel panorama delle letterature volgari. Le fonti principali, dirette ed indirette, sono novantacinque, cui si aggiungono diversi frammenti conservati in sillogi eterogenee. I testimoni sono in larga parte italiani; seguono per numero quelli provenzali, francesi e catalani. La scarsità dei documenti settentrionali è motivata, si presume, dal rapido affermarsi di una lirica epigona di quella trobadorica, ma redatta nella lingua locale, mentre in Italia e in Catalogna a lungo sono state composte opere in lingua d'oc. Per la Provenza, infine, bisognerà ipotizzare perdite particolarmente ingenti, riconducibili alle guerre, all'imposizione della cultura e della lingua francesi nel corso del Duecento, al sospetto dell'Inquisizione per le forme d'arte profane.⁶⁹ Il trobadorismo italiano vanta una straordinaria fioritura nel pieno XIII secolo, in particolare tra 1215 e 1260 circa, quando il Midi visse dapprima le conseguenze della crociata albigese (1209) e poi quelle della dominazione francese: la nobiltà che aveva protetto le attività intellettuali versava in uno stato di grave crisi, le uniche corti che mantenessero viva la tradizione poetica erano piccole e decentrate, benché illuminate,⁷⁰ i trovatori si erano intanto spostati verso sud. Alla fine del secolo fu l'area iberica a conoscere una fase di splendore, mentre gli ultimi centri attivi nel Midi venivano meno; nella prima metà del Trecento, infine, la Provenza riguadagnò brevemente una posizione di rilievo grazie alle esperienze del *Concistori del Gai Saber*,⁷¹

Avalle 1961, Folea 1990, Barbieri 2006. Per un discorso complessivo sulle questioni relative alla tradizione manoscritta occitanica si legga anche Asperti 2002.

⁶⁹ È importante sottolineare come gli aspetti socio-culturali siano stati in realtà più significativi rispetto a quelli strettamente militari. Senza dubbio le devastazioni e le violenze avranno avuto peso notevole nella distruzione dei materiali e nell'abbandono delle attività letterarie, di fronte ad urgenze più pressanti, tuttavia sembra sia stato soprattutto lo *choc* di vedersi imporre una nuova lingua ed un nuovo paradigma poetico e culturale in genere a determinare la crisi del trobadorismo in Provenza. Perciò si è pensato che in parte i tentativi di far rinascere la lirica trobadorica nel pieno Trecento avessero anche un valore politico, in quanto simbolo del rifiuto per la tradizione letteraria altrui. Per tali aspetti si rimanda a Meyer 1871, Anglade 1928 e Jeanroy 1949. Per il contesto e l'ideologia in cui la cultura trobadorica era nata si leggano Köhler 1991 e DUBY 2002.

⁷⁰ Rodez, Foix, Comminges, Astarac, Ile-Jourdain, Narbona, dunque tra Ruergue, Linguadoca e Guascogna. Su tali aspetti si è soffermato in particolare Anglade 1928, pp. 196 segg.

⁷¹ Riferimenti bibliografici essenziali sul *Concistori*: Jeanroy 1914 e 1934, Anglade 1928, Noulet-Chabaneau 1888, Passerat 2000, inoltre Anglade 1905 sul confronto tra l'ultima fase della grande produzione trobadorica (in particolare quella di Guiraut Riquier) e la poesia cortese trecentesca.

una vera e propria accademia o compagnia letteraria, legata allo *studium* di Tolosa⁷² e in fondo una sorta di università essa stessa, con i suoi titoli e i suoi rituali, che si prefiggeva di far rivivere la cultura cortese attraverso una riattualizzazione delle regole compositive, l'insegnamento agli aspiranti autori e, a partire dal 1324, l'istituzione di concorsi poetici.⁷³

Le aree italiane maggiormente coinvolte nell'esperienza culturale cortese furono il Monferrato e, in una fase successiva ma con importanza superiore, il Veneto, una zona "laterale" dove la cultura trobadorica e le sue testimonianze manoscritte furono conservate con particolare attenzione.⁷⁴ Qui si erano infatti rifugiati i trovatori lasciando le loro terre d'origine, sia a causa dei rivolgimenti socio-politici, sia alla ricerca di nuovi stimoli intellettuali: la scelta del nord-Italia dev'essere stata favorita da precedenti contatti economici, culturali⁷⁵ e persino militari, come nel caso degli spostamenti di massa legati alle crociate. I comuni e gli ambienti universitari del nord-est furono in parte coinvolti, ma il fascino della concezione cortese colpì soprattutto le corti e le famiglie nobiliari, tra cui spiccarono gli Ezzelini, gli Estensi e i Caminesi. Anche le regioni centro-occidentali – in particolare Liguria e Toscana – e le famiglie nobili locali – in primo luogo i Malaspina – hanno avuto un ruolo significativo rispetto alla circolazione dei manoscritti occitanici nel corso del Duecento, favorendo così l'incontro tra i modelli transalpini e le esperienze liriche nostrane nella seconda metà del secolo.⁷⁶

⁷² Per approfondire sulla storia della città e della sua università si può fare riferimento ad Anglade 1928, Smith 1958, Gilles 1970², Dossat 1970 e in generale ai saggi contenuti in *Cahiers* 1970.

⁷³ Per tali aspetti cronologico-geografici si fa riferimento alla ricostruzione in Pulsoni 2004. Queste riflessioni possono essere arricchite dalle analisi linguistiche in precedenza condotte da Zufferey 1987 sulle quaranta fonti dirette disponibili (sillogi interamente trobadoriche). Per alcuni aspetti sulla questione si possono ancora consultare con profitto Meyer 1871 (sulla produzione cortese tarda nella regione provenzale), Favati 1961 (sulla Linguadoca), Folena 1990, Jeanroy 1934 e Ruggeri 1953 (sulla produzione in lingua d'oc nell'Italia meridionale), Asperti 1995 (sulle componenti angioine nella tradizione manoscritta occitanica).

⁷⁴ Per tali aspetti ed una panoramica della presenza dei trovatori in Italia e dei loro protettori si leggano Viscardi 1970², Cavaliere 1973, Casini 1885, Folena 1990 e Bologna 1993. Si ricorda anche Ugolini 1949 per la ricostruzione dei primi contributi italiani alla produzione lirica in lingua d'oc.

⁷⁵ Per il caso specifico dei rapporti tra Toscana e città del Midi si legga Salvatori 2002.

⁷⁶ Per l'importanza dell'area toscana, il tramite rappresentato dalla Liguria e dalla produzione dei trovatori locali, il rapporto tra la cultura cortese e la lirica in volgare del *sì* in queste zone si vedano gli studi in Branchi 1971, Caiati Russo 2005, Grimaldi 2011, Meliga

La preparazione e la circolazione tarda delle sillogi trobadoriche, oltre alla concentrazione dei documenti duecenteschi lontano dal Midi, hanno spinto ad ipotizzare che la risistemazione scritta del *corpus* avesse in primo luogo la funzione di far conoscere la produzione occitanica al di là della sua zona d'origine. La medesima funzione va presumibilmente attribuita alle raccolte di materiali biografici (*vidas* e *razos*), che offrivano un'introduzione familiarizzante ai testi poetici, e ai florilegi, antologie di frammenti estrapolati da testi più ampi, apprezzate in particolare dal pubblico italiano.⁷⁷ Al contrario, in area occitanica i componimenti sembrano aver avuto dapprima una circolazione orale o legata a fogli sparsi (*rotuli* o *Liëderblätter*), di cui i giullari devono aver avuto necessità, considerata la complessità delle opere che dovevano apprendere. Tali forme di trasmissione comportarono una certa instabilità testuale, legata sia alle revisioni operate dagli autori quando le redazioni precedenti già circolavano, sia agli interventi dei vari esecutori. Benché in sé fossero soltanto annotazioni per le *performances*, sembra che fino alla fine del XII secolo i *rotuli* siano stati utilizzati anche come punto di partenza per realizzare i primi canzonieri, raccolte disorganiche in cui i testi si susseguivano in modo per lo più casuale, a seconda di come erano via via reperite (*Gelegenheitsammlungen*).

La realizzazione di alcune antologie sistematiche, tuttavia, fu in parte già contemporanea alla fase più produttiva della versificazione e quindi risale almeno all'inizio del Duecento, se non prima: la consapevolezza critica spesso esplicita nei componimenti stessi consente di pensare che gli autori fossero attenti all'organizzazione interna delle proprie opere.⁷⁸ A questo genere di attenzione si devono le prime sillogi dedicate a singoli autori (*Liederbücher*), create dai poeti stessi o da loro estimatori.⁷⁹ ne restano tracce poco numerose, ma indubitabili e la loro origine va probabilmente collocata addirittura entro la fine del XII secolo, dunque prima della preparazione delle più antiche antologie collettive note o ricostruibili.⁸⁰

2006³ e Resconi 2014², cui si rimanda anche per i numerosi ed utili riferimenti bibliografici.

⁷⁷ A queste peculiari raccolte sarà dedicato maggiore spazio nel corso del presente capitolo.

⁷⁸ Per queste riflessioni, Viscardi 1970².

⁷⁹ Se ne tratterà oltre con maggiore ampiezza.

⁸⁰ Per questo percorso di massima si è seguita in primo luogo l'ipotesi in Avalle 1961 e 1985; diversi studiosi (Cingolani 1988, Meneghetti 1999 – che ha anche identificato diver-

Nel pieno Trecento, comunque, quando Petrarca scopriva la letteratura trobadorica, la tradizione occitanica era già percepita come un modello autorevole ed imitabile. Per quanto le prime antologie non fossero nate solo con intenti di conservazione, gradualmente esse assunsero finalità di erudizione e quasi d'antiquariato, nonostante i tentativi di far rinascere la cultura trobadorica, come quelli di Tolosa e di Barcellona. Tali iniziative furono favorite dalla sopravvivenza fino alla fine del XIII secolo di una limitata produzione nelle corti minori, i cui autori rappresentarono una sorta di tramite tra l'epoca tarda e quella classica, le cui consuetudini, come la vita itinerante e la centralità di mecenati nobili, appaiono ancora caratteristiche della biografia di alcuni tra questi trovatori tardi.

Sia gli esperimenti trecenteschi, sia la sopravvivenza di una produzione trobadorica piuttosto vivace ancora sul finire del Duecento mostrano con chiarezza che l'apprezzamento per la tradizione provenzale continuava per lo meno negli ambienti cortesi del Midi e presso la nobiltà italiana. Una crisi maggiore toccò in un primo momento la canzone amorosa, direttamente figlia della società feudale ormai tramontata, ma sirventesi, testi polemici ed opere morali, il cui soggetto specifico poteva essere adattato a nuovi contesti, rimasero vitali per gran parte del Duecento. Nuove trasformazioni si delinearono attraverso le esperienze trecentesche. I nuovi poeti, come per altro i fondatori del *Concistori* a Tolosa, erano borghesi, professionisti e in parte professori, poi sempre più spesso ecclesiastici e monaci. La loro preparazione culturale appare molto limitata rispetto a quella dei grandi trovatori, così come il loro orizzonte risulta ben più ristretto e dominato da un pervasivo pessimismo. La canzone tornò ad essere il genere preminente e più nobile, benché attraverso un radicale ripensamento: l'amore era ora quello per il divino cristiano, la donna amata era la Vergine, l'approccio era ortodosso e rispettoso dei dettami dell'Inquisizione. Tale interpretazione della *fin'amor* non era in realtà nuova, ma si fondava sulla prospettiva di alcuni poeti dell'ultima grande generazione nelle cui opere l'aspetto religioso aveva già acquisito spazio notevole – come Guilhem de Montanhagol e Guiraut Riquier – e su quella degli autori del tardo Duecento o del primo Trecento – quali Guilhem d'Alaman e Raimon de Cornet padre. Tuttavia la differenza era profonda,

se tipologie di raccolte all'origine delle sillogi oggi sopravvissute – e Borghi Cedrini 2006) hanno presentato prospettive in parte differenti, ispirate soprattutto ad una maggiore elasticità nella distinzione delle diverse fasi, che qui si intendono come riferimenti di massima e quindi sono state trattate in modo schematico.

in primo luogo a livello qualitativo: le opere del periodo tardo e del *Concistori* in particolare appaiono monotone nel contenuto, ripetitive nelle soluzioni retoriche, artificiose ed eccessive nello stile, fondate sull'imitazione dei trovatori più autorevoli, ma prive di una profonda conoscenza della tradizione, forse anche a causa della mancanza di sillogi complete. Tutto ciò basterebbe a spiegare il sostanziale insuccesso del pur duraturo gruppo tolosano. La prospettiva era mutata, anche rispetto all'epoca degli ultimi grandi trovatori duecenteschi come Cerveri de Girona, che ancora si erano posti direttamente nella scia dell'antico trobadorismo: il *Concistori* e i tentativi coevi non potevano che costituire un'esperienza per così dire *a posteriori*.

Anche osservando l'evoluzione delle grammatiche del provenzale si coglie il graduale passaggio da un insegnamento volto a favorire l'esercizio attivo della versificazione in lingua d'oc alla semplice conservazione di materiali dilettevoli. La decadenza delle competenze linguistiche offre un'ulteriore conferma di questa tendenza. Già Dante nei versi provenzali attribuiti all'anima di Arnaut Daniel nel canto XXVI del *Purgatorio* mostra qualche incertezza; con il tempo le copie della *Commedia*, a partire da quella di Boccaccio, rivelano difficoltà sempre maggiori, dovute in primo luogo all'imporsi di una patina francesizzante. In parallelo le notizie sui personaggi citati nei commenti perdono in esattezza e tradiscono un'impostazione sempre più fantasiosa.⁸¹

4.1 *Accostarsi alla letteratura occitanica: florilegi, raccolte biografiche, grammatiche*

La ricezione dei testi trobadorici, soprattutto dal pieno Duecento in poi e in particolare lontano dall'originaria Provenza, ha conosciuto forme molteplici. In alcuni casi, si cercò di affiancare alla lettura dei testi l'uso di strumenti educativi, come manuali, trattati di poetica ed opere grammaticali, che favorissero la comprensione del discorso, a livello sia di lingua che di contenuto. Talvolta si avvertì la necessità di chiarire al pubblico il contesto d'origine dei componimenti, con racconti biografici sull'autore e sulla sua attività artistica, propedeutici ai testi. Infine, si cercò di selezionare o adattare le opere in base ai gusti e agli interessi di lettori ed ascoltatori.

⁸¹ Per tale analisi si rimanda ai contributi in Pulsoni 2003² e Resconi 2008.

Quest'ultimo aspetto si coglie con particolare chiarezza nei florilegi,⁸² raccolte di frammenti testuali molto ridotti (spesso coincidenti con una sola stanza di canzone), la cui origine pare per lo più italiana e che d'abitudine sono inserite in sillogi trobadoriche più ampie, come parte autonoma oppure organica. Essi datano alla fine del Duecento o all'inizio del Trecento e presentano alcune caratteristiche ricorrenti: assenza degli autori più antichi, rifiuto delle autrici, tendenziale mancanza degli italiani. Il principio alla base della selezione e del taglio dei componimenti originali appare, in alcuni esemplari, critico e consapevole, ad esempio quando si tratti di luoghi virtuosistici dal punto di vista formale o rappresentativi della poetica e delle intenzioni dell'autore; in moltissimi casi, tuttavia, la scelta sembra quasi casuale e l'estrapolazione dei brani risulta in sostanza una degradazione dei testi, soprattutto laddove manchino contestualizzazione e attribuzione. L'origine della forma florilegio, dunque, non è legata ad un progetto intellettuale. Piuttosto, si dovrà pensare al gusto per testi brevi, di facile accesso, adatti anche ad occasioni mondane e galanti, oppure funzionali all'attività professionale dei giullari, che potevano sfruttare composizioni di pochi versi per adattare la propria esecuzione ad un pubblico mutevole e composito, per altro con un'evidente facilitazione a livello mnemonico. Nel contesto italiano, d'altronde, i componimenti brevi sono stati nel complesso oggetto d'apprezzamento, come testimonia l'invenzione del sonetto.⁸³ Non a caso crebbe contestualmente l'importanza attribuita ad un genere letterario tradizionalmente inferiore, la *cobla*, vale a dire una stanza di canzone o sirventese pensata come autonoma o comunque ormai del tutto indipendente rispetto all'opera di partenza.⁸⁴

⁸² Per le modalità e la composizione dei florilegi si rinvia a Meneghetti 1989 e 1991, e Noto 2006. In particolare, in Meneghetti 1989 e Viscardi 1970² è dedicato ampio spazio al florilegio di Ferrarino da Ferrara, parte del codice D e probabilmente la più interessante tra le raccolte di questo tipo.

⁸³ È forse indice di tale convergenza di gusti ed ambiti d'uso espressivo il fatto che in area toscana sul finire del Duecento siano stati composti sonetti in lingua provenzale, ad esempio da Terramagnino da Pisa e Paolo Lanfranchi da Pistoia. Per tali aspetti e per le implicazioni filologiche che ne derivano si rimanda a Resconi 2014². Altro elemento probante rispetto all'importanza storico-filologica delle antologie di brani parcellizzati si coglie osservando la trasmissione dei testi di Sordello, uno dei trovatori più prolifici, ma di cui restano moltissimi *unica*, in virtù della circolazione di preferenza incompleta di numerosi suoi componimenti (Beltrami 2000, pp. 235 segg.).

⁸⁴ Per la storia e le diverse tipologie secondo cui si declina il genere si rimanda a Poe 2000.

Anche la riorganizzazione – e in parte la composizione – dei materiali biografici è legata al contesto italiano, benché l'autore/revisore di gran parte delle *vidas* (biografie) e delle *razos* (“ragioni” del testo)⁸⁵ sia stato riconosciuto in Uc de Saint Circ, trovatore provenzale emigrato dal Midi e stabilitosi nella Marca Trevigiana.⁸⁶ Come si è anticipato, le opere biografiche fungevano da *accessus* ai componimenti veri e propri, svolgendo una mediazione educativa a vantaggio del nuovo pubblico. È possibile che anche i giullari provenzali si siano serviti di *vidas* e *razos*, benché soltanto in forma orale o estemporanea, poiché i riferimenti interni permettono di datare alcune narrazioni alla fine del XII secolo; ciò non toglie, però, che le raccolte scritte, organiche e sistematiche siano successive alla discesa di Uc in Italia, avvenuta nel 1220. Nei racconti è evidente la reinterpretazione della mentalità cortese, una vera e propria rilettura del trobadorismo che ne cancellava gli aspetti problematici, prediligendo le tematiche tragiche, i contrasti insanabili tra l'amore e l'attività poetica, il gioco galante e la nobiltà degli autori, gli elementi tratti dalle opere poetiche stesse, con ben poca attenzione per l'attendibilità storica e la ricerca di fonti autorevoli.

La grammaticalizzazione del provenzale⁸⁷ è anteriore ed anzi precocissima rispetto alla riflessione linguistica su ogni altra lingua romanza. Forte di una letteratura autorevole e molto apprezzata al di fuori della terra d'origine, già dalla fine del XII secolo il provenzale fu oggetto di una diffusa manualistica, strutturata sull'esempio dei più apprezzati testi scola-

⁸⁵ Per tali aspetti, comprese le questioni filologiche e le ricerche sull'origine oscura di simili materiali, si rimanda a Panvini 1952, Favati 1953 e 1961, Avalle 1961, Liborio 1982, Guida 1996, Meneghetti 1984, 2001¹ e 2001², Cingolani 1988 e Meliga 2006² (per il caso specifico delle *razos* relative al *corpus* di Bertran de Born e al loro rapporto con la tradizione complessiva dei materiali biografici).

⁸⁶ Fa sicuramente eccezione la biografia di Peire Cardenal, composta da Miquel de la Tor alla fine del '200 nel preparare il suo “libre”, un'apprezzata raccolta lirica dedicata appunto al polemico trovatore. Gli studi più recenti, ed in particolare quelli di Maria Luisa Meneghetti, hanno avviato un ridimensionamento della centralità di Uc, ricostruendo l'esistenza di almeno un “concorrente” nella creazione di raccolte biografiche. Per l'effettivo ruolo di Uc de Saint Circ e per l'esistenza di tradizioni indipendenti, coeve e successive, in Veneto ed in Toscana, si rimanda a Meneghetti 2001¹, pp. 346-347, e 2001², in cui si trovano utili indicazioni bibliografiche relative agli studi anteriori, focalizzati in particolare sulla preminenza di Uc. Per il caso specifico delle *razos* contenute nella raccolta dei componimenti di Bertran de Born si veda Meliga 2006².

⁸⁷ Alcuni rimandi bibliografici essenziali: Anglade 1928, Marshall 1969, 1972¹, 1972², 1972³ e 1972⁴, Tavani 1974, Percival 1975, Swiggers 1989 e 1997, Lioce 2000. In particolare, per le *Leys d'Amors*: Jeanroy 1914, Salvat 1964, Anglade 1971.

stici latini, in particolare il *Donatus*. Entro la metà del secolo successivo le grammatiche occitaniche non solo erano ampiamente diffuse, ma si erano rese autonome rispetto ai modelli antichi; esse rispondevano all'obiettivo di consentire la lettura e persino la composizione di liriche cortesi nella loro lingua originaria, e presentavano un innovativo approccio enciclopedico, che univa informazioni grammaticali, retoriche, metriche, prosodiche e musicali. Anche i numerosi glossari devono essere stati essenziali per l'acquisizione di una competenza linguistica attiva.

Alcune caratteristiche accomunano tutti i trattati a noi noti: la morfologia domina sulla sintassi, mentre la fonetica è trascurata, così da lasciare spazio allo studio delle categorie semantiche. Non sempre, infine, è proposto un ampio *corpus* di esempi, i quali tuttavia, quando presenti, sono analizzati con un discreto approfondimento. Soprattutto, ciascun testo appare rivolto ad un pubblico e ad un contesto specifici: non stupisce perciò che nessuno di essi abbia dato vita ad un'ampia tradizione. Fanno eccezione le trecentesche *Leys d'Amors*, strettamente legate all'istituzione universitaria e al *Concistori* tolosano, le quali vantarono una circolazione piuttosto significativa al di fuori della loro terra d'origine, benché dopo pesanti rimaneggiamenti e in almeno cinque redazioni diverse, di cui tre autoriali.⁸⁸ Le *Leys d'altronde* offrono un respiro incomparabilmente più ampio rispetto alle opere precedenti, per il numero e l'autorevolezza delle fonti su cui sono basate, per lo più latine, ma anche provenzali. Soltanto il *Donatz proensals* di Uc Faidit (metà '200) ebbe un successo in parte paragonabile, come dimostrano la sua diffusione ancora all'inizio del Trecento per lo meno in Italia, la sua influenza sulle stesse *Leys* e l'esistenza di un'apprezzata traduzione in latino.

È possibile delineare una tassonomia delle grammatiche provenzali sulla base dei destinatari e dell'obiettivo comunicativo, oltre che in riferimento all'origine geografica e alla cronologia. Una distinzione essenziale intercorre tra i trattati pensati per favorire la versificazione e quelli foca-

⁸⁸ L'autore principale del trattato è Guilhem Molinier, cui probabilmente si deve il titolo dell'opera, definitivo dal 1341 circa, in accordo con i sette fondatori dell'accademia, suoi committenti. A lungo circolarono definizioni alternative, come *Leys del Gai Saber* e *Flors del Gai Saber*. Molinier collaborò con almeno un secondo autore, Marc, di cui però si hanno notizie a Tolosa solo dopo il 1335. La prima redazione, iniziata circa nel 1328 e terminata entro il 1337, è oggi perduta; resta invece la seconda in cinque parti, ultimata entro il 1341 e comunque non oltre il 1343. La terza redazione rappresenta una sintesi della precedente, in tre libri, ed è stata portata a termine entro il 1356. Seguirono una versione compendiata in catalano, non conservata, ed una versificazione di discreto successo.

lizzati sulle competenze linguistiche: al primo gruppo appartengono ad esempio le *Razos de trobar* (secondo decennio del '200) del trovatore catalano Raimon Vidal, rivolte soprattutto ai conterranei, ma anche ad aspiranti poeti d'origine provenzale.⁸⁹

Al medesimo scopo letterario guardano anche le *Leys d'Amors*, che, pur rispondendo anche all'intenzione di salvaguardare la lingua occitanica, in primo luogo sono espressione di un movimento per la nascita della poesia trobadorica "classica". A differenza delle *Razos*, tuttavia, le *Leys* non propongono una norma esplicita, imponendo una specifica varietà di provenzale, ma insistono piuttosto su un fortissimo modello linguistico e poetico che basta a vincolare il lettore.

Un vero e proprio manuale di poetica è ancora il *Doctrinal de trobar* composto nel 1324 da Raimon de Cornet, il più importante autore nel contesto tardo di Tolosa e del *Concistori*: l'opera è pensata per istruire i candidati al primo concorso indetto appunto dal *Concistori*, dunque poco prima che l'istituzione commissionasse le *Leys*.⁹⁰

Sia le *Regles de trobar*, composte dal monaco catalano Jofre de Foixà in Sicilia alla fine del '200, sia l'anonima *Doctrina de compondre dictats*, pensata come completamento delle *Regles* stesse e quindi probabilmente realizzata dal medesimo autore nel medesimo contesto, si rivolgono ad un pubblico poco competente e che guarda ormai al trobadorismo delle origini come ad un fenomeno "classico" e lontanissimo. Ciononostante, l'approccio non è antiquario, ma finalizzato a consentire un uso vivo e persino orale della lingua d'oc a poeti amatoriali.

Al contrario, il *Donatz proensals* appare impostato secondo un'ottica squisitamente linguistica, poiché si prefigge di dimostrare la dignità del provenzale a confronto con il latino, come suggerisce già il titolo, chiaro riferimento al più celebre manuale di grammatica latina dell'epoca. Solo in seconda istanza l'apprendimento dell'occitano è pensato per favorire

⁸⁹ L'obiettivo di fondo si perde in parte nella versificazione eseguita in Sardegna da Terramagnino da Pisa alla fine del '200, che da una parte dimostra una preparazione molto inferiore a quella del suo modello e dall'altra si rivolge a lettori diversi, appassionati di lettori italiani i cui gusti più moderni si riflettono nella rinnovata selezione degli esempi. Per le molteplici fonti utilizzate da Terramagnino, sia per lo studio delle *Razos* sia per la selezione delle citazioni, si consulti Resconi 2014².

⁹⁰ Sui complessi rapporti cronologici e contenutistici che legano le *Leys* e l'opera di Cornet si vedano Jeanroy 1949, Passerat 2000 e 2003. Sulla figura di Raimon de Cornet si leggano Anglade 1928, pp. 187 segg., Jeanroy 1949, Noulet-Chabaneau 1888, Perugi 1985, Huchet 1991, Passerat 2000 e 2003.

almeno la lettura autonoma delle opere cortesi. Un altro aspetto distintivo si coglie nell'assenza di una norma precisa: a differenza dei casi precedenti, l'autore intende descrivere un uso linguistico, prendendo a modello gli antichi trovatori, senza però fornire uno strumento ordinato e puntuale.

Un'impostazione ancora diversa si coglie nelle due opere di Joan de Castelnou, che pur successive alle *Leys*, ebbero notevole rilevanza nel contesto iberico: l'interesse è qui retorico e stilistico, allo scopo di evitare gli errori o le imperfezioni tipici dei poeti tardi. Il *Compendi de la coneixença dels vicis en els dictats del Gai Saber* risente fortemente dell'esperienza tolosana, di cui cerca di restituire il significato più profondo, mentre il *Glossari*, con la sua focalizzazione lessicale, si propone di correggere ed arricchire alcuni celebri trattati anteriori, come quello di Raimon de Cornet.

Il canzoniere Ripoll 129 tramanda, infine, due anonime grammatiche catalane di fine '200 – inizio '300. Qui l'approccio di pura memoria e conservazione è ormai dominante: l'autore intende infatti fornire un diletto ai monaci appassionati, suoi destinatari, senza pensare di poterli rendere veri e propri autori, ma favorendo attraverso il loro interesse la sopravvivenza passiva di una cultura lontana. Proprio la diversa concezione riservata alla poesia cortese, oggetto di imitazione attiva o piuttosto di pura conservazione, determina dunque un ulteriore e significativo fattore di distinzione tra le grammatiche del provenzale a noi note.

4.2 *Raccolte d'autore: l'intervento autoriale*

Il Canzoniere petrarchesco rappresenta, nel panorama lirico volgare, la prima vera raccolta esclusivamente lirica ordinata dall'autore in modo organico e sistematico, tanto da costituire una macrostruttura il cui significato va al di là della semplice somma dei messaggi veicolati dai singoli testi. L'ampiezza e la complessità del progetto petrarchesco non devono però impedire di riconoscere l'esistenza di alcuni fondamentali antecedenti e modelli,⁹¹ anche al di là dell'ovvia connessione con la *Vita nova* dantesca, in particolare in ambito trobadorico. Le sillogi occitaniche sopravvissute sono per lo più frutto di selezioni ed accostamenti voluti da copisti, com-

⁹¹ Per i canzonieri d'autore provenzali si rimanda in particolare ad Avalor 1960, 1961 e 1985, Viscardi 1970¹, Brugnolo 1987, Bertolucci Pizzorusso 1989¹, 1989² e 1991, Roncaglia 1991, Vatteroni 1998, Meneghetti 1999, Bourgain 2006 e Meliga 2006¹. Per gli esempi italiani si possono leggere invece Avalor 1985, Brugnolo 1987, Bertolucci Pizzorusso 1989¹, Meneghetti 1999. Si segnala infine per gli aspetti metodologici e storici Gorni 1993.

mittenti, studiosi o semplicemente determinati dalla casuale disponibilità dei materiali; tuttavia anche il *corpus* trobadorico offre qualche (rara) testimonianza di sistemazioni autoriali, riconoscibile grazie alla peculiarità del criterio che governa l'ordinamento o dalla singolarità dei testi prescelti.⁹² Nonostante le occorrenze di questo tipo del tutto accertate siano poco numerose, diversi studiosi, come Furio Brugnolo e Valeria Bertolucci Pizzorusso, si sono dichiarati convinti che simili raccolte siano state in origine piuttosto diffuse.

L'esempio più significativo di raccolta d'autore occitanica è senza dubbio quello offerto da Guiraut Riquier.⁹³ La struttura unitaria del suo canzoniere di fine Duecento non ha pari in ambito occitanico,⁹⁴ con le corpose rubriche di mano del poeta, le precise indicazioni cronologiche, la struttura puntualmente calcolata, dall'epigrafe incipitaria alla preghiera-dedica alla Vergine e a Cristo che conclude l'opera. I copisti hanno ulteriormente accentuato tali caratteristiche sottolineando con accorgimenti estetici (ad esempio le iniziali miniate del codice R) la successione dei testi. Oltre alle esplicite indicazioni paratestuali, Riquier ricorse a connessioni tematiche e numerologiche tra i singoli componimenti, creando diverse partizioni sovrapposte ed intrecciate nella serie, che appare in primo luogo bipartita dalla morte dell'amata, ma anche tripartita nella disposizione dei temi secondari. L'insistenza su tali elementi ha permesso di ipotizzare da una parte che l'organizzazione dei testi fosse posteriore alla loro composizione e che dunque abbia beneficiato di una visione d'insieme, dall'altra che l'obiettivo del poeta non fosse solo estetico, quanto educati-

⁹² Riconoscere l'intervento dell'autore nella preparazione di una raccolta è in generale molto difficile, anche perché spesso i nuclei sopravvissuti di sillogi autoriali sono inseriti in antologie più ampie che comprendono, tra le altre, opere del medesimo poeta. A ciò si aggiunge il problema della circolazione di molteplici redazioni diverse per lo stesso componimento, solo in parte dovute all'autore; frequente, infine, è la trasmissione anonima delle opere. Su tali aspetti si è soffermato in particolare Roncaglia 1991.

⁹³ La questione è già stata accennata nel precedente capitolo con particolare attenzione agli studi finora condotti sul trovatore e le sue opere. Per gli aspetti specifici legati alla configurazione del suo canzoniere si rimanda a Bertolucci Pizzorusso 1989¹, 1989² e 1991, Meneghetti 1999. Per i componimenti di Guiraut, Anglade 1905, Bertolucci Pizzorusso 2001, pp. 331-332, Bossy 2001.

⁹⁴ Alcune somiglianze con la raccolta di Guiraut sia nella cura per la struttura, sia per gli elementi numerologici, sia per il tema mariano si colgono nella silloge preparata dal Alfonso X, alla cui corte Riquier fu a lungo ospitato. Tuttavia una fondamentale differenza si coglie nelle istanze narrative in cui indulge il sovrano e che sono invece del tutto assenti nell'approccio prettamente lirico del trovatore, il quale appare dunque più vicino a quella che sarebbe stata la predilezione petrarchesca.

vo a livello retorico e letterario: la raccolta sembra perciò rivolta ad aspiranti letterati.

Si conosce molto meno del canzoniere progettato da Cerveri de Girona, contemporaneo del Riquier e vissuto nei medesimi ambienti. Gli indizi su cui è possibile basarsi per sostenere l'esistenza di una raccolta d'autore sono l'uniformità della tradizione manoscritta, una certa evoluzione narrativa nelle liriche, dapprima dedicate all'amore per una sola donna, poi volte a questioni spirituali, la sopravvivenza di alcune rubriche probabilmente autoriali e soprattutto un'esplicita dichiarazione, secondo cui il poeta avrebbe detto «pubblicamente» ventidue sue opere, cioè le avrebbe pubblicate in seno alla corte.⁹⁵

Appare irrisolta anche la questione di una possibile silloge autoriale pensata da Peire Vidal, la cui importanza storica sarebbe tuttavia enorme, perché databile, sulla base della peculiarità tematica dei testi in questione, ai primissimi anni del Duecento. Gli studi filologici di Avals⁹⁶ hanno dimostrato che nei codici in nostro possesso diciannove componimenti formano delle serie costanti, benché la reciproca distribuzione di tali gruppi cambi nell'insieme complessivo di ciascuna silloge. Ciò permette di ipotizzare che a monte esistesse un antecedente comune all'intera tradizione i cui fascicoli siano stati separati e riordinati in modi diversi a seconda dei casi, senza però intaccare l'integrità di ciascun nucleo. È notevole d'altronde che sia possibile organizzare questi componimenti in ordine cronologico, senza alterare le serie. Il dubbio degli studiosi si concentra piuttosto sulla responsabilità a monte della raccolta originaria. La precisione della disposizione, la scelta di un criterio cronologico e non metrico o formale, la presenza di errori peculiari nelle copie, riconducibili forse ad una grafia personale e dunque irregolare sono i principali elementi a favore di un'ideazione autoriale. A nome di Peire Vidal, inoltre, sono state tramandate altre due serie di canzoni ben riconoscibili, la cui unità potrebbe essere frutto di una sistemazione addirittura anteriore al Duecento: ancora una volta il criterio dispositivo appare tutt'altro che casuale, perché esattamente inverso a quello cronologico.

⁹⁵ Bertolucci Pizzorusso 1989¹.

⁹⁶ Avals 1960.

4.3 *Raccolte d'autore: l'intervento dei copisti*

Un caso molto simile a quello di Peire Vidal si ripropone nei testimoni delle opere di Gaucelm Faidit, nei quali tornano invariate alcune coppie di canzoni, dodici brevi gruppi individuabili anche in codici di origine molto diversa tra loro ed una serie costante di nove canzoni. Tuttavia per il *corpus* di Faidit è pressoché impossibile affermare se all'origine ci sia una raccolta pensata dall'autore o una di quelle "raccolte d'autore" volute da copisti particolarmente capaci, i cui testi sono omogenei poiché tratti dalla produzione di un singolo poeta, ma non sono scelti in base ad un suo progetto.⁹⁷

Non c'è alcun dubbio, invece, che la raccolta dei versi di Peire Cardenal giunta in modo unitario sino a noi non sia autoriale: l'estensore si rivela infatti esplicitamente con il nome di Miquel de la Tor e deve aver lavorato a Nîmes intorno al 1275.⁹⁸ Il destino di tale antologia è stato particolarmente felice poiché, dopo aver avuto una circolazione indipendente, essa è stata inserita in canzonieri più ampi senza però che se ne perdesse, o almeno non del tutto, la coerenza interna; in molti casi essa costituisce addirittura un nucleo chiaramente distinto dal resto del codice.

Resta solo qualche traccia, infine, di una raccolta che un amatore di Bertran de Born⁹⁹ preparò perché il trovatore fosse conosciuto in Italia. Ne restano tre testimoni (inseriti nelle sillogi F, I e K), in cui è evidente l'approccio peculiare del copista: i versi – evidenziati in I e K dall'uso del colore nero – sono accompagnati da alcune righe in prosa – caratterizzata dall'inchiostro rosso – e inoltre sono chiaramente frutto di una selezione condotta non per genere, ma per gusto. Allo scopo di presentare la raccolta come un insieme omogeneo, infine, il copista ha evitato di identificare le canzoni come tali, senza cioè distinguerle dai più numerosi sirventesi; risponde forse al medesimo obiettivo la selezione degli autori da collocare subito prima e subito dopo Bertran, in modo tale che il lettore percepisse nel complesso una progressione unitaria.

⁹⁷ Viscardi 1970¹ e Vatteroni 1998.

⁹⁸ Per questo particolare "libro" si vedano Debenedetti 1924, Zufferey 1987, Careri 1991 e 1996, Vatteroni 1998. In particolare il "libro di Michele" fu una delle quattro fonti predilette per lo studio condotto nel XVI secolo dal Barbieri, di cui si è trattato nel capitolo precedente, e dunque ha avuto parte non indifferente nell'evoluzione della provenzalistica italiana e, ai giorni nostri, nella sua ricostruzione.

⁹⁹ Per questi aspetti si vedano Bertolucci Pizzorusso 1991 e Meliga 2006².

4.4 *Raccolte peculiari*

Meritano infine di essere menzionate quattro sillogi dalla storia peculiare, benché il loro contenuto sia quello tipico delle antologie trobadoriche oggi note.

La raccolta di Bernart Amoros,¹⁰⁰ detta a, è stata redatta tra fine '200 ed inizio '300 nel Midi o in Italia settentrionale ed è il frutto dei viaggi e delle letture condotte dal suo estensore in Provenza. Egli si firma in modo esplicito e dichiara di essere stato serio e fedele tanto nella lettura quanto nella copiatura, dimostrando poi una notevole preparazione culturale. La successione dei testi non è canonica, perché solo le tenzoni sono distinte in base al genere; soprattutto per circa metà l'antologia è riservata a testi rari, che infatti ci sono giunti attraverso quest'unica testimonianza. L'originale, noto ancora alla fine del '500 e oggi perduto, o sue copie cronologicamente vicine potrebbero aver goduto di una circolazione significativa in Provenza;¹⁰¹ perciò la raccolta rappresenta un esempio importantissimo dei materiali trobadorici all'epoca di Petrarca.

Ugualmente legato alla Provenza (ed ugualmente perduto) è il cosiddetto codice del conte di Sault, dal nome del suo unico proprietario noto.¹⁰² Si tratta di un vero e proprio modello della tipica silloge trobadorica, benché a livello testuale sembri imparentato da vicino alla più peculiare raccolta a. Gli autori citati erano più di ottanta, incluse alcune donne, e tutti illustri; la lingua esclusivamente d'oc. Soprattutto, si trattava di un prodotto di lusso, in pergamena e ricco di decorazioni.

È veneto, invece, e precisamente mantovano il codice N:¹⁰³ di nuovo, dunque, un codice accessibile a Petrarca per ragioni geografiche, poiché esso rimase nella sua zona d'origine sino al '500. Per altro, il manoscritto

¹⁰⁰ Per la ricostruzione filologica della vicenda testuale del codice a si rimanda a Bertoni 1911¹ e 1911². Sulla raccolta e le sue vicende testuali si vedano inoltre Zufferey 1987, pp. 79-101, Leonardi 1987, pp. 365-368, Borghi Cedrini 2008, Grimaldi 2011, Meneghetti 2014 e Resconi 2014², p. 276.

¹⁰¹ Non è chiaro in realtà come e quando la raccolta abbia iniziato a circolare in Italia; la versione che è giunta sino a noi deve aver avuto un precoce contatto con la tradizione testimoniata dal codice O², italiano. Altro indizio di una rapida diffusione al di qua delle Alpi, in particolare in area occidentale, concerne l'abbondanza dei testi di trovatori genovesi, che potrebbero essere stati introdotti nella silloge per riempirne le pagine rimaste bianche. Per tali aspetti si rimanda a Meneghetti 2014.

¹⁰² La ricostruzione del codice passa attraverso lo studio delle carte di Jean de Nostredame per cui si leggano Chabaneau-Anglade 1911 e Anglade 1970.

¹⁰³ Frasso 1974.

comprende tutti autori con certezza a lui noti, ad eccezione di Guilhem de Cabestanh. Infine, alla carta 52v è riportato un atto imperiale di cessione della cittadinanza a vantaggio di Andrea Painelli da Mantova, uno dei numerosi corrispondenti del poeta, coincidenza che suggerisce un altro fattore di connessione.

In conclusione, risale al 1288-89 la ricca serie di citazioni inserita da Matfre Ermengau nel suo *Breviari d'amor*,¹⁰⁴ ben noto almeno sino al 1320, anno della morte del suo autore. Il valore di questo testo, oltre che nella ricchezza dei passi che propone, risiede nell'evidente tentativo di salvare la cultura cortese dall'oblio attraverso una sua radicale attualizzazione e risemantizzazione in chiave cristiana e ortodossa. Si tratta quindi di una rilettura giocata sui toni di una vera e propria predica in campo letterario, attraverso la quale si intendeva portare il lettore dapprima alla conversione spirituale e poi a quella poetica. Al di là dei suoi insegnamenti, il *Breviari* rivela lo stato della cultura trobadorica a cavallo tra XIII e XIV secolo e propone una diversa, significativa testimonianza di ciò che si poteva leggere all'epoca nel Midi in merito a quella grande stagione lirica ormai in declino.

*APPENDICE: Precisazioni su alcuni manoscritti trobadorici significativi*¹⁰⁵

A: Vat. Lat. 5232 – Biblioteca Vaticana – Italia(?), fine XIII-inizio XIV sec. Il copista sembra provenzale, ma lavora in Veneto; non mancano tuttavia controversie sull'identificazione della mano. Il codice, esemplato a cavallo tra '200 e '300, è ordinato per generi e comprende numerose biografie. Il manoscritto può essere identificato come una "sezione A¹" del testimone originario, cui va idealmente aggiunta una sezione A², un foglio singolo oggi posto a conclusione di un codice parigino del tutto eterogeneo.¹⁰⁶

a (primo frammento): cod. 2814 – Biblioteca Riccardiana – Italia, 1588-1589

¹⁰⁴ Si legga sul tema Galent Fasseur 2000.

¹⁰⁵ Si propone qui un sintetico elenco relativo ai codici occitanici (o francesi ma con una rilevante sezione provenzale) più notevoli rispetto alla questione in esame. Oltre alle fonti specificate di volta in volta, si anticipa il generale riferimento ad Avals 1961, Zufferey 1987 (in cui in particolare alle pp. 349 segg. si trova un'ampia bibliografia sui codici occitanici in generale e in particolare), Folena 1990, Leonardi 1987 e 1992, Asperti 1995 e soprattutto 2002, pp. 530-532, Pulsoni 2004. Fonte complessiva di grande utilità è il database BDEt diretto da Stefano Asperti, online all'indirizzo www.bedt.it.

¹⁰⁶ Sul codice A si veda Lombardi-Careri 1998.

a (secondo frammento): γ. N. 8. 4; 11, 12, 13 – Biblioteca Nazionale Estense – Italia, 1588-1589

Il codice, copia italiana del canzoniere di Bernart Amoros, è diviso in due frammenti. Esso contiene anche *vidas* e *razos*, ed è stato esemplato tra 1588 e 1589 da Jacques Teissier di Tarascona come copia di una raccolta creata in Provenza (o forse in Italia settentrionale) e che giunse comunque molto presto in Italia, come dimostra il suo strettissimo legame con O² nella sezione di tenzoni.¹⁰⁷

B: Parigino 1592 – Bibliothèque Nationale de Paris – Francia centro-meridionale, XIII sec.

Esemplato da mano provenzale, il codice sembra tuttavia provenire dall'alta Alvergnia (con qualche incertezza e controversia tra gli studiosi). Dovrebbe essere di poco più antico rispetto ad A; include anche materiali biografici.¹⁰⁸

b: perduto – centro-Italia, XVI sec.

La raccolta o *libre* di Miquel de la Tor (identificata come Z), il cui originale è oggi perduto, è stata composta a Montpellier nell'ultimo quarto del '200 ed include anche la biografia dell'autore cui è dedicata, Peire Cardenal. Con la lettera b si indica la copia idealmente ricostruita grazie alle carte cinquecentesche del filologo modenese Giovanni Maria Barbieri¹⁰⁹ e al codice Barb. Lat. 4087 della Biblioteca Vaticana.

C: ms. fr. 856 – Bibliothèque Nationale de Paris – Narbona, inizio XIV sec.

Il codice proviene dalla regione di Narbona, ma ha anche subito un'influenza catalana. Risale all'inizio del Trecento ed è rimasto nella sua zona d'origine sino al '600.¹¹⁰

D: α. R. 4. 4 – Biblioteca Nazionale Estense – Veneto, XIII sec.

All'interno del manoscritto, veneto, si possono distinguere diverse sezioni, D (una classica silloge occitanica), D^a (una seconda silloge consueta, definita *Liber Alberici* dal suo primo proprietario, Alberico da Romano), D^b (la raccolta di Peire Cardenal), D^c (il florilegio di Ferrarino da Ferrara e alcune biografie). Il manoscritto è certamente duecentesco.

E: cod. fr. 1749 – Bibliothèque Nationale de Paris – Linguadoca(?), XIV sec.

Il codice dovrebbe provenire dalla Linguadoca, probabilmente dalla zona tra Beziers e Montpellier, ma non è da escludere che sia in realtà un prodotto italiano –

¹⁰⁷ Bertoni 1911¹ e 1911², Zufferey 1987, Leonardi 1987, Borghi Cedrini 2008.

¹⁰⁸ Romualdi 2006.

¹⁰⁹ Per questa raccolta e la sua complessa vicenda filologica si leggano Debenedetti 1924, Zufferey 1987, Careri 1991 e 1996, Vatteroni 1998.

¹¹⁰ Si veda Radaelli 2005.

come suggerisce la decorazione di stampo veneto – benché oggetto di forti influenze provenzali. Il manoscritto è trecentesco ed include anche numerose biografie.

F: Chigi L. IV. 106 – Biblioteca Vaticana – Italia, XIV sec.

Il codice è trecentesco e sicuramente italiano. Non è chiara l'esatta provenienza, se settentrionale o centro-italiana; diversi studiosi hanno ritenuto che fosse veneto. Include un florilegio, materiali biografici e la raccolta di Bertran de Born.¹¹¹

f: f.fr. 12472 – Bibliothèque Nationale de Paris – Provenza, XIV sec.

Il codice sembra originario della zona di Arles o comunque della Provenza; risale alla prima metà del '300.¹¹²

G: canz. prov. R. 71 sup. – Biblioteca Ambrosiana – Italia settentrionale, fine XIII – inizio XIV sec.

Il codice è certamente italiano e settentrionale. Gli studiosi dibattono però sulla sua origine precisa (lombarda o veneta) e sulla datazione. Sembra infatti che il manoscritto risalga al Trecento, ma non si può escludere che sia stato esemplato sul finire del secolo precedente.¹¹³

H: Vat. Lat. 3207 – Biblioteca Vaticana – Veneto, XIV sec.

Il codice è veneto e trecentesco, forse di mano dilettantesca, ma appassionata. Include anche materiali biografici. A questa prima parte, ne segue una seconda, quattrocentesca e compilata da mani diverse.¹¹⁴

I: fr. 854 – Bibliothèque Nationale de Paris – Veneto, fine del XIII sec.

Il codice è veneto e risale alla fine del '200; include numerosi materiali biografici.¹¹⁵

J: conv. supp. F IV. 776 – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – Linguadoca, XIV sec.(?)

Codice linguadociano, in particolare dell'area di Nîmes, ma con fonte secondaria italiana. Le parti trobadoriche sono legate a materiali francesi, probabilmente a seguito di un soggiorno in area settentrionale. La datazione è incerta: si è pensato a lungo che il manoscritto fosse stato redatto nel Trecento inoltrato, ma successi-

¹¹¹ Per una descrizione complessiva del manoscritto si legga Lombardi-Careri 1998.

¹¹² Asperti 1995 e Barberini 2012.

¹¹³ Per la descrizione del codice si rimanda a Zufferey 1987 e a Carapezza 2004.

¹¹⁴ Sul codice H si veda Lombardi-Careri 1998.

¹¹⁵ Meliga 2001.

vamente la collocazione cronologica è stata anticipata a fine XIII – inizio XIV secolo.¹¹⁶

K: f. fr. 12473 – Bibliothèque Nationale de Paris – Veneto, XIII sec.
Il codice è veneto e duecentesco; include numerosi materiali biografici. È considerato “gemello” di I.¹¹⁷

L: Vat. Lat. 3206 – Biblioteca Vaticana – Italia, XIV sec.
Il codice dovrebbe essere stato esemplato nell’Italia settentrionale, ma è anche probabile che sia la copia di un codice provenzale. È piuttosto tardo, forse addirittura di fine ’300.¹¹⁸

M: f. fr. 12474 – Bibliothèque Nationale de Paris – Italia, XIV sec.
Il testimone mostra un’appartenenza linguistica e testuale all’Italia del Nord (la mano è lombarda); tuttavia la fattura è napoletana. La datazione è trecentesca.

N: 819 – Pierpont Morgan Library – Mantova, XIV sec.
Il codice appartiene all’area di Mantova (o di Mantova-Padova). La compilazione è stata realizzata da mani diverse, tra cui una piuttosto tarda rispetto al nucleo centrale, che risale alla metà del Trecento.

N²: Phillipps 1910 – Staatsbibliothek in Berlin – Italia, inizio del XVI sec.
Il codice è italiano e cinquecentesco, realizzato da Giulio Camillo Delminio, come ha dimostrato lo studio delle sue postille, presenti non solo sul manoscritto, ma anche su una copia aldina conservata del Canzoniere petrarchesco. La silloge comprende anche diverse biografie.¹¹⁹

O: Vat. Lat. 3208 – Biblioteca Vaticana – Veneto, inizio XIV sec.
Il codice è veneto e d’inizio Trecento. Nel complesso, può essere diviso in O¹ e O², che corrisponde alla sezione di tenzoni; include inoltre diverse biografie.¹²⁰

P: cod. 42 – Biblioteca Laurenziana – Italia, fine XIII – inizio XIV sec.
La mano è italiana, secondo gli ultimi studi umbra, anche se sono state ipotizzate anche l’area veneta e quella toscana. In ogni caso, è noto il nome del copista. Il

¹¹⁶ Si vedano Zufferey 1987 per gli aspetti linguistici e geografici, Zimei 2006 e Masci-
telli 2013 per le acquisizioni più recenti.

¹¹⁷ Meliga 2001.

¹¹⁸ Sul codice L si veda Lombardi-Careri 1998.

¹¹⁹ Per l’analisi del codice si vedano Bologna 1989 e Meneghetti 2000.

¹²⁰ Sul codice O si veda Lombardi-Careri 1998.

codice è stato esemplato tra fine Duecento e inizio Trecento, sicuramente entro il 1310, e comprende diversi testi grammaticali ed una raccolta di *vidas e razos*.¹²¹

p: cod. 128 – Bibliothèque Municipale de Perpignan – Midi, datazione incerta
Il frammento p è originario della Linguadoca o della Provenza (o comunque dell'area orientale del Midi); tuttavia è legato ad un modello italiano. Sono incluse alcune biografie.

Q: cod. 2909 – Biblioteca Riccardiana – Italia settentrionale, XIV sec.
Il codice proviene dall'Italia del Nord (forse dalla zona di Pavia-Cremona).
Risulta trecentesco.

R: fr. 22543 – Bibliothèque Nationale de Paris – Linguadoca, inizio XIV sec.
Il codice appartiene all'area di Tolosa o comunque alla Linguadoca. La composizione va probabilmente collocata all'inizio del Trecento. Il manoscritto comprende alcune biografie.

S: Douce 269 – Bodleian Library – Italia, fine XIII sec.
Il codice è italiano, ma le posizioni degli studiosi divergono tra Veneto e Toscana. È probabilmente databile alla fine del '200; è invece certo che nel '400 appartenesse ai Gonzaga.¹²²

Sg [oppure Z]: 146 – Biblioteca de Catalunya di Barcellona – Catalogna, fine XIII – inizio XIV sec.
La mano che ha esemplato questo codice, datato tra la fine del '200 e l'inizio del '300, è catalana; sono inclusi anche materiali biografici.¹²³

T: f. fr. 15211 – Bibliothèque Nationale de Paris – Veneto, datazione incerta
Il codice è veneto e a lungo si è pensato che l'origine fosse padovana, anche in virtù della convinzione che potesse averlo letto Petrarca. Tuttavia per la parte lirica è stata proposta anche una datazione tarda, quattrocentesca.

U: cod. 43 – Biblioteca Laurenziana – Toscana, XIV sec.
Il codice è toscano (anche se non sono mancate ipotesi relative al Veneto) ed in particolare d'area fiorentina. Il manoscritto è trecentesco e comunque non più antico della fine del Duecento.¹²⁴

¹²¹ Per una descrizione complessiva si leggano Noto 2003, Bertelli 2004, Resconi 2009.

¹²² Borghi Cedrini 2004.

¹²³ Ventura 2006.

¹²⁴ Resconi 2014¹.

V: fr. App. XI – Biblioteca Nazionale Marciana – Catalogna, 1268

Il codice è stato esemplato in Catalogna e datato al 1268; i fogli bianchi (V²) sono stati riempiti da mani italiane, probabilmente di origine veneta, verso la fine del '300.¹²⁵

W: fr. 844, Bibliothèque Nationale de Paris – Francia settentrionale

Il canzoniere è francese, ma presenta anche alcune significative aggiunte provenzali.

X: fr. 20050 – Bibliothèque Nationale de Paris – Francia settentrionale, seconda metà del XIII sec.

Il codice, francese, è una fonte provenzale indiretta autorevole. Dovrebbe essere stato esemplato tra la metà e la fine del '200.

Y: Thott 1087 – Bibliothèque Royale di Copenhagen – Origine e datazione incerte

Il testimone è stato compilato da varie mani, francesi e italiane (secondo alcuni studiosi, però, la seconda è la componente prevalente); la creazione della silloge è difficile da datare e va collocata tra '200 e '400.

¹²⁵ Per il codice V nel complesso si rimanda a Zamuner 2003.

CAPITOLO TERZO

Topoi trobadorici nei *Rerum vulgarium fragmenta*

Ad una prima lettura, il linguaggio del Canzoniere appare fortemente omogeneo, specchio fedele della personalità poetica e della cifra stilistica del suo autore. In realtà, analisi approfondite hanno a più riprese rivelato (e continuano a rivelare, grazie ai nuovi studi) l'importanza della tradizione letteraria anteriore come sostrato del discorso petrarchesco. Le fonti messe a frutto nella raccolta, infatti, sono numerosissime e varie per origine: classici per lo più latini,¹ padri della Chiesa e autori cristiani in genere, autorevoli testi mediolatini, lirica romanza,² certamente anche occitanica, fino alle esperienze stilnovistica e dantesca.³ Tuttavia, il riuso dei modelli passa sempre attraverso una rilettura personale, una profonda trasformazione finalizzata ad adattare gli spunti, gli echi e persino le citazioni al discorso poetico di arrivo. Nel caso di Petrarca, perciò, il concetto di “riuso” va inteso nel suo senso più pieno, come vera e propria assimilazione, verso significati ed obiettivi espressivi nuovi. Inoltre, Petrarca ha dovuto

¹ Per quanto concerne i modelli classici in genere si rimanda a Fiorilla 2012. I contributi specifici sono molto numerosi; appare in primo luogo rilevante il rapporto con Virgilio e con il mito di Orfeo, di cui si farà puntuale menzione nel corso del presente capitolo. Ricordiamo qui in particolare gli studi di Natascia Tonelli (Tonelli 1998 e 2003¹) dedicati all'influsso sul Canzoniere dei poeti elegiaci, per l'importanza di tali rilievi rispetto alla comprensione delle modalità poetiche e delle preferenze stilistiche di Petrarca.

² Tra gli studi sui modelli italiani di Petrarca, più o meno evidenti nel Canzoniere, si rimanda a Suitner 1977 (che in particolare evidenzia la differenza tra volontarie citazioni di specifici autori e il riuso complessivo e talvolta irriflesso di una sorta di *koiné* stilnovistica), Pelosini 1992, Santagata 1985 e Leonardi 2003.

³ Il problema del rapporto di Petrarca con Dante e la questione delle influenze petrose e stilnovistiche sul Canzoniere è particolarmente significativo, soprattutto rispetto all'ambito lessicale. Oltre alle puntuali indicazioni che si possono leggere nei commenti in Santagata 2004 e Bettarini 2005, i riferimenti bibliografici sono numerosi: Neri 1951, Santagata 1969 e 1985, Possiedi 1974, Suitner 1977, Trovato 1979, De Robertis 1983 e 1997, pp. 11-44 e 45-64, Picone 1993², Fenzi 2002, Bologna 2003, Pastore Stocchi 2004, Berra 2007, Malzacher 2013, pp. 15-16, 26-30 e 30 segg.

rifunzionalizzare i propri modelli non solo nella stesura dei singoli componimenti, ma anche per garantire l'equilibrio e la progressione di una macrostruttura profondamente coesa. La varietà che si coglie nel Canzoniere, dunque, è il risultato di un'attenta selezione degli strumenti espressivi tratti dalla tradizione, come testimonia anche lo strenuo *labor limae* cui l'autore sottopose le sue rime e di cui offrono testimonianza gli abbozzi del codice Vaticano Latino 3196.

A questo linguaggio uniforme e insieme composito corrisponde la rappresentazione dell'io.⁴ Infatti, l'anima e la sua esperienza sono da una parte frammentate, dall'altra ricondotte all'unità dell'autoanalisi e dell'auto-rappresentazione. La specificità dell'io lirico petrarchesco, del modo in cui si esprime, della relazione che egli instaura con l'amata, con il mondo che lo circonda, con se stesso e con la sfera spirituale sono tutti aspetti del rinnovamento che il poeta porta alla lirica e al suo linguaggio.⁵ Perciò un'imitazione letterale dei modelli sarebbe stata impensabile: la trasfigurazione delle fonti è quindi anche un sintomo del contributo petrarchesco allo sviluppo del genere lirico.

In particolare, il riuso della tradizione occitanica nel Canzoniere può essere in primo luogo approfondito attraverso l'analisi di topoi localizzati. Essi rappresentano un ambito di studio proficuo, poiché si tratta di motivi già caratteristici del genere lirico, che dunque permettono di verificare il legame tra Petrarca e i suoi antecedenti occitanici, ma tenendo in considerazione la possibilità di un influsso italiano – siciliano e toscano. Al contempo, queste immagini convenzionali sono riproposte in un contesto e secondo una prospettiva del tutto rinnovati, e quindi testimoniano delle strategie di trasformazione delle fonti attuate nel Canzoniere. I singoli passi, per quanto circoscritti e vari per temi e forma, costituiscono nell'insieme un sistema organico, grazie da una parte al riproporsi del medesimo metodo nel rapporto con i modelli e nella loro trasfigurazione,

⁴ Secondo l'analisi in Grimaldi 2014 la definizione di «vario stile» avrebbe però anche una precisa attinenza al genere lirico e dunque alla tradizione in cui Petrarca sceglie di muoversi, pur rinnovandola. Secondo una concezione già antica, recuperata da Isidoro di Siviglia e poi riconoscibile nelle affermazioni di poetica di numerosi autori medievali, tra cui Dante, la lirica va identificata proprio come genere della varietà, della molteplicità, sia a livello espressivo (metrico innanzitutto), sia sul piano dei contenuti, vale a dire degli affetti che comunica. Sulla dichiarazione di poetica contenuta nel sonetto proemiale, sulla sua natura convenzionale – già occitanica – e sul rinnovamento petrarchesco qui riconoscibile si veda anche Jacomuzzi 1977, in particolare pp. 43 segg.

⁵ Per la novità che Petrarca porta al genere lirico, in primo luogo in termini di dignità attribuita all'espressione delle passioni e dei sentimenti, si legga Dotti 2011.

che rivela costanti istruttive rispetto al *modus scribendi* petrarchesco, dall'altra all'univocità della concezione poetica di fondo.⁶

D'altro canto, proprio la diffusione e la convenzionalità che contraddistinguono i motivi in esame determinano uno spazio di incertezza rispetto ai modelli specifici a monte dei singoli casi di riuso nel Canzoniere. Simili dubbi concernono innanzitutto il rapporto con la Scuola siciliana: è certo infatti che i poeti federiciani abbiano ripreso da vicino l'esempio trobadorico,⁷ compresi spunti cortesi apprezzati poi anche da Petrarca, come quelli del servizio, della sottomissione, della bellezza femminile impareggiabile, delle sofferenze e delle speranze amorose, delle preghiere rivolte a chi si ama e della totale rinuncia alla propria volontà. Lasciti della lezione occitanica passano poi alla produzione siculo-toscana⁸ e pre-stilnovistica, ed in parte perfino allo Stilnovo,⁹ pur attraverso una forte selezione e un netto riorientamento anche ideologico. Rispetto a molte immagini è perciò inevitabile una parziale comunanza tra trovatori, *fragmenta* e componimenti italiani duecenteschi, che impone allo studioso il tentativo di indagare quali connessioni siano più probabili e quali invece solo superficiali o incidentali.

Numerosi fattori, d'altronde, suggeriscono l'importanza della lezione occitanica per Petrarca rispetto alla mediazione eventualmente fornita dai pre-stilnovisti e dai Siciliani in particolare. Lo stesso Petrarca ha fatto sì che l'influenza dei trovatori fosse evidente nelle proprie opere, citandoli in modo esplicito, riutilizzandone la metrica, conferendo loro un posto d'onore nel corteo dei poeti amanti del *Triumphus Cupidinis*. In quella sede qualche cenno è concesso in effetti anche ai pre-stilnovisti;¹⁰ è tuttavia significativo che questi ultimi siano del tutto trascurati nella scelta delle *auctoritates* per la canzone 70, in cui il poeta raccoglie alcuni modelli evidentemente centrali nella propria formazione letteraria, a partire da un

⁶ A tal proposito, le immagini convenzionali si rivelano un campo di indagine più promettente rispetto alle puntuali e riconoscibili citazioni di singoli testi ed autori, che nella loro specificità appaiono meno riconducibili ad una logica e ad una prassi generali.

⁷ Sul rapporto tra Siciliani e trovatori la bibliografia è ricchissima: mi permetto dunque di rimandare a titolo di sintesi a quella raccolta in Ravera 2013.

⁸ Su questo aspetto si veda Catenazzi 1977.

⁹ Per il riuso dei modelli occitanici in Dante, oltre ai riferimenti già indicati nel primo capitolo a proposito della sestina, si vedano ad esempio il classico Santangelo 1921, Pellegrini 1977, pp. 379-393, e Cherchi 2004.

¹⁰ Per la proporzione delle diverse presenze e la descrizione dei rispettivi passi si legga Caputo 1987, pp. 129 segg. Per la presenza di echi guittoniani e siculo-toscani nel Canzoniere, in ogni caso senz'altro rilevanti, si rimanda a Pierantozzi 1948 e Santagata 1985.

presunto Arnaut Daniel, continuando con Cavalcanti, Dante petroso e Cino, sino al culmine rappresentato dal Canzoniere stesso. Gli stilnovisti e soprattutto l'Alighieri – non solo lirico, ma anche comico – rappresentano infatti i modelli prediletti da Petrarca tra gli autori italiani: d'altronde tali antecedenti erano molto recenti e al contempo già autorevoli, tanto che difficilmente potevano essere ignorati. L'esempio dello Stilnovo è spesso percepibile nel Canzoniere, non tanto in concorrenza, quanto in collaborazione ed in parziale sovrapposizione con quello trobadorico. Gli stessi trovatori vantavano d'altro canto lo statuto di classici, grazie al loro *corpus* non più attuale in sé, ma assurto a modello senza tempo: nell'ottica di un'autolegittimazione letteraria la lezione trobadorica, vale a dire l'origine stessa della lirica volgare, da cui in gran parte dipendevano i primi esperimenti italiani anche in veste di imitazione e traduzione, risultava un inevitabile metro di confronto. L'esperienza occitanica, inoltre, offriva un'estrema varietà di sfumature, circostanze, sentimenti anche solo in ambito amoroso, senza poi contare la possibilità di far riferimento anche alle opere civili, assenti invece nel panorama siciliano e soprattutto stilnovistico. L'orizzonte trobadorico rappresentava così anche un serbatoio di spunti tra cui scegliere: il fatto che molti tra i motivi convenzionali che consentono un diretto confronto con il Canzoniere siano assenti o soltanto secondari nei componimenti italiani duecenteschi suggerisce per contrasto l'ampiezza e la varietà dell'espressione trobadorica. La lirica della Scuola siciliana, infatti, è estremamente uniforme per temi e situazioni, a partire dalla riduzione del poetabile alla sola dimensione amorosa; per altro anche la produzione toscana, pur più versatile, è contraddistinta da una selezione rispetto all'*imagery* cortese; infine lo Stilnovo rappresenta una rinnovata fase di chiusura e limitazione per temi, ideologia e stile.

A favore dell'ipotesi secondo cui il contatto tra Petrarca e i trovatori sia stato particolarmente proficuo vanno infine considerate anche le condizioni materiali, che non opponevano alcuna difficoltà alla curiosità petrarchesca per la tradizione transalpina, grazie all'abbondanza di testimonianze superstiti sia in Provenza sia in Italia.

Di conseguenza, nel presente capitolo si intende dar conto di volta in volta della tipologia dei rapporti riscontrabili tra Petrarca ed i suoi antecedenti, con particolare attenzione ai trovatori, ma senza escludere altre possibili fonti, siciliane, toscane e stilnovistiche. La casistica delle connessioni è molteplice: ad una fonte preminente possono accostarsi modelli che paiono secondari e tuttavia rilevanti, talvolta è possibile suggerire un legame esclusivo con una specifica corrente lirica o anche riscontri pun-

tuali con singoli autori, mentre per molti topoi si coglie un'affinità generica, basata a seconda dei casi sul concetto, sul contesto complessivo in cui l'immagine viene calata o sulle scelte espressive (soprattutto a livello lessicale). Nel complesso, l'analisi dei topoi localizzati conferma l'importanza della lezione occitanica rispetto al Canzoniere, sia considerata nel suo insieme, sia rispetto ad alcuni poeti che paiono esercitare una particolare attrazione rispetto a Petrarca: tra di essi sembra che si possano annoverare non solo i celeberrimi Arnaut Daniel, Bernart de Ventadorn e Giraut de Bornelh – il cui rilievo per la poesia petrarchesca, lo si è visto, è ben noto alla critica –,¹¹ ma anche autori meno ovvi, come Peirol, Aimeric de Peguilhan e Giraut Riquier, fino a nomi molto meno noti come Daude de Pradas e Guilhem Ademar. Tra gli italiani, gli stilnovisti mostrano di essere un modello essenziale, mentre in linea di massima l'esempio siciliano e toscano appare apprezzato soprattutto quando ricalca l'insegnamento cortese.

La scelta delle immagini topiche da analizzare nel confronto tra Petrarca e i trovatori è complicata dall'elevato numero di occorrenze. Si è cercato perciò di selezionare i motivi più rilevanti e rappresentativi, sia rispetto al rapporto tra le due esperienze poetiche, sia rispetto all'economia del Canzoniere e alla vicenda dell'io lirico, evitando al contrario gli spunti troppo generici e diffusi, poco caratteristici. È stato così possibile identificare sei macro-aree tematiche di riferimento: la natura disforica e alienante dell'amore, con i suoi effetti devianti rispetto al comportamento naturale e salutare; la rappresentazione dell'amata, strettamente connessa alla condizione dell'io e al suo sviluppo; alcuni aspetti positivi della vicenda amorosa; la mescolanza del sacro e del profano; le indicazioni spazio-temporali che danno corpo all'espressione lirica; alcuni fattori metapoetici coinvolti nella rappresentazione dell'io. Per ciascun motivo, si proporranno i brani petrarcheschi e a seguire quelli trobadorici che appaiono più significativi, senza ambizioni di esaustività, i primi rispettando l'ordine vincolante imposto dall'autore, i secondi dando la precedenza ai passi più pregnanti in relazione alla raccolta petrarchesca.

Infine, per inevitabili necessità di schematizzazione, ogni passo sarà presentato in sé, in modo tale da mettere in evidenza il topos o il concetto preso in esame. Sarà tuttavia necessario tenere in conto che nella più am-

¹¹ Per tali considerazioni si rimanda al primo capitolo.

pia realtà del testo numerosi elementi diversi sono accostati e persino sovrapposti.

1. “Adynata”

Il termine *adynaton* indica la rappresentazione, più o meno sintetica, di una situazione impossibile, un fenomeno che si scontra con la consuetudine, la logica, le regole del mondo naturale e sociale. Gli *impossibilia* sono impiegati per rendere la disperazione, l'assenza di prospettive, un'*impasse* dolorosa ed ineluttabile. È evidente perciò che si tratta di un uso retorico destinato a grande successo e diffusione nella poesia amorosa, tanto che è possibile considerarlo una vera e propria convenzione, la quale si ripropone in forme assimilabili per impostazione concettuale e sintattica in contesti diversi, benché gli elementi tematici coinvolti nelle singole realizzazioni siano differenti. Al contempo le medesime tematiche affiorano in testi fra loro del tutto autonomi, come accade per i riferimenti alla sfera naturale ed astronomica. Per tali ragioni, è opportuno osservare alcune occorrenze petrarchesche a confronto con brani notevoli del *corpus* trobadorico nell'ottica di una comparazione tra gli usi tipici dell'uno e degli altri.

L'*adynaton* si lega al topos del “mondo alla rovescia”, che declina il principio della rottura delle regole naturali in narrazioni spesso ricche e complesse.¹² Tale schema di pensiero si coglie appieno in relazione al suo opposto, a sua volta oggetto di una concettualizzazione convenzionale, cioè l'ideale del mondo ordinato secondo natura, dunque perfetto e necessario, che può giungere sino ad identificare la vera e propria “età dell'oro” d'origine già classica. Il meccanismo ragionativo e la realizzazione espressiva, basata per lo più su una progressione elencatoria, si ripetono in entrambi i casi.¹³

L'impiego letterario e retorico dell'*adynaton* è antico e diffuso,¹⁴ mentre la sua definizione è tarda e tuttora problematica, sia rispetto

¹² Per il topos del mondo alla rovescia si vedano anche Huchet 1991, pp. 177-179, e Curtius 1992, pp. 110-115.

¹³ Per tali riflessioni generali si veda ad esempio Spaggiari 1985.

¹⁴ La sopravvivenza delle forme espressive adynatiche in diverse fasi storiche e culturali è particolarmente significativa: Cherchi 1971 ha sottolineato come gli *impossibilia* godano di costanti arricchimenti e reinvenzioni che ne hanno salvaguardato l'efficacia comunicativa.

all'identificazione dei concetti basilari, sia in merito alle caratteristiche sintattiche da considerare imprescindibili.¹⁵ In linea di massima, è necessaria una struttura comparativa o temporale in cui uno dei termini di confronto sia riconosciuto come impossibile, cioè come alterazione di una legge o di una costante naturale. Tuttavia l'identificazione esplicita di un ordine normale che costituisca un punto di riferimento è piuttosto una tendenza che un vincolo reale.

È possibile inoltre distinguere due filoni principali. Da una parte, può essere delineata una situazione impossibile in natura, un “mondo alla rovescia” ed inesistente, dal confronto col quale deriva maggiore forza espressiva al secondo termine, che pertiene al mondo “reale”: è il caso dell'amante che dichiara più probabile il prosciugarsi dei mari o il venir meno delle stelle piuttosto che la sua soddisfazione. Dall'altra può essere descritta un'azione impossibile, nella quale ci si impegna nonostante la consapevolezza che non sarà possibile portarla a compimento; a questo secondo ambito appartiene la celebre immagine danielina della caccia col buo.

All'origine degli usi medievali, compresi quello trobadorico e quello petrarchesco, sono i modelli classici che hanno fissato i caratteri principali della formula retorica probabilmente attraverso una rielaborazione colta di modalità espressive popolari, da cui dovrebbe derivare la frequente cadenza proverbiale.¹⁶ La vera e propria declinazione letteraria dell'*adynaton* è però latina, poiché in ambito greco gli *impossibilia* sono legati alla sfera religiosa, all'espressione di profonde speranze o forti convinzioni, spesso in stretta connessione con giuramenti e promesse. Già Euripide in realtà aveva offerto uno dei primi esempi di *adynaton* poetico con l'immagine dei fiumi che scorrono all'indietro verso la fonte, poi riproposta, tra gli altri, da Ovidio.¹⁷ Nelle descrizioni utopiche dei filosofi, ad esempio Platone, e nelle rappresentazioni dell'aldilà si intravedono infine le prime rappresentazioni del “paese di cuccagna”.

¹⁵ Cherchi 1971.

¹⁶ Per la storia e l'evoluzione dell'*adynaton* si rimanda a Cocchiara 1981, che dedica a tale aspetto ampia attenzione. Cherchi 1971, inoltre, ha sottolineato la novità proposta da Ovidio con il suo uso più vario e frequente. Il suo esempio va considerato all'origine della diffusione dell'*adynaton* in età imperiale, come avviene d'altronde anche per altri strumenti retorici sino ad allora poco apprezzati e sempre basati su effetti di contrasto (ossimori e paradossi).

¹⁷ Spaggiari 1982 ha sottolineato l'ampliamento e l'arricchimento proposti da Ovidio rispetto al modello greco, grazie all'accumulo di diverse immagini autonome.

Tra i numerosi esempi classici di *adynaton* è utile ricordare alcuni tra i più apprezzati nei secoli successivi, in cui ricorrono in particolare immagini di pesci, monti e correnti d'aria:

Iubeas una opera me piscari in aere, / venari autem rete iaculo in medio mari (Plauto, *Asinaria*, vv 99-100)

Piscium et summa genus haesit ulmo, / nota quae sedes fuerat columbis, / et superiecto pavidae natarunt / aequore dammae (Orazio, I, 2, vv 9-12)

Ante leves ergo pascentur in aequore cervi / et freta destituent nudos in litore pisces / [...] / quam nostro illius labatur pectore vultus (Virgilio, *Bucoliche*, I, vv 59-63)

Dum terra caelum media libratur feret / nitidusque certas mundus evolvit vices / numerusque harenis derit et solem dies, / noctem sequentur astra, dum siccas polus / versabit Arctos, flumina in pontum cadent, / numquam deus cessabit in poenas furor¹⁸ (Seneca, *Medea*, vv 402-407)

In caput alta suum labentur ab aequore retro / flumina, conversis solque recurret equis: / terra feret stellas, caelum findetur aratro, / unda dabit flammam, et babit ignis aquas, / omnia naturae praepostera legibus ibunt (Ovidio, *Tristia*, I, 8, vv 1-5)

Vere prius volucres taceant, aestate cicadae, / Maenalius lepori det sua terga canis (Ovidio, *Ars amatoria*, I, vv 271-272)

Rara avis in terris nigroque simillima cycno (Giovenale, VI, v 165)

Servis regna dabunt, captivis fata triumphum. / Felix ille tamen corvo quoque rarior albo (Giovenale, VII, vv 202-203)

[...] sed prius Apuli / iungentur caprae lupis, / quam turpi Pholoe peccet adultero (Orazio, I, 33, vv 7-9).¹⁹

In ambito latino e soprattutto in età imperiale le immagini “impossibili” conobbero una diffusione sempre maggiore, anche grazie all'apprezzamento nelle scuole di retorica. In età tardoantica, al perdurante esempio dell'eredità classica si aggiunsero gli usi retorici cristiani, che svilupparono il gusto *adynatico* già tipico delle Sacre Scritture, che acco-

¹⁸ In questo caso l'*adynaton* è rovesciato, poiché gli eventi impossibili appaiono negati per descrivere la normalità che si presume continuerà fino alla fine del tempo umano; tuttavia è notevole che le immagini siano ancora una volta molto simili ed ispirate alla medesima concezione. Anche il significato psicologico è rilevante: non si parla di frustrazione amorosa, ma di follia ed ira causate dall'amore e dal suo tradimento.

¹⁹ Gli ultimi tre esempi citati appartengono in modo evidente ad ambiti tematici profondamente diversi da quelli che ispirano il Canzoniere. Ciò che interessa, però, è ancora una volta la preminenza della sfera naturale nella rappresentazione delle leggi e della normalità (alterata) del mondo.

muna l'Antico Testamento, i testi dei profeti, l'Apocalisse e l'innografia mariana.²⁰ L'esempio della letteratura cristiana, dunque, ha incrementato ulteriormente l'apprezzamento per l'*adynaton*, conferendogli nuovo valore e legittimazione, e quindi operando come mediazione rispetto alla tradizione classica.

Questi antecedenti, numerosi e molteplici,²¹ hanno avuto ampio esito in età medievale, quando l'immagine del "mondo alla rovescia" ha probabilmente conosciuto la maggior fortuna e le rappresentazioni più vivide; tuttavia, non vengono riproposte tutte le immagini "impossibili" della classicità e in alcuni casi la carica paradossale appare ormai molto attenuata, mentre prevale una caratterizzazione convenzionale, anche a causa di una certa incomprendimento dei testi di partenza.²² La Rinascenza carolingia ha poi visto un'ulteriore fioritura dell'*adynaton*, che – lo si è anticipato – permetteva di unire un insegnamento cristiano e un'eredità classica. Tra XI e XII secolo l'immagine del "mondo alla rovescia" si diffuse negli ambienti monastici, dove appariva utile per spiegare la scelta di abbandonare il secolo, il *contemptus mundi* e in genere le critiche moralistiche sempre più sentite e diffuse.²³

A questo quadro possono essere ricondotte le prime esperienze poetiche trobadoriche in cui compare l'*adynaton*, in particolare quelle di Marcabru. L'amore fino e la cultura cortese trovano il loro fondamento in principi di carattere paradossale, che giustificano l'esaltazione di elementi illogici e di comprensione non immediata.²⁴ In questo caso, la visione morale intransigente della realtà aristocratica amplia la percezione del rovesciamento e sfocia nella satira: le corti sono infatti presentate come esem-

²⁰ Significativo esempio in tal senso si legge nello stesso Petrarca, nella canzone alla Vergine, costruita in parte su immagini tratte dalla lirica amorosa e in parte sui paradossi consueti dell'innografia mariana. Basti la lettura dei vv 27-28 della canzone 366: «Vergine pura, d'ogni parte intera, / del tuo parto gentil figliuola et madre». Per simili occorrenze in epoca tardoantica, e soprattutto in Claudiano, si veda di nuovo Cherchi 1971, p. 225.

²¹ Spaggiari 1982 sottolinea però soprattutto il ruolo di Virgilio.

²² Un esempio particolarmente rappresentativo è quello del *puer senex* (Cocchiara 1981, p. 106).

²³ Cherchi 1971 cita l'esempio significativo di Alano di Lilla, le cui rappresentazioni morali e cristiane ricordano alcuni tratti della *fin'amor*.

²⁴ Un'utile e sintetica analisi degli aspetti paradossali nell'ideologia cortese si trova in Molk 1996.

pio lampante di etica ribaltata.²⁵ D'altro canto, l'intero mondo socio-culturale in cui viveva il poeta era basato su quelle stesse regole: in ultima analisi è perciò la prospettiva dello stesso Marcabru ad apparire distorta ed isolata. Per la prima volta, l'io lirico ammette che il suo impegno non può avere esito, è esso stesso "impossibile", benché la tematica non sia ancora amorosa.²⁶

I seguaci del trovatore (ad esempio, Bernart Martì e Gavaudan) non hanno espresso posizioni altrettanto forti e nette: l'*adynaton* nella loro produzione è una semplice cifra stilistica. Come tale esso viene adattato a nuove prospettive liriche anche dagli avversari di Marcabru e della sua ideologia, cioè dai fautori dell'amor cortese, come Peire d'Alvernha. Tuttavia, anche questo uso regolarizzato e convenzionale continua a contraddistinguere per lo più sirventesi dalle intenzioni moraleggianti; la vera svolta, con la piena acquisizione dell'*adynaton* nella poesia amorosa, si deve a Raimbaut d'Aurenga. L'efficacia della sua innovazione si coglie nella capacità di sfruttare la coerenza tra l'*adynaton* e i fondamenti stessi dell'amore, come avviene con il motivo della follia, topos radicatissimo tra i trovatori e destinato a lasciare una fiorente eredità in ambito italiano, che Raimbaut legge nei testi di Bernart de Ventadorn e porta alle sue piene conseguenze. L'*adynaton* diviene a questo punto una delle forme di *ornatus* più caratteristica del *trobar ric*, ma la preoccupazione espressiva che lo connota non è incompatibile neanche con lo stile *leu*: lo stesso Giraut de Bornelh, che rifiuta – a parte qualche esperimento – il *trobar clus*, sembra tener conto della lezione di Raimbaut d'Aurenga.

La forza di tali moduli stilistici si coglie poi nel *corpus* di Peire Vidal, il quale ancora una volta dichiara di non poter sfuggire alla follia insita nell'esperienza amorosa, ma che al contempo rilegge quegli aspetti di assurdità secondo un'ottica gioiosa. I suoi *adynata* sono tanto numerosi da apparire talvolta veri elenchi dal sapore virtuosistico; il trovatore inoltre rinnova la concezione di fondo, affermando in alcuni casi che essi hanno trovato realizzazione, a sancire un quadro di piena soddisfazione.²⁷

²⁵ «No-n sai que faire, / tant fort sui entpres, / q'entorn l'arair / si fant vilan cortez, / e-il just pechaire / de so q'en lor non es / si m'aiut fes, / tals mil en auzetz braire / c'anc res no-n fo», Marcabru, *Lo vers comensa*, vv 19-27.

²⁶ «E s'ieu cuich anar chastian / la lor follia, ieu qier mon dan, / pois s'es pauc prezat si·m n'azir; / semenan vau mos chastiers / de sobre naturaus rochiers, / c'u no n vei granar ni florir», Marcabru, *Pus s'enfulleysson li verjan*, vv 25-30.

²⁷ Cocchiara 1981, pp. 114 segg., ritiene che all'origine di tale concezione e dell'*adynaton* "avverato" ci siano anche esempi classici.

L'*inaequalis pensatio* – il pensiero folle, irrazionale – e le *inanes operae* che ne derivano – azioni inutili o irrealizzabili – sono notoriamente frequentissime e peculiari nella poesia di Arnaut Daniel²⁸ (benché a volte in chiave ironica).²⁹ È evidente che per Arnaut Daniel l'elaborazione retorica trova sempre una precisa motivazione nel messaggio poetico. Non si può dire altrettanto per i suoi numerosi epigoni ed imitatori, la cui insistenza sull'*ornatus* (e quindi sull'*adynaton*) diviene spesso puro esercizio di stile o generica rappresentazione della propria follia amorosa. Si ricordino ad esempio Elias Cairel, Guilhem Maigret, Raimon de Miraval,³⁰ Daude de Pradas³¹ e Aimeric de Peguilhan.³² Nella fase tarda del trobadorismo si tornò poi a formulazioni semplici e meno personali degli *impossibilia*, con l'immediata correlazione tra due elementi, di cui uno in contrasto con le leggi della natura e della consuetudine,³³ soluzioni in sostanza banali e generiche si riscontrano in Guilhem de Cabestanh, Gausbert de Poicibot, Guilhem Peire de Cazals, Raimon Jordan, il monaco de Montaudon, Perdigon e persino in Guiraut Riquier.

²⁸ Cocchiara 1981, p. 115, pensa in particolare ai tratti di oscurità e difficoltà che la contraddistinguono e che egli definisce "conquista della parola".

²⁹ Si possono ricordare con Cocchiara 1981, pp. 115-118, alcuni esempi caratteristici: il cuculo che pare colomba (*Lancan son passat li giure*), la lepre cacciata col bue (*En cest sonet coind'e leri*), il vento raccolto (*En cest sonet coind'e leri*), l'oro più vile del ferro (*Amors e jois e liocs e tems*). Cherchi 1971 ha evidenziato come tale uso retorico in Arnaut motivi una diffusa impressione di staticità, di perfezione compositiva e pienezza emotiva, che potrebbero anzi essere all'origine della scelta espressiva del trovatore.

³⁰ L'occorrenza citata da Cherchi 1971, p. 237, è davvero peculiare: «Combat ab quier de cera / bastimens de peira dura».

³¹ «De mon malayp conosc, en ver, / c'a fer freg i bati e martelh», *En un sonet guay e leugier*; si cita da Cherchi 1971, p. 237, poiché i versi, che costituiscono un congedo apocrifo ed alternativo, non sono accolti nell'edizione Shutz 1933, qui utilizzata.

³² Anche Cocchiara 1981, pp. 116-117, come si è visto in Cherchi 1971, propone una netta contrapposizione rispetto ai trovatori in cui l'immagine impossibile è solo un decoro, uno spunto artistico e virtuosistico, che lo studioso definisce «esterno»: per quanto i risultati effettivi oscillino tra luogo comune ed invenzione apprezzabile, manca un significativo collegamento tra il singolo concetto e il tessuto poetico più profondo. Lo studioso ricorda, ad esempio, il riferimento ai Guasconi in Juan d'Albusson, il volo degli asini in Guglielmo di Tudela o la polvere contro vento di Daude de Pradas. La medesima distinzione nell'approccio dei diversi autori si coglie in relazione alla letteratura antico-francese: Chrétien de Troyes è stato, ad esempio, un modello essenziale per un uso consapevole ed elaborato dell'*adynaton*, che recupera anche il lascito dei classici.

³³ La sintassi offre un indizio immediato di simili usi poco innovativi: gli *adynata* infatti non sono più riferiti alla prima persona singolare, come aveva invece imposto l'inserimento di tali formule in ambito lirico.

Al campo semantico dell'impossibilità, e dunque a queste formulazioni più o meno estese ed ambiziose che costituiscono il tropo vero e proprio, è concettualmente affine l'uso di alcuni vocaboli, attraverso i quali l'espressione appare più diretta, ma anche sintetica e generica. Esempi di tale tendenza sono termini come «faidia»³⁴ o il sintagma «esperansa bretona» per indicare un'attesa senza esito, o ancora «obra d'aragna».³⁵ Gli ultimi due casi sono particolarmente rilevanti in questa sede. Il riferimento ai Bretoni che attendono invano il ritorno di re Artù, infatti, è notevole per la sua ampia diffusione, ma soprattutto per la centralità in ambito amoroso del tema della speranza vana, ben testimoniato nel Canzoniere, benché l'immagine *adynatica* non vi sia in questo caso riproposta in modo esplicito.³⁶

E tals cuia far mantenen / qes a speransa bretona (Giraut de Bornelh, *Tals gen prezich'e sermona*, vv 29-30)

Si-l plai, que ab lieys no-m fos / l'esperansa dels Bretos! (Gaucelm Faidit, *Com que mos chans sia bos*, vv 39-40)

E la musa del Breto (Peire Vidal, *Mout es bona terr'Espanba*, v 18)

Esperar e muzar / me fai coma Breto (Peire Vidal, *Ajostar e lassar*, vv 61-62)

Et esperansa bretona / fai de senhor escuder (Bernart de Ventadorn, *La dousa votz ai auzida*, vv 38-39)

Mas sai dizon, senher, qu'atendem / fai de Breto, per que ·s mou grans rancura (Guilhem de Montanhagol, *Per lo mon fan li un dels autres rancura*, vv 42-43)

Que no l fassa semblar breto (Guilhem de Berguedan, *Lai on hom mellur'e reve*, v 38).

L'immagine del ragno torna invece tale e quale in Petrarca, anche se in chiave metaforica:

Poi trovandol di dolce et d'amar pieno, / quant'al mondo si tesse, opra d'aragna / vede [...] (son. 173, vv 5-8)

Fag ai l'obra de l'aranha (Peire Vidal, *Mout es bona terr'Espanba*, v 17).

³⁴ Folchetto da Marsiglia, *En chantan m'aven a membrar*. È un'ulteriore soluzione retorica per proporre il tema della follia, dell'illusione, della paradossalità amorosa.

³⁵ Per tale immagine si veda Cherchi 2003². Per i paragoni con i ragni si veda anche Scarpati 2008, p. 119.

³⁶ Per tale aspetto si veda Cherchi 2006, che cita anche il topos della speranza bretone.

Appare ben documentata anche una resa iperbolica: l'esagerazione assume una sfumatura peculiare grazie alla fusione con l'idea dell'impossibilità, benché la struttura sintattica preveda sempre i consueti parallelismi e corrispondenze. L'elemento adynatico viene per lo più dal riferimento a grandi personaggi del passato o della letteratura (biblica, mitologica, classica). Si noti che tale espressione, che suona più attenuata, è caratteristica soprattutto del *trobar leu*.

In conclusione, per quanto ciascun autore o persino ogni singolo testo possano proporre una prospettiva diversa, è possibile redigere una categorizzazione di massima delle forme adynatiche,³⁷ a seconda che l'accento sia posto sulla critica moraleggiante verso un mondo che pare sconvolto e rovesciato, sull'impossibile realizzazione della propria soddisfazione amorosa,³⁸ sulla gioia raggiunta (*adynata* realizzati), sulla vita folle e irrazionale condotta dall'amante (*inanes operae*). Sono inoltre varie le tendenze strutturali riconoscibili: formule proverbiali (magari influenzate dalla tradizione classica),³⁹ sintesi attraverso un semplice vocabolo, paragoni tradizionali.

La produzione italiana delle origini non offre numerosi esempi di *adynaton*. I componimenti della Scuola siciliana, a parte il peculiare contrasto di Cielo d'Alcamo *Rosa fresca aulentissima*, dei siculo-toscani e dei pre-stilnovisti ne risultano anzi privi. Qualche luogo significativo si coglie nelle rime comico-realistiche, in particolare nelle opere di Cecco Angiolieri. In ambito stilnovistico si possono ricordare due occorrenze guinizelliane, rispettivamente ai versi 4-6 di *Madonna mia, quel dì ch'Amor consente* e ai versi 48-49 di *Donna, l'amor mi sforza*, dove in particolare si coglie il motivo dell'inconsistenza dell'aria, già arnaldiano e poi petrarchesco. Infine,

³⁷ Le diverse possibilità sono puntualmente riassunte e descritte in Cherchi 1971.

³⁸ In questi casi è tipica la struttura forse più riconoscibile per gli *impossibilia*: "prima che..., accadrà che...", con cui sono posti in correlazione il desiderio del poeta e le condizioni, naturali o contestuali, impossibili ed eppure più probabili e realistiche rispetto a quello stesso desiderio: lo scopo è proprio mostrarne l'insensatezza disperante.

³⁹ La formulazione proverbiale è particolarmente tipica del *trobar clus*: nei componimenti che ne sono caratterizzati è molto diffuso il gusto per la sentenza, per la regola, che definisce il termine da superare nella propria ricerca di miglioramento e difficoltà. Inoltre il proverbio comporta un fattore di preziosità, poiché favorisce un processo di mitizzazione e fissazione espressiva.

anche Dante ha fatto ricorso ad *impossibilia*, tuttavia non nelle liriche dedicate a Beatrice, ma nelle petrose.⁴⁰

Petrarca riscopre l'*adynaton* raccogliendo la suggestione di tradizioni diverse: da una parte quella classica, già nota ai Provenzali ma ora affrontata con piglio rinnovato,⁴¹ dall'altra quella italiana, per quanto non ricca, e quella trobadorica, con particolare riferimento ad Arnaut Daniel: basti pensare alla celebre immagine della caccia impossibile, reiterata e rielaborata in ben due luoghi del Canzoniere.⁴² Tuttavia, la concezione amorosa petrarchesca appare ancor più disperata rispetto a quella dei suoi modelli, poiché esclude la possibilità di situazioni impossibili divenute reali e dunque soddisfatte.⁴³ L'uso petrarchesco inoltre tramanda tali figure alla tradizione quattro e cinquecentesca, garantendo perciò la sopravvivenza in età rinascimentale sia dei modelli classici che di quelli occitanici. Le due prospettive tematiche più rilevanti sono quelle della crudeltà della dama e della fedeltà dell'amante; a livello formale si mantiene la dicotomia tra soluzioni sintattiche estese ed elaborate (di cui *Pace non trovo* è modello imitatissimo) ed altre più sintetiche e dirette.⁴⁴

La presenza degli *adynata* nel Canzoniere non è molto estesa a livello quantitativo;⁴⁵ tuttavia, la loro importanza si coglie pienamente analizzando le nove sestine. Infatti, ben cinque di esse sono caratterizzate da alme-

⁴⁰ Cocchiara 1981, p. 119, cita in particolare *Rosa fresca aulentissima* (vv 6-10) di Cielo d'Alcamo (rompere il mare, seminare il vento, accumulare tutte le ricchezze del mondo), *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* (v 31) di Dante (l'immagine dei fiumi che tornano alla fonte) e *Tre cose solamente m'ènno grado* (v 14) di Cecco Angiolieri (è più facile far prendere un falchetto ad una gru). Lanza 1978 considera anche il caso dell'*adynaton* tra gli esempi di topoi ripresi nel Canzoniere, facendo riferimento proprio a Dante e Guinizzelli, di cui vengono appunto menzionati in particolare i vv 48-49 di *Donna, l'amor mi sforza* e i vv 4-6 di *Madonna mia, quel dì ch'Amor consente*. Per l'importanza delle petrose dantesche in quanto modello e fonte del Canzoniere e per la bibliografia sull'argomento si rimanda alla trattazione nel primo capitolo e a quanto si dirà sulla sestina nel quarto.

⁴¹ Cocchiara 1981, pp. 119-120, lo definisce «umanismo retorico» con particolare riferimento ai *fragmenta* 57 e 80.

⁴² Dell'immagine, della sua origine e del legame tra Petrarca e Arnaut Daniel in merito si è già trattato nel corso del primo capitolo.

⁴³ In merito Cocchiara 1981, p. 120, parla di «fatalità invalicabile» e pensa soprattutto al *fragmentum* 237.

⁴⁴ Fucilla 1936.

⁴⁵ È opportuno distinguere, rispetto agli *adynata* veri e propri, le immagini paradossali che suggeriscono la natura contraddittoria e disforica dell'amante (ad esempio «D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio / move la fiamma che m'incende et strugge», *Rvf* 202, vv 1-2). Di tali aspetti si tratterà in modo più dettagliato nel corso del presente capitolo.

no un'immagine impossibile (22, 30, 66, 237, 239) a fronte di due soli sonetti (57, 195) e di una canzone (127).⁴⁶

Sol una nocte, et mai non fosse l'alba (*Rvf* 22, v 33)
 E 'l giorno andrà pien di minute stelle / prima ch'a sì dolce alba arrivi il sole (*Rvf* 22, vv 38-39)
 Allor saranno i miei pensieri a riva / che foglia verde non si trovi in lauro; / quando avrò queto il core, asciutti gli occhi, / vedrem ghiacciare il foco, arder la neve (*Rvf* 30, vv 7-10)
 Se mai foco per foco non si spense, / né fiume fu già mai secco per pioggia⁴⁷ (*Rvf* 48, vv 1-2)
 Lasso, le nevi fien tepide et nigre, / e 'l mar senz'onda, et per l'alpe ogni pesce, / et corcherassi il sol là oltre ond'esce / d'un medesimo fonte Eufrate et Tigre (*Rvf* 57, vv 5-8)
 Ch'i' vedrò secco il mare, e' laghi, e i fiumi (*Rvf* 66, v 24)
 Prima poria per tempo venir meno / un'immagine salda di diamante (*Rvf* 108, vv 5-6)
 Ad una ad una annoverar le stelle, / e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque (*Rvf* 127, vv 85-86)
 Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido (*Rvf* 134, v 9)
 Che farian gire i monti et stare i fiumi (*Rvf* 156, v 8)
 Senz'acqua il mare et senza stelle il cielo / fia inanzi ch'io non sempre tema et brami (*Rvf* 195, vv 5-6)
 Beato in sogno et di languir contento, / d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva, / nuoto per mar che non à fondo o riva, / solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento (*Rvf* 212, vv 1-4)
 Et non so che nelli occhi, che 'n un punto / pò far chiara la notte, oscuro il giorno⁴⁸ (*Rvf* 215, vv 12-13)
 Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde, / et la sua luce avrò 'l sol da la luna, / e i fior d'april morranno in ogni spiaggia (*Rvf* 237, vv 16-18)
 Et col bue zoppo andrem cacciando l'aura. / In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori (*Rvf* 239, vv 36-37)
 Con refrigerio in mezzo 'l foco vissi (*Rvf* 313, v 2).

⁴⁶ In questo elenco si parte dalle segnalazioni di Cherchi 1971, cui sono aggiunti alcuni altri luoghi notevoli.

⁴⁷ In questo caso gli *adynata* sono negati, riaffermando la validità delle leggi naturali, come si è visto nel caso della *Medea* senechiana.

⁴⁸ L'immagine è topica, ma risente direttamente di Bernart de Ventadorn, *Amors, enquera · us preyara*, vv 36-37 (Santagata 2004, p. 923).

Soprattutto nel caso delle sestine è stringente il nesso tra uso stilistico e genere metrico, non solo per l'uso significativo che dell'*adynaton* aveva fatto Arnaut, l'inventore della sestina, ma anche per la tradizionale associazione sia del metro sia della struttura retorica alla sfera del virtuosismo e della preziosità, per cui il Daniel era particolarmente illustre. Gli *impossibilia* infatti sono sempre percepiti come elementi stilistici artificiosi e ricercati. Ogni singola realizzazione propone d'altro canto una specifica sfumatura espressiva: in alcuni casi l'aspetto retorico – per così dire “gotico” – è molto attenuato, in altri domina l'impressione di lirismo. La medesima duplicità e ambiguità contraddistingue in effetti le sestine petrarchesche. Un ultimo fattore di coerenza tra sestina e *adynaton* riguarda le aree tematiche associate di norma al metro come al tropo: la fatalità, le situazioni irrisolvibili e non modificabili, l'affanno per cui non si intravede nessun possibile sollievo.⁴⁹

Alcune significative occorrenze occitaniche mostrano che la tipologia di emozioni espresse attraverso gli *impossibilia* è profondamente affine a quella identificabile nel Canzoniere nel suo insieme, come anche il campo semantico cui fanno per lo più riferimento i paragoni, legato soprattutto alla natura, benché le corrispondenze testuali con i passi petrarcheschi non arrivino di necessità a costituire delle citazioni, come invece accade nei riferimenti ad Arnaut.⁵⁰

Mas ben grans talans afrena / mon cor, que ses aigua pesca⁵¹ (Raimbaut d'Aurenga, *Un vers farai de tal mena*, vv 50-51)
 De loing ses fuec m'escomprends (Raimbaut d'Aurenga, *Car vei qe clars*, v 58)
 [...] car de la freida neu / nais lo cristals, dom hom trai foc arden⁵² (Peire Vidal, *Anc no mori per amor ni per al*, vv 22-23)

⁴⁹ Sull'uso dell'*adynaton* in Petrarca si vedano il già citato Santagata 2004 e Vanossi 1980.

⁵⁰ Agli *adynata* in senso stretto si possono poi aggiungere le consuete manifestazioni paradossali dell'intensità dell'amore, espresse soprattutto in chiave metaforica e immaginifica; Cherchi 1971 si sofferma soprattutto su quella della fame amorosa. Di tali aspetti si tratterà nel corso del presente capitolo, in quanto elementi topici della rappresentazione amorosa.

⁵¹ A questo luogo si possono comparare in particolare i sonetti 57 e 195 e le sestine 66 e 237, per l'idea dei mari disseccati.

⁵² Questo, il passo successivo e in parte anche quello precedente sono significativi a paragone con la sestina 30 e il sonetto 212.

Trac de neu freida foc clar / et aigua doussa de mar (Peire Vidal, *Pos tornatz sui en Proensa*, vv 26-27)

Pero de mar tra hom senes duptansa / aigua doussa, per qu'eu ai esperansa (Peire Vidal, *Una chanso ai feita mortamen*, vv 37-38)

L'aer correi, / quesc om folatura (Bernart Marti, *Amar dei*, vv 28-29)

Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura / e chatz la lebre ab lo bou / e nadi contra suberna⁵³ (Arnaut Daniel, *En cest sonet coind'e leri*, vv 43-45)

Ans er plus vils aurs non es fers / c'Arnautz desam lieis on es ferm manecs (Arnaut Daniel, *Amors e jois e liocs e tems*, vv 49-50)

Doussa res, s'esser podia / que ja mais alba ni dia / nos fos, grans merces seria⁵⁴ (Gaucelm Faidit, *Us cavaliers si jazia*, vv 10-12)

Et es plus fols, mon escien, / que cel qui semn' en l'arena⁵⁵ (Bernart de Ventadorn, *Amics Bernartz de Ventadorn*, vv 32-33)

Car sa beutatz alugora / bel jorn e clarzis noih negra (Bernart de Ventadorn, *Amors, enquera · us preyara*, vv 36-37)

Es en Richartz chass'ab lebres leos⁵⁶ (Bertran de Born, *S'ieu fos aissi segner ni poderos*, v 15)

Ans aurion un cantelh / de la luna' en l'air an / qu'ieu ja'm n'an eslaissan! (Guilhem Peire de Cazals, *A l'avinen mazan*, vv 33-35).

Già in ambito classico è tipico che per formulare l'*adynaton* ci si rivolga alla dimensione naturale, geografica ed animale. Nei versi petrarcheschi il modello classico è in parte accostato e in parte sovrapposto a quello trobadorico, grazie anche alla forte omogeneità dell'ispirazione alla base

⁵³ Questo brano arnaldiano è ovviamente fondamentale rispetto alla rappresentazione della caccia impossibile in Petrarca; tuttavia si noti che anche il precedente passo di Bernart Marti presenta un'immagine per certi aspetti affine alla prima metà dell'*adynaton* danielino. L'ultimo verso di Arnaut qui citato potrebbe inoltre essere all'origine dell'immagine del nuoto nell'incipit di 212, dove forse non a caso è proposta anche quella della caccia (Santagata 2004, p. 911).

⁵⁴ Il passo risente chiaramente delle convenzioni del genere dell'alba e degli stati d'animo ad esso connaturati; grazie a questo, i versi di Gaucelm suonano molto affini a quelli petrarcheschi nella sestina 22.

⁵⁵ Il rimando è segnalato già in Santagata 2004, p. 911: si rileggano i primi versi del citato sonetto 212. Santagata richiama inoltre i versi 48-49 della settima satira di Giovenale: «nos tamen hoc agimus tenuique in pulvere sulcos / ducimus et litus sterili versamus aratro».

⁵⁶ Il passo è già stato citato nel primo capitolo quale ulteriore esempio di "caccia impossibile" in area trobadorica, significativo dal punto di vista retorico, benché non presenti una connessione diretta con i luoghi petrarcheschi (si tratta per altro di un sirventese e in particolare di un rimprovero ad una figura politica).

delle immagini.⁵⁷ Si rilegga l'incipit del sonetto 212: «Beato in sogno et di languir contento, / d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva, / nuoto per mar che non à fondo o riva, / solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento» (vv 1-4). Si assommano qui l'immagine danielina della caccia impossibile e un'eco catulliana, in particolare degli ultimi due versi del *car-men* 70:

Dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti, / in vento et rapida scribere oportet aqua (Catullo, 70, vv 3-4)

Una simile sovrapposizione di modelli si nota anche paragonando un passo dell'arnaldiana *Ans que ·l cim reston de branchas*, in cui torna l'idea della caccia impossibile accostata ad un altro *adynaton* di ispirazione classica, e tre luoghi petrarcheschi: da una parte le due occorrenze dell'inseguimento col bue (212 e 239),⁵⁸ dall'altra il sonetto 156, che risente appunto anche di influenze latine:

Tant sai que·l cors fatz restar de suberna / e mos bous es pro plus correns que lebres (Arnaut Daniel, *Ans que ·l cim reston de branchas*, vv 6-7)
 Che farian gire i monti et stare i fiumi⁵⁹ (son. 156, v 8)
 Beato in sogno et di languir contento, / d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva, / nuoto per mar che non à fondo o riva, / solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento (son. 212, vv 1-4)
 Et col bue zoppo andrem cacciando l'aura. / In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori (sest. 239, vv 36-37).

⁵⁷ I primi due luoghi classici sono tratti dall'esemplificazione proposta da Cherchi 1971 nel descrivere gli usi adynatici latini.

⁵⁸ Sull'evoluzione dell'immagine della caccia impossibile e lo specifico rapporto tra Petrarca ed Arnaut Daniel in merito si veda il primo capitolo. Per l'uso dell'immagine e degli *adynata* in Arnaut Daniel si è già citato Cocchiara 1981, pp. 115-118. Sulla presenza delle immagini legate agli animali si tornerà nel corso del presente capitolo.

⁵⁹ Per tali effetti straordinari delle qualità laurane Santagata 2004, p. 737, propone un confronto con le immagini classiche di Orfeo e Anfione nella rappresentazione oraziana e ancora la figura di Medea nella versione ovidiana. A questo è possibile aggiungere una delle similitudini "impossibili" che Walfrido Strabone trae dai classici: «fontes stare citos faciat, tum currere montes». Per tale riuso dei classici in questo autore si veda Cherchi 1971, p. 226. Un parallelo si trova anche in Arnaut Daniel, *Ans que ·l cim reston de branchas*, su cui si tornerà a breve.

2. *Un amore disforico ed alienante*

La vicenda amorosa del Canzoniere è in prevalenza tragica e dolorosa, dapprima a causa del desiderio insoddisfatto, della durezza di Laura, delle speranze frustrate e del pentimento, poi in relazione alla morte dell'amata. Il tormento è inoltre acuito dalla forza totalizzante dell'amore, che finisce per dominare l'io lirico nel profondo. Le tematiche affrontate nella prima sezione – e rievocate a titolo memoriale nella seconda – trovano puntuale riscontro nei componimenti di numerosi trovatori, in cui pure è tutt'altro che esclusa la rappresentazione di momenti gioiosi. Dopo la perdita di Laura, il dolore del poeta assume di necessità una sfumatura diversa, ma poiché si tratta in ogni caso di un amore senza prospettive, Petrarca riutilizza in parte i medesimi spunti, in chiave rinnovata.

Il sentimento amoroso non solo genera sofferenza, ma appare coercitivo, insoddisfacente e soprattutto deviante. L'io poetico ammette, spesso con un atteggiamento di piena e addirittura pacifica accettazione, di essere alienato da se stesso, dalle proprie necessità, dalle regole del consorzio civile, da una vita equilibrata e salutare. L'amore impedisce qualunque equilibrio. Questa interpretazione dei sentimenti amorosi è centrale nel Canzoniere, in cui pure si salda, come è noto, con la prospettiva agostiniana e stoica; il contributo occitanico è in tal senso molto rilevante, poiché fornisce strumenti espressivi e retorici particolarmente funzionali.

2.1 *L'esagerazione nell'espressione dell'amore e delle sue sofferenze*

La rappresentazione del dolore rivela già alle origini della tradizione italiana una forte connotazione topica, cui certamente ha contribuito l'esempio trobadorico, anche attraverso le trasformazioni letterarie e linguistiche imposte dalla produzione siciliana e toscana. Per le immagini che veicolano la sofferenza (come d'altronde, lo vedremo, per gli elementi basilari nel ritratto della figura femminile o nell'espressione della gioia e della speranza) è quindi arduo suggerire contatti testuali precisi. Esse delineano piuttosto un linguaggio comune e condiviso, che identifica il genere stesso della lirica.

Benché l'idea di fondo sia univoca, l'espressione del tormento beneficia di numerose varianti lessicali. Accanto a termini espliciti quali "dolore", "pena", "sofferenza", "martiri", "tormento", "sbigottimento", "affanni" e "strazio", la metafora permette di rendere in termini fisici, e dunque più immediati e percepibili, la condizione interiore, per sua natu-

ra astratta e difficile da esprimere in modo preciso. Si alternano e mescolano perciò il timore o la certezza di morire,⁶⁰ il senso di un peso insopportabile,⁶¹ una generale condizione di paura,⁶² la lacerazione di una ferita che non guarisce,⁶³ l'accusa alle armi⁶⁴ della dama e di Amore, descritto tipicamente come arciere,⁶⁵ la denuncia di un aiuto che non giunge mai o di una difesa del tutto assente,⁶⁶ la sensazione di essere sconfitti, di consumarsi e venir meno,⁶⁷ di essere a seconda dei casi costretti,

⁶⁰ Il tema della morte è molto sentito nel Canzoniere, non solo in riferimento agli avvenimenti luttuosi che vi sono registrati, a partire dalla morte di Laura. Tale motivo mescola urgenze e problemi diversi: non solo la convenzionale disperazione dell'amante, pur ampiamente testimoniata, ma anche il senso, per certi aspetti cristiano e per altri umanistico, della brevità della vita, della fuggevolezza del tempo, della vanità del mondo. Per una complessiva riflessione sul tema della morte nella raccolta si veda Stroppa 2014. L'immagine è ampiamente attestata anche nella produzione italiana anteriore a Petrarca, dalla Scuola siciliana allo Stilnovo, rispetto al quale è fondamentale la rilettura cavalcantiana. In merito si leggano ad esempio Pagani 1968, pp. 234 segg. e 360 segg., Mercuri 2001 e Gonzalez 2004. Per la connessione dell'immagine della morte con la dimensione amorosa, con particolare riferimento all'interpretazione di Cavalcanti, si veda inoltre Arqués 2001.

⁶¹ Il concetto è già trobadorico, benché tali occorrenze siano molto generiche e sintetiche: più che altro si riconosce l'uso del termine "greu" ed affini, non a caso di solito tradotto semplicemente con "dolore".

⁶² Per la presenza del motivo nella produzione siciliana si rimanda ai riscontri raccolti in Pagani 1968; per i trovatori e Petrarca si vedano rispettivamente Costantini 2015 e Rea 2015.

⁶³ Questo tipo di immagine è piuttosto frequente e riconoscibile nei componimenti trobadorici, ma viene trattato in forme molto semplici. Petrarca arricchisce le possibilità comunicative del topos, variando il lessico (ad esempio, recuperando la forma "pungere", già siciliana, ma più espressiva nell'uso petrarchesco) o insistendo sull'idea del colpo, spesso attribuito agli occhi dell'amata, ma secondo una fenomenologia abbastanza varia.

⁶⁴ Sia nei trovatori sia nel Canzoniere si fa riferimento alle armi di cui dispone l'io poetico, ma mentre per i primi, in quanto cavalieri, c'è spesso uno spazio di speranza o anche di riscatto, per Petrarca l'unica possibilità è rappresentata da armi di difesa o dalle "armi della poesia". È comunque molto più frequente che egli si dichiari disarmato.

⁶⁵ Tale rappresentazione topica si nota soprattutto nei Provenzali, talvolta nella produzione toscana di transizione e poi con interessante estensione proprio nel Canzoniere, mentre ne avevano fatto scarso uso i poeti siciliani.

⁶⁶ I luoghi più interessanti in proposito, anche perché accomunano in modo significativo trovatori e Petrarca, sono quelli in cui l'io poetico si definisce privo di alcun mezzo per difendersi e dunque impossibilitato ad ottenere qualsivoglia risultato. La formula più riconoscibile è «non mi val» e simili.

⁶⁷ In diverse occasioni (ad esempio nei ff. 94, 198, 246, 256) Petrarca fa anche riferimento alla concezione della fisiologia che si legge nelle opere di Cavalcanti e dello Stilnovo, rappresentando i propri spiriti atterriti o in fuga.

sforzati,⁶⁸ imprigionati⁶⁹ e legati.⁷⁰ All'io poetico non resta che abbandonarsi a pianti, sospiri e lamenti,⁷¹ nella consapevolezza che la libertà è perduta e la fuga impossibile.

Due fattori sono essenziali nel protrarsi della situazione del poeta: il desiderio e la speranza. Entrambe le passioni compaiono in numerosissimi brani, sia nei *fragmenta* che nelle *chansos* occitaniche: ciò appare ovvio, visto che l'esternazione lirica dell'amante deriva dal rinnovarsi delle attrattive e delle illusioni, che appaiono di volta in volta legate all'ambiguo comportamento dell'amata (soprattutto in ambito provenzale) o alla cecità passionale dell'innamorato.

La matrice topica di tali immagini è percepibile con chiarezza anche all'interno del Canzoniere,⁷² dove il numero delle occorrenze è elevatissi-

⁶⁸ In questi casi, nella visione petrarchesca, la responsabilità è attribuita per lo più ad Amore, soprattutto laddove si introduca l'idea della forza, a differenza di quanto affermano i Provenzali, che accusano molto spesso madonna, ma in affinità con la concezione siciliana, che esclude forme troppo energiche di biasimo all'amata. Tuttavia Petrarca bilancia tale propensione rappresentando in modo esplicito le colpe e la crudeltà di Laura in contesti diversi: ella ad esempio non usa la forza o la violenza "fisiche", perché le basta il movimento di un sopracciglio (sonn. 289 e 299).

⁶⁹ Si intendono comprese in tale area semantica le immagini concernenti catene, reti, nodi, trappole ed anche forme lessicali semplici ed immediate, come i predicati "tenere" e "legare". In tutti questi casi gli antecedenti trobadorici appaiono significativi; mancano invece corrispondenze per un'altra immagine espressiva ed affine, quella del giogo, piuttosto diffusa al contrario nella raccolta petrarchesca.

⁷⁰ A tali immagini di costrizione si legano ulteriori sviluppi metaforici, presenti in parte già nella produzione occitanica, ma in altri casi tipici del Canzoniere: qui ad esempio viene dato straordinario impulso alle metafore venatorie o all'idea dell'esca, che si riconnette sia alla dimensione della caccia e della pesca, che nei trovatori sono riutilizzate per lo più come elementi contestuali e realistici nella vita del poeta, sia a quella del fuoco, con il significato di miccia (si tornerà su questi aspetti in seguito). Al campo semantico della prigionia si associa inoltre il topos del corpo come nodo, legame o carcere, che comporta significativi risvolti spirituali e morali cristiani, importanti soprattutto nel contesto poetico petrarchesco. Invece, l'idea della conquista, frequentissima in ambito trobadorico e poi siciliano, benché di solito presentata in modo sintetico attraverso i predicati "prendere" e "conquistare", nel Canzoniere è piuttosto rara e poco sviluppata.

⁷¹ Altre manifestazioni esteriori del dolore interiore, poco o affatto presenti nel *corpus* trobadorico, sono il pallore e il tremore, mentre in Provenza è più apprezzata l'immagine dell'inappetenza.

⁷² Nella ricca messe dei passi petrarcheschi relativi alla sofferenza amorosa vanno incluse anche immagini che non hanno riscontro diretto o preciso negli antecedenti trobadorici, legate piuttosto alla tradizione italiana. Si ricordi in primo luogo l'ardore amoroso, che nei suoi aspetti metaforici o anche nelle altre possibili forme retoriche (similitudine e paragone innanzitutto) non sembra aver colpito l'immaginario occitanico, mentre trova

mo, pur con evidenti strategie di riuso, da una parte legate alla specifica formulazione di ciascun passo, cui contribuisce anche la sovrapposizione e l'accostamento di fonti diverse (con particolare riferimento a quelle classiche), dall'altra connesse alla peculiare configurazione complessiva della raccolta e soprattutto allo spostamento dall'amore in vita a quello in morte di Laura e alla riflessione morale e penitenziale sulla condizione dell'io e del suo amore terreno. La capacità petrarchesca di variazione ed arricchimento della tradizione appare con grande evidenza nell'espressione di desiderio e speranza. Mentre nei componimenti trobadorici i due concetti ricorrono per lo più in modo generico, quasi come un dato di fatto, nel Canzoniere le sfumature con cui essi sono presentati sono molteplici, anche solo per la varietà lessicale che contraddistingue gli attributi ad essi riferiti.

2.1.1 *Metafore belliche*

L'immagine della guerra come metafora dello stato disforico dell'amante trova un ampio sviluppo in ambito trobadorico, in cui per altro grazie ad essa si delinea una significativa corrispondenza tra il lamento amoroso delle canzoni e la rappresentazione realistica del conflitto in armi tipica della lirica civile. Il poeta innamorato sfrutta il campo semantico della guerra per esprimere in modo energico e diretto la sofferenza in amore, nella maggior parte dei casi suggerendo la propria condizione di vittima rispetto all'attacco altrui, che si tratti di Amore, della dama o delle manifestazioni fisiche del turbamento amoroso. Il medesimo principio è alla

amplissimo riscontro nelle opere dei Siciliani, da dove derivano spunti come quelli della cera che si scioglie o della salamandra che vive nel fuoco (sul topos della neve al sole dai classici a Petrarca si legga Giannarelli 1983). Un'eccezione fondamentale alle consuetudini trobadoriche si riscontra però in Arnaut Daniel, coincidenza che difficilmente potrà sembrare casuale, data l'importanza storica del poeta, soprattutto rispetto all'immaginario dantesco e petrarchesco. Altri elementi tipici nel Canzoniere sono il senso di fatica o di stanchezza, il veleno che scorre nel corpo del poeta giustificandone il tormento, l'impietrire o l'agghiacciare, derivati soprattutto dall'esempio stilnovistico e dantesco, anche perché non caratteristici della tradizione trobadorica. È vero però che all'idea del ghiaccio, come già a quella del fuoco, contribuiscono le tradizionali rappresentazioni climatiche e stagionali, che già nel *corpus* occitanico erano associate o contrapposte alla condizione dell'amante. Tali elementi vengono recepiti con efficacia da Petrarca, anche in quanto aspetti della disforia e dello snaturamento in amore, poiché la reazione dell'amante al tempo atmosferico si contrappone a quella normale e comune. La questione sarà ulteriormente affrontata in relazione ai diversi generi lirici nel capitolo seguente.

base anche di metafore e similitudini con il campo di battaglia, già caratteristiche e convenzionali nella produzione occitanica e poi nella lirica italiana delle origini; tuttavia è proprio il termine «guerra» con i suoi derivati ad identificare l'uso più iconico. Ad esso si può in parte associare per forza comunicativa il topos dell'assalto, che di nuovo veicola l'idea di una condizione amorosa sfortunata e dolorosa, benché nei componimenti in provenzale non si noti una preferenza lessicale univoca e stringente in proposito.⁷³

I poeti della Scuola siciliana accolgono con fedeltà la lezione trobadorica e in diverse occasioni affidano la resa del proprio stato d'animo ad immagini belliche, anche se non è attestato il motivo dell'assalto.⁷⁴ La metafora della guerra è poi stata sfruttata dai siculo-toscani, dai prestilnovisti⁷⁵ e dagli stilnovisti,⁷⁶ per quanto il numero delle occorrenze sembri scemare nel corso del Duecento, soprattutto in proporzione ai testi oggi noti; poco attestata, benché presente, è invece quella dell'assalto.

Nel Canzoniere si coglie una parziale inversione di tendenza, laddove, pur a fronte di pochi luoghi dedicati alla battaglia in amore,⁷⁷ sono ben riconoscibili il campo semantico della guerra e la famiglia lessicale dell'assalto, che negli esempi qui riportati per praticità si distinguono come (1) e (2).⁷⁸

⁷³ Non riportiamo in questo caso l'uso già dantesco dell'«assalto dei dubbi», a sua volta convenzionale, ma legato ad una diversa metafora.

⁷⁴ Si leggano ad esempio i versi 16 e 26 di *Amor, che lungiamente m'ài menato* di Guido delle Colonne o i versi 13 e 35 di *Giàmai no mi conforto* di Rinaldo d'Aquino o ancora il verso 45 di *Amando con fin core e con speranza* di Piero della Vigna. Mi permetto di rimandare, in merito all'uso del termine guerra e alle immagini di battaglia nei Siciliani a confronto con i Provenzali, al mio contributo in Ravera 2013.

⁷⁵ Si fa riferimento, a titolo esemplificativo, a *Fin'Amor mi conforta* di Bonagiunta Orbiciani (v 33), *Chi 'mprima disse "amore"* di Chiaro Davanzati (v 16) e *Amor non ho podere* di Guittone d'Arezzo (v 29).

⁷⁶ Tra i vari casi rappresentativi possiamo menzionare Cavalcanti *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti*, v 6, Cino da Pistoia *Bella e gentile amica di pietate*, v 10, Dante *La dispietata mente che pur mira*, v 62.

⁷⁷ Si tratta di tre occorrenze metaforiche, varie per scelte lessicali («Ché 'l dir m'infiamma et pugne», canz. 73, v 10; «L'aspectata vertù che 'n voi fioriva / quando Amor cominciò darvi bataglia», son. 104, vv 1-2; «Sempre conven che combattendo viva», son. 124, v 8).

⁷⁸ A questa immagine può essere associata quella dell'assedio, ben documentata, anche in chiave metaforica, nei versi trobadorici e poi nei Siciliani; in Petrarca ne resta una sola occorrenza, per altro implicita, nella prima quartina del sonetto 274: «Datemi pace, o duri miei pensieri: / non basta ben ch'Amor, Fortuna et Morte / mi fanno guerra intorno e 'n su le porte, / senza trovarmi dentro altri guerrieri?».

Nel complesso il trattamento retorico del topos non mostra scarti significativi né nel passaggio dalla Provenza all'Italia, né nel riuso petrarchesco; nel Canzoniere un elemento di innovazione è però determinato dallo spostamento delle sofferenze dalla sfera amorosa a quella del lutto, cui dunque dopo il *fragmentum* 268 è ricondotto anche il concetto di “guerra”, mentre quello dell’“assalto” rimane confinato all’orizzonte amoroso, tutt’al più in termini memoriali. In alcuni luoghi, inoltre, le metafore belliche possono assumere una sfumatura spirituale e morale, in linea con la peculiare rappresentazione petrarchesca dell’io e dei suoi conflitti interiori. Il confronto tra i passi del Canzoniere e gli antecedenti occitanici ed italiani non consente di ipotizzare un nesso forte tra Petrarca ed uno dei suoi modelli: le immagini in questione si rivelano infatti altamente convenzionali ed in sostanza sempre affini. È possibile tuttavia notare che l’insistenza sull’idea di guerra contraddistingue a livello quantitativo soprattutto i trovatori (e in parte i loro epigoni più vicini, i Siciliani, in proporzione all’esiguità delle fonti) e i *fragmenta*. Al contrario, la preferenza per la voce «assalto» a scapito di eventuali sinonimi appare più specificamente italiana.⁷⁹

Petrarca

1. *Guerra*

Ma perch’io temo che sarrebbe un varco / di pianto in pianto, et d’una in altra guerra (son. 36, vv 5-6)

Poi mi rivolgo a la mia usata guerra (canz. 72, v 22)

Io son de l’aspectar omai sì vinto, / et de la lunga guerra de’ sospiri (son. 96, vv 1-2)

O riposto mio bene, et quel che segue, / or pace or guerra or triegue (canz. 105, vv 73-74)

Sì lunga guerra i begli occhi mi fanno (son. 107, v 2)

Ristretto in guisa d’uom ch’aspetta guerra (son. 110, v 2)

Di ch’era nel principio de mia guerra / Amor armato [...] (canz. 127, vv 33-34)

Pace non trovo, et non ò da far guerra (son. 134, v 1)

Né però trovo anchor guerra finita (bal. 149, v 13)

Avrem mai tregua? Od avrem guerra eterna? (son. 150, v 2)

Guerra è ’l mio stato, d’ira et di duol piena (son. 164, v 7)

⁷⁹ Si legga ad esempio Cino da Pistoia, *Signori, i’ son colui che vidi Amore*, v 10.

Di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace (son. 220, v 13)
 In tal paura e 'n sì perpetua guerra / vivo ch'i' non son più quel che già fui
 (son. 252, vv 12-13)
 Quando novellamente io venni in terra / a soffrir l'aspra guerra (canz. 264,
 vv 110-111)
 Non di lei, ch'è salita / a tanta pace, et m' à lassato in guerra (canz. 268, vv
 60-61)
 Et le cose presenti et le passate / mi dànno guerra, et le future anchora
 (son. 272, vv 3-4)
 Non basta ben ch'Amor, Fortuna et Morte / mi fanno guerra intorno e 'n
 su le porte, / senza trovarmi dentro altri guerrieri? (son. 274, vv 2-4)
 Dunque perché mi date questa guerra? (son. 275, v 9)
 Et breve guerra per eterna pace (son. 290, v 4)
 Et mi contendi l'aria del bel volto, / dove pace trovai d'ogni mia guerra!
 (son. 300, vv 3-4)
 I' so' colei che ti die' tanta guerra (son. 302, v 7)
 Tempo era omai da trovar pace o triegua / di tanta guerra [...] (son. 316,
 vv 1-2)
 Dunque per amendar la lunga guerra / per cui dal mondo a te sola mi volsi
 (son. 347, vv 12-13)
 E' mi tolse di pace et pose in guerra (canz. 360, v 30)
 [...] s'io vissi in guerra et in tempesta (son. 365, v 9)
 Soccorri a la mia guerra (canz. 366, v 12).

2. *Assalto*

Però, turbata nel primiero assalto, / non ebbe tanto né vigor né spazio /
 che potesse al bisogno prender l'arme (son. 2, vv 9-11)
 Ma la penna et la mano et l'intellecto / rimaser vinti nel primier assalto
 (son. 20, vv 13-14)
 I' dico che dal dì che 'l primo assalto / mi diede Amor, molt'anni eran
 passati (canz. 23, vv 21-22)
 Io temo sì de' begli occhi l'assalto / ne' quali Amore et la mia morte alber-
 ga (son. 39, vv 1-2)
 Ma chi pensò veder mai tutti insieme / per assalirmi il core, or quindi or
 quinci, / questi dolci nemici, ch'i' tant'amo? (son. 85, vv 9-11)
 Lasso, quante fiata Amor m'assale (son. 109, v 1)
 Dolci rime leggiadre / che nel primiero assalto / d'Amor usai, quand'io
 non ebbi altr'arme (canz. 125, vv 27-29)
 Questo un soccorso trovo tra gli assalti / d'Amore, ove conven ch'armato
 viva / la vita che trapassa a sì gran salti (son. 148, vv 9-11)

Più volte già dal bel semblante humano / ò preso ardir co le mie fide scorte / d'assalir con parole honeste⁸⁰ accorte / la mia nemica in atto humile et piano⁸¹ (son. 170, vv 1-4)

Et quinci et quindi il cor punge et assale (son. 241, v 8)

Or tristi auguri, et sogni et penser' negri / mi dànno assalto, et piaccia a Dio che 'nvano (son. 249, vv 13-14)

I' vo pensando, et nel penser m'assale / una pietà sì forte di me stesso (canz. 264, vv 1-2)

Amor m'assale, ond'io mi discoloro (son. 291, v 3)

Vidi fra mille donne una già tale, / ch'amorosa paura il cor m'assalse (son. 335, vv 1-2).

Trovatori

1. *Guerra*

Amors, e que m farai? / Si guerrai ja ab te? (Bernart de Ventadorn, *Pois preyatx me, senhor*, vv 28-29)

Vers es que longa sazo / ai estat en grans esmais / cargatz d'ira e d'esglais, / en gerra et en tensso (Uc de Saint Circ, *Ses dezir et ses razo*, vv 10-13)

Gerras ni plaich no · m son bo / contr'amor e nuill endreig (Raimbaut de Vaqueiras, *Gerras ni plaich no · m son bo*, vv 1-2)

Gerra · m plai, si tot gerra · m fan / amors e ma donna tot l'an (Bertran de Born, *Gerr'e trebailh vei et afan*, vv 9-10)

Perdre non dei lo gent servir / q'ai fait a cella qi · m guerreia (Rambertino Buvailelli, *Ges de chantar no · m voill gequir*, vv 9-10)

Pero, com que m guerei / Amors, soi tals com dei (Aimeric de Belenoi, *Ara·m destrenh Amors*, vv 19-20)

Per qu'ieu non puosc sa guerra sols atendre (Arnaut de Maruelh, *Anc vas Amor no · m poc res contradire*, v 3)

⁸⁰ L'idea che l'amante possa assalire l'oggetto del suo amore, benché con strumenti del tutto incorporei e metaforici, è coerente con la visione cavalleresca ed energica che i trovatori propongono di sé: si veda ad esempio Arnaut Daniel, *Chansson do · il mot son plan e prim*, vv 37-38, «Si be · m vau per tot a des daill, / mos pessamens lai vos assaill».

⁸¹ Questa occorrenza appare significativa, non solo per la coerenza tra la metafora militare (assalto) e quella dell'amata come nemica, ma anche per l'atteggiamento peculiare attribuito all'io poetico. Infatti, da una parte egli può agire nei confronti dell'amata, o almeno ci prova, secondo un approccio affine a quello di molti trovatori; dall'altra però l'energia dell'atto è attenuata, com'è tipico dei Siciliani, dall'invito che sembra venire da Laura stessa (il "semblante" addolcito), dalla natura dell'assalto stesso (solo con parole) e la condizione costante del poeta (umiltà ed accortezza).

D'uns mal essenhatz / parliers senes fe / ai gran guerr'ab me (Raimon Jordan, *S'ieu fos encolpatz*, vv 51-53)
 En amors a manhtas leys, / e de manhtas partz aduj / tortz e guerras e plaideys (Raimon de Miraval, *Er ab la forsa dels freys*, vv 9-11)
 E sa guerra es mi tan sobranseira, / que, si · m fai mal, no · n aus penre venjansa (Peire Vidal, *Quant hom honratz torna en gran paubreira*, vv 15-16)
 Cel qui s'irais ni guerreia ab Amor / jes que savis non fai al mieu semblan, / car de guerra vei tart pro e tost dan, / e guerra fai tornar mal en peyor (Aimeric de Peguilhan, *Cel qui s'irais ni guerreia ab Amor*, vv 1-4)
 Q'Amors m'auci e-m guerreya / que sobre me si desreya (Gaucelm Faidit, *Una dolors esforciva*, vv 35-36)
 Doncs poi aisso qe · m gerreia / conosc que m'er a blandir (Peire Raimon de Tolosa, *Atressi cum la candela*, vv 23-24)
 Vostra guerra nom tolia (Bartolomé Zorzi, *Si tot m'estauc en cadena*, v 89)
 C'aissi con lo sieu mi gart / da l greu turmen que m guerreja / tant, qu'en sui pro vetz blancs gruecs (Bonifaci Calvo, *Er quan vei glassatz los rius*, vv 25-27).

2. *Assalto*

Ja non serai assaillitz / qu'en auta rocha es bastitz (Peire d'Alvernha, *En estiu, qan crida · l iais*, vv 17-18)
 E · m fai amar lieys que · m ten pres e · m fui / et en fugens m'encaussa e · m camina (Raimbaut de Vaqueiras, *No puesc saber per que · m sia destregz*, vv 7-8)
 Mas lai on Amors s'atura / er greu forsa defenduda, / si so coratge no muda / si c'alors meta sa cura (Bernart de Ventadorn, *A, tantas bonas chansos*, vv 13-16)
 Que l cors e tut trei / plus temen no · ill movan desrei (Giraut de Bornelh, *Ges aissi del tot non lais*, vv 59-60)
 C'al major briu calarai ma rancura (Folchetto da Marsiglia, *Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen*, v 44).

2.1.2 *Iperboli*

L'espressione lirica della sofferenza e dell'intenso coinvolgimento nella relazione amorosa è spesso iperbolica.⁸² L'esagerazione più caratteristica, già nel *corpus* trobadorico e poi nella produzione italiana delle origini,

⁸² Per certi aspetti appartengono al medesimo gusto espressivo i paragoni di maggioranza o in forma di sopravanzamento che si leggono piuttosto di frequente in ambito trobadorico; per tale argomento si veda Scarpati 2008, pp. 59-65.

prevede la semplice individuazione di una quantità spropositata, di solito identificata dai numeri mille e cento, che viene associata a molteplici aspetti della condizione amorosa. Anche l'idea di infinito è molto diffusa. In tal senso i modelli occitanici sono stati ripresi da vicino in ambito siciliano e toscano, e ancora nel Canzoniere, a dimostrazione della natura convenzionale del motivo. Nei componimenti della Scuola siciliana si leggono otto occorrenze di «mille» e tre di «cento», applicate ai temi della sofferenza in amore e dell'intensità del sentimento.⁸³ Tra i siculo-toscani e i pre-stilnovisti è preferita la forma «cento», ma spesso in occorrenze generiche, attraverso cui il poeta intende soltanto presentare un paragone del tipo “molto più di”.⁸⁴ Questo uso della formula è perciò differente, nonostante l'affinità lessicale, e non risulta al contrario rilevante nell'opera petrarchesca; essa appare in effetti più vicina alle consuetudini occitaniche e siciliane, senza con ciò negare la marcata specificità dell'immagine nel complesso, che limita la percezione di contatti puntuali a livello propriamente retorico. Tracce molto limitate rimangono, infine, nelle rime stilnovistiche.

L'insistenza iperbolica sulla durata, la frequenza e l'abbondanza delle manifestazioni esteriori e fisiche del dolore amoroso (per lo più sospiri e pianti) appare sviluppata soprattutto nel Canzoniere. Benché il concetto di per sé sia diffuso nella lirica d'amore dedicata all'infelicità, nei modelli italiani non si notano immagini altrettanto specifiche,⁸⁵ che invece è possibile osservare nella produzione trobadorica. A tal proposito, dunque, si può ipotizzare un particolare apprezzamento di Petrarca verso i trovatori, per quanto tali spunti siano molto potenziati nei *fragmenta*.

La costanza del dolore, infine, è spesso comunicata da coppie oppositive di sostantivi che veicolano indicazioni cronologiche o stagionali, quali

⁸³ A titolo di esempio si ricordano: *Amando lungiamente* di Giacomo da Lentini (vv 27-28), *La mia gran pena e lo gravoso afanno* di Guido delle Colonne (vv 39-40) e *Lo core innamorato* di Mazzeo di Ricco (v 6).

⁸⁴ Un caso rappresentativo di tale uso si legge al verso 13 di *Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa* di Guittone d'Arezzo o al verso 66 di *Da che mi conven fare* di Chiaro Davanzati. Esempi più simili ai luoghi petrarcheschi si trovano invece in Monte Andrea (*Ai come spento son, oimé lasso*, v 15), Dante da Maiano (*Com' più diletto di voi, donna, prendo*, v 8) o nello stesso Guittone (*Oimé lasso, com'eo moro pensando*, v 14).

⁸⁵ Si veda tuttavia un'eccezione significativa ai versi 53-54 di *Amorosa donna fina* di Rinaldo d'Aquino.

«notte e giorno», «mattino e sera», «in estate e inverno»,⁸⁶ «al sole e all'ombra», che insistono (in modo più o meno esplicito) sulla contrapposizione tra i ritmi circadiani e stagionali normali e l'innaturale condizione dell'amante, incapace di trovare requie. Le occorrenze sono numerosissime già nei Provenzali, mentre scemano gradualmente nelle opere italiane,⁸⁷ soprattutto nel passaggio allo Stilnovo (un'occorrenza sola si legge ad esempio in Cavalcanti, al verso 12 di *Fresca rosa novella*). Petrarca riprende queste espressioni profondamente topiche, che dunque difficilmente consentono un accostamento specifico con un singolo modello, e al contempo le rinnova, proponendole in formule meno rigide a livello lessicale e più articolate rispetto alle circostanze amoroze.

Si distinguono qui a scopo di chiarezza i passi iperbolici in tre gruppi sulla base della loro impostazione retorica: immagini basate sui numeri mille e cento, o sull'idea di infinità (1); idea della durata e della ricorrenza (2); coppie oppostive (3).

Petrarca

1. *Mille, cento, infinito*

Per fare una leggiadra sua vendetta, / et punire in un dì ben mille offese
(son. 2, vv 1-2)

Mille fiate, o dolce mia guerrera, / per aver co' begli occhi vostri pace /
v'aggio proferto il cor; mà voi non piace (son. 21, vv 1-3)

Benché 'l mio duro scempio / sia scripto altrove, sì che mille penne⁸⁸ / ne
son già stanche, et quasi in ogni valle / rimbombi il suon de' miei gravi

⁸⁶ Sia l'idea della totalità del tempo, come topos specifico, che l'aspetto stagionale saranno ulteriormente approfonditi nel corso del presente capitolo e del seguente.

⁸⁷ Ad esempio, *Venuto m'è in talento* di Rinaldo d'Aquino (v 70), *Morte, perché m'ài fatta sì gran guerra* di Giacomino Pugliese (vv 38 e 53), *Vostro piagente viso ed amoroso* di Chiaro Davanzati (v 3), *Com' più diletto di voi, donna, prendo* di Dante da Maiano (v 6).

⁸⁸ Un altro topos, volto a comunicare intensità, questa volta in riferimento all'amata stessa e alle sue qualità, è quello antichissimo dell'ineffabilità delle sue doti (e talvolta dei sentimenti che suscitano) o dell'insufficienza della poesia, che rimanda ad un altro campo semantico convenzionale molto diffuso, quello della modestia. Un esempio di iperbole in negativo, cioè proprio nel delineare un'affermazione di insufficienza poetica, si trova nella canzone 127, vv 87-89, laddove Petrarca evidenzia l'illusione di poter portare a compimento una missione letteraria tanto alta nel breve spazio di un componimento (o anche di una raccolta lirica).

sospiri⁸⁹ (canz. 23, vv 10-13)

Tornar non vide il viso, che laudato / sarà, s'io vivo, in più di mille carte
(son. 43, vv 10-11)

Mi vedete straziare a mille morti (son. 44, v 12)

Per lagrime ch'i' spargo a mille a mille (bal. 55, v 7)

Tal ch'i' depinsi poi per mille valli / l'ombra ov'io fui, ché né calor né
pioggia / né suon curava di spezzata nebbia (sest. 66, vv 34-36)

La qual ogni altra salma / di noiosi pensier' disgombra allora, / sì che di
mille un sol vi si ritrova (canz. 71, vv 79-81)

Per mirar Policlete a prova fiso / con gli altri ch'ebber fama di quell'arte /
mill'anni, non vedrian la minor parte / de la beltà che m'ave il cor conqui-
so (son. 77, vv 1-4)

Pigmalion, quanto lodar ti dêi / de l'immagine tua, se mille volte / n'avesti
quel ch'i' sol una vorrei⁹⁰ (son. 78, vv 12-14)

Poi mi condusse in più di mille scogli (sest. 80, v 10)

Ché perch'io viva de mille un no scampa (son. 88, v 12)

E 'nfiniti sospir' del mio sen tolse! (canz. 105, v 56)

Lasso, quante fiata Amor m'assale, / che fra la notte e 'l dì son più di mille
(son. 109, vv 1-2)

Provan com'io son pur quel ch'i' mi soglio, / né per mille rivolte anchor
son mosso (son. 118, vv 13-14)

Dico che, perch'io miri / mille cose diverse attento et fiso, / sol una donna
veggio, e 'l suo bel viso (canz. 127, vv 12-14)

Et perché 'l mio martir non giunga a riva, / mille volte il dì moro et mille
nasco, / tanto da la salute mia son lunge (son. 164, vv 12-14)

Non, perché mille volte il dì m'ancida, / fia ch'io non l'ami, et ch'i' non
speri in lei (son. 172, vv 12-13)

Mille piagge in un giorno et mille rivi / mostrato m'à per la famosa Ar-
denna / Amor, ch'a' suoi le piante e i cori impenna (son. 177, vv 1-3)

Lacci Amor mille, et nesun tende invano (son. 200, v 5)

⁸⁹ Come si è anticipato, l'iperbole riferita all'attività poetica può essere comunque finalizzata all'esaltazione della profondità e della sofferenza dell'amore, come appunto in questo caso: il sentimento spinge ad un sovrabbondante impegno nella composizione lirica. Ci sono tuttavia anche casi in cui l'aspetto metapoetico vale semplicemente per se stesso, come nella canzone 119, v 7.

⁹⁰ In questa e nell'occorrenza precedente, strettamente connesse per la rispettiva appartenenza ai due testi sul ritratto di Laura che formano una coppia inscindibile, l'affermazione iperbolica non è riferita al poeta, ma a Pigmalione: l'io lo paragona a se stesso per il fatto che entrambi sostituiscono un'immagine fittizia, ma consolatoria, a quella reale e crudele dell'amata. Tuttavia, grazie alla generale struttura comparativa e soprattutto per la superiorità che viene in sostanza riconosciuta a Laura e alla sua rappresentazione pittorica, implicitamente l'iperbole si riversa anche sull'espressione dell'amore dell'io petrarchesco.

Quest'arder mio, di che vi cal s' poco, / e i vostri honori, in mie rime dif-
 fusi, / ne porian infiammar fors' anchor mille (son. 203, vv 9-11)
 Ch' i' ò cercate già vie più di mille / per provar senza lor se mortal cosa /
 mi potesse tener in vita un giorno (canz. 207, vv 27-29)
 Ché, s' altro amante à più destra fortuna, / mille piacer' non vaglion un
 tormento (son. 231, vv 3-4)
 Ma lagrimosa pioggia et fieri vènti / d' infiniti sospiri or l' ànno spinta (son.
 235, vv 9-10)
 Mille fiате ò chieste a Dio quell' ale / co le quai del mortale / carcer nostro
 intelletto al ciel si leva (canz. 264, vv 6-8)
 Poi mille volte indarno a l' opra volse / ingegno, tempo, penne, carte e
 'nchiostri (son. 309, vv 7-8)
 Vidi fra mille donne una già tale, / ch' amorosa paura il cor m' assalse (son.
 335, vv 1-2)
 Ogni giorno mi par più di mill' anni / ch' i' segua la mia fida et cara duce
 (son. 357, vv 1-2)
 Mille lacciuoli in ogni parte tesi (canz. 360, v 51)
 Et a costui di mille / donne electe, excellenti, n' elessi una (canz. 360, vv
 97-98)
 Et per dir a l' extremo il gran servizio, / da mille acti inhonesti l' ò ritratto
 (canz. 360, vv 121-122)
 Vergine, tale è terra, et posto à in doglia / lo mio cor, che vivendo in pian-
 to il tenne / et de' mille miei mali un non sapea (canz. 366, vv 92-94).

2. *Durata, ricorrenza, sovrabbondanza*

Che trà del mio [petto] s' dolorosi vènti⁹¹ (sest. 66, v 30)
 Il sempre sospirar nulla releva (canz. 105, v 4)
 Questo prov'io fra l' onde / d' amaro pianto [...] (canz. 135, vv 20-21)
 Se sospirare et lagrimar mai sempre (son. 224, v 10)
 Onde e' suol trar di lagrime tal fiume (son. 230, v 5)
 S' profondo era et s' di larga vena / il pianger mio et s' lunge la riva (son.
 230, vv 9-10)
 Non à tanti animali il mar fra l' onde, / né lassù sopra 'l cerchio de la luna /
 vide mai tante stelle alcuna notte, / né tanti augelli albergan per li boschi, /
 né tant' erbe ebbe mai campo né piaggia, / quant' à 'l mio cor pensier' cia-
 scuna sera (sest. 237, vv 1-6)
 Or vorria trar de li occhi nostri un lago (son. 242, v 4)
 O li condanni a sempiterno pianto (son. 252, v 8)

⁹¹ In questo caso, come in quello delle onde di pianto, è la metafora a contenere in sé l'aspetto iperbolico dell'espressione dolente.

Che posso io più, se no aver l'alma trista, / humili gli occhi sempre, e 'l viso chino? (son. 269, vv 10-11)

Mi dice con pietate – a che pur versi / degli occhi tristi un doloroso fiume? (son. 279, vv 10-11)

I' ò pien di sospir' quest'aere tutto (son. 288, v 1)

Presso di sé [gli occhi] non lassan loco asciutto (son. 288, v 8)

Quanto al misero mondo, et quanto manca / agli occhi miei che mai non fien asciutti! (son. 299, vv 13-14)

Or non parl'io, né penso, altro che pianto (sest. 332, v 18)

[...] Le triste onde / del pianto, di che mai tu non se' satio, / coll'aura de' sospir', per tanto spatio / passano al cielo, et turban la mia pace (canz. 359, vv 14-17)

Ma io che debbo altro che pianger sempre (canz. 359, v 34).

3. *Coppie che esprimono perpetuità*

Non ò mai triegua di sospir' col sole; / poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle / vo lagrimando, et disiando il giorno (sest. 22, vv 10-12)

Ché perch'io non sapea dove né quando / me 'l ritrovasse, solo lagrimando / là 've tolto mi fu, di et nocte andava (canz. 23, vv 54-56)

I miei sospiri a me perché non tolti / quando che sia? perché no 'l grave giogo? / perché di et notte gli occhi miei son molli? (canz. 50, vv 60-62)

Tutto 'l dì piango; et poi la notte, quando / prendon riposo i miseri mortali, / trovomi in pianto, et raddopiar⁹² i mali: / così spendo 'l mio tempo lagrimando (son. 216, vv 1-4)

Quando è 'l dì chiaro, et quando è notte oscura, / piango ad ognor [...] (son. 265, vv 6-7)

Dovunque io son, di et notte si sospira (son. 266, v 8)

Ma di menar tutta mia vita in pianto, / e i giorni oscuri et le dogliose notti (sest. 332, vv 9-10)

Piansi et cantai: non so più mutar verso; / ma di et notte il duol ne l'alma accolto / per la lingua et per li occhi sfogo et verso (son. 344, vv 12-14).

⁹² Questa occorrenza è qui citata per il protrarsi del pianto e delle sofferenze notte e giorno; tuttavia anticipiamo che l'idea del raddoppiamento presenta a sua volta un'interessante valenza convenzionale. Se ne riparerà in modo più specifico nel paragrafo seguente.

*Trovatori*1. *Mille, cento, infinito*

E sol qu'ilh agues lo mile / de la dolor fer' e mortal (Folchetto da Marsiglia, *A pauc de chantar no m recre*, vv 48-49)

Per c'am mil tans / viure ab lieis trebaillatz (Sordello, *Tant m'abellis lo terminis novels*, vv 25-26)

Perdre non dei lo gent servir / q'ai fait a cella qi·m guerreia / de cent sospirs, si Deus me veia (Rambertino Buvaletti, *Ges de chantar no·m voill gequir*, vv 9-11)

C'aisel que vol e non pot per un cen / trai peior mal qe cel qe pot no fai (Aimeric de Belenoi, *Nulls hom non pot complir adreizamen*, vv 17-18)

Tem que serai escarnitz, / que mil vetz i sui falhitz (Peire d'Alverna, *En estiu, qan crida·l iais*, vv 23-24)

M'a mes de cent sospirs captal (Aimeric de Peguilhan, *Pus ma belha mal' amia*, v 2)

Per q'eu o teing plus a mal aissament / a la falsa non feira az autras cent (Guilhem de la Tor, *Quant hom regna vas cellui falsament*, vv 10-11)

Mas mil sospirs li ren quec iorn per ces (Peire Raimon de Tolosa, *Si cum seluy qu'a servit son senhor*, v 14)

Tan platz q'us dels sieus plazers / tolria mil desplaizers (Arnaut Catalan, *Als entendens de chantar*, vv 39-40)

Si·m pren midonz e m'entrava / per ja mais a mil ans / tot als seus comans (Raimbaut d'Aurenga, *Ara non siscla ni chanta*, vv 25-27)

C'aicel jorns me sembla nadaus / c'ab sos bels olhs espiritaus / m'esgarda, mas so fai tan len / c'us sols dias me dura cen (Bernart de Ventadorn, *Chantars no pot gaire valer*, vv 46-49)

Pos non qier dreig de faillimen / ai cent vetz perdrut e perdrai (Giraut de Bornelh, *Ben for'oimais dreigs el temps gen*, vv 61-62)

Qer l'am mil tans qu'ieu non solia (Uc de Saint Circ, *Anc mais non vi temps ni sazo*, v 16)

E vos faitz mi pieitz per un cen / car fatz vostre comandamen (Elias Cairrel, *Per mantener joi e chant e solatz*, vv 23-24)

Vos puosc far mil vers sacramens / q'ie-us serai plus obediens (Raimon de Miraval, *Ben sai que per aventura*, vv 46-47)

En un jorn pert mais que no-n obr' en cen (Gaucelm Faidit, *Ja non crezatz qu'ieu de chantar me lays*, v 31)

Ni qu'ie'us camge per nul autr'amador, / si'm pregavon d'autras donas un cen (Clara d'Anduza, *En grèu esmai et en grèu pessamen*, vv 19-20)

Ma bella dompna, no me laissaz morir, / qe mil aitant vos am q'eu no sai dir (Falquet de Romans, *Ma bella dompna, per vos dei esser gais*, vv 28-29)

Mas d'aquels mals me son vengut mil be⁹³ (Bertran Carbonel, *Motas de vetz pensar' hom de far be*, v 11)

S'era mest cinc cens, / gensor e plus bella / l'apello las gens (Guilhem Peire de Cazals, *Per re no'm tenria*, vv 51-53)

[...] que d'ans mil a / no nasquet homs la pogues dir, non guil (Folquet de Lunel, *Tant fin'amors totas horas m'afila*, vv 6-7)

2. *Durata, ricorrenza, sovrabbondanza*

[...] quar tan m'es el cor pres / qu'ades soplei lai on vos es, pros domna, / e·us clam merce, sai pensan, e repaus (Arnaut de Marueilh, *Us jois d'amor s'es e mon cor enclaus*, vv 24-26)

Tot ades soplei et azor / al pais on ma don' estai (Arnaut de Marueilh, *A guiza de fin amador*, vv 22-23)

En Plus-Leial, s'ab los hueilhs vos vezia, / aissi com fatz ab lo cor tota-via (Folchetto da Marsiglia, *Si tot me soi a tart aperceubuz*, vv 45-46)

Qu'assatz val mais morir, al mieu semblan, / que totztemps viur' ab pena ez ab afan (Folchetto da Marsiglia/Peirol, *Pos entremes me suy de far chansos*, vv 34-35)

Soven plor tan que la chara / n'ai destrech' e vergonhoza (Bernart de Ventadorn, *Amors, enquera-us preyara*, vv 56-57)

E diguas li que paupre e manen / m'aura tostems el sieu ric seinhoratge (Raimon Jordan, *Vas vos soplei, domna, primeiramen*, vv 63-64)

Gran esfortz fauc car me loigne de vos, / q'eu degre estar totz temps de genoillos / a vostres pes, tro que fos franchamen (Rambertino Buvaletti, *Al cor m'estai l'amoros desiriers*, vv 44-46)

Qe meillz li seria anar / lai, ab lei, qe sai languir / totz temps, e dolor sofrir (Sordello, *Uns amics et un'amia*, vv 18-20).

3. *Coppie che esprimono perpetuità*

Domna, can mi colc la sera, / la nueyt (e tot iorn) cossir (Raimbaut d'Aurenga, *Una chansoneta fera*, vv 33-34)

Noih e jorn me fai sospirar / si m'lassa del cor la razitz (Bernart de Ventadorn, *Can lo boschatges es floritz*, vv 7-8)

Noih e jorn pes, cossir e velh, / planh e sospir; e pois m'apai (Bernart de Ventadorn, *Ara no vei luzir solelh*, vv 33-34)

⁹³ Questa occorrenza è indicativa di un uso piuttosto diffuso in area trobadorica: le formule iperboliche, infatti, vengono non di rado applicate anche all'espressione della gioia. Mancano invece casi paralleli in Petrarca, dove d'altronde la rappresentazione di uno stato sereno e soddisfatto è ben più limitata.

- Ni·l mals qe n trac maitis e sers (Giraut de Bornelh, *Amars, onrars e car-teners*, v 20)
- Tres enemics e dos mals seignors ai, / c'usqecs poigna nuoig e jorn cum m'aucia (Uc de Saint Circ, *Tres enemics e dos mals seignors ai*, vv 1-2)
- Sest trai del meils la briola / plen' al mati et al ser (Marcabru, *Pus la fuelha revirola*, vv 29-30)
- Que maitin e ser / mi fai doussamen doler (Folchetto da Marsiglia, *Us volers outracuidatz*, vv 39-40)
- Ab fin'amor qe·m destreing noch e dia (Sordello, *Entre dolsor ez amar sui fermatz*, v 2)
- Don plor la nueg, e·l jorn planc e sospire (Sordello, *Gran esfortz fai qui ama per amor*, v 31)
- Cossi nueg e dia / s'amors m'aucizia (Aimeric de Belenoi, *S'a midons plazia*, vv 6-7)
- L'enshamens e·l pretz e la valors / de vos, domna, cui soplei nueit e dia, / m'an si mon cor duit de belha paria (Arnaut de Marueilh, *L'enshamens e·l pretz e la valors*, vv 1-3)
- Qu'en la vostras merceys / s'aten la nueyt e·l dia (Raimon de Miraval, *Tal chansoneta faray*, vv 56-57)
- Una chanso ai fata mortamen / si qu'eu no sai dire com ni consi, / qu'anc noit ni jorn, de ser ni de mati, / non tenc mon cor ni nullh mon pensamen (Peire Vidal, *Una chanso ai fata mortamen*, vv 1-4)
- Eu et Amors em d'aital guis'empres / qu'ora ni jorn, nueg ni mati ni ser, / no·s part de me ni eu de bon Esper (Perdigon, *Los mals d'Amor ai eu ben totz apres*, vv 37-39)
- S'Amors, ce regna / e me, giors e sers e matis (Gaucelm Faidit, *D'un amor on s'es assis*, vv 20-21)
- Tant vai ves lai sers e matis (Guilhem Ademar, *Pos vei que reverdeja·l glais*, v 12)
- Q'ainch puois no fui ses joi noit ne dia (Falquet de Romans, *Aucel no truob chantan*, v 11)
- Que noit ni iorn no·s pot de vos partir (Peire Raimon de Tolosa, *De fin'amor son tuit mei pessamen*, v 32)
- Tan fan d'enuei nuech e dia / fals lausengier enuios (Arnaut Catalan, *Lanqan vinc en Lombardia*, v 33)
- Qu'ieu veni'a lieys e de nueitz e de dias / totas las veguadas que'm mandava' a se (Guilhem Peire de Cazals, *D'una leu chanso ai cer que m'entremeta*, vv 11-12)
- Que nuech ni jorn la fin'amor no·m gic / qu'ieu port a lieis, que d'amar m'afortic (Folquet de Lunel, *Per amor e per solatz*, vv 7-8)
- Ni res no·y falh, ans resplan nuech e dia (Guiraut Riquier, *Yeu cujava soven d'amor chantar*, v 34)

Per vos, bella dous'amia, / trac nueg e jorn greu martire (Guilhem Augier
Novella, *Per vos, bella dous'amia*, vv 1-2)

La nuoich mi trebaill e l dia / no · m laiss' en patz (Peirol, *Per dan que d'amor
mi veigna*, vv 25-26).

2.1.3 Raddoppiamento (*del dolore o del piacere*)

Un'altra espressione iperbolica convenzionale è quella giocata sul concetto di “raddoppiamento”, variante specifica dell'idea – come si vedrà, essa stessa topica – del continuo accrescersi dei sentimenti (per quantità e qualità). In questo caso il lessico, vale a dire il verbo “raddoppiare” e suoi derivati, accomuna in modo evidente ed estensivo i trovatori e la lirica italiana dei primi secoli, impedendo di riconoscere riprese univoche e stringenti; differenze si notano invece in merito sia al numero delle occorrenze, sia in parte alle emozioni che il poeta vuole comunicare attraverso l'immagine. Nei trovatori e ancora nei poeti toscani di transizione gli esempi sono numerosi e a raddoppiare possono essere sia la pena, sia la gioia, sia il comportamento stesso che deriva dal sentimento.⁹⁴ Una certa varietà si coglie comunque anche nella lirica siciliana, in cui i luoghi significativi sono meno abbondanti, probabilmente a causa del numero limitato di testi oggi noti.⁹⁵ In contrasto con il tendenziale disinteresse degli stilnovisti,⁹⁶ Petrarca sembra ancora una volta rifarsi a modelli più arcaici, benché in un numero ridotto di casi. In coerenza con l'impostazione generale della raccolta, il motivo del raddoppiamento è associato quasi esclusivamente a circostanze dolorose e solo una volta all'idea di dolcezza:⁹⁷ Petrarca perciò riduce la varietà tematica di stampo occitanico e poi toscano. Un aspetto innovativo contraddistingue infine la declinazione del concetto di “doppio” in chiave strutturale nella sestina 332, in cui il prolungamento della serie strofica è giustificato dalla corrispondenza tra l'incremento della sofferenza e quello dell'espressione poetica.

⁹⁴ Si propone un esempio per ciascuna delle aree tematiche citate: Monte Andrea, *Aimé tapino, che t'odo contare*, v 10; Dante da Maiano, *Perché m'avvèn, non m'oso lamentare*, v 13; Guittone d'Arezzo, *Se de voi, donna gente*, v 25, e *Abi, Deo, che dolorosa*, v 111 (in riferimento alla dama).

⁹⁵ Si vedano ad esempio due canzoni di Giacomino Pugliese in cui a raddoppiare sono rispettivamente l'amore (*Lontano amor mi manda sospiri*, v 26) e la sofferenza (*Ispendiente*, v 23).

⁹⁶ Guinizzelli menziona ad esempio un “raddoppiamento” della cortesia, intesa in questo contesto come “conoscenza” (*Lo fin pregi' avanzato*, v 53).

⁹⁷ «Doppia dolcezza in un volto delibo», son. 193, v 8.

Petrarca

Giunto m' à Amor fra belle et crude braccia, / che m' acidono a torto; et
s'io mi doglio, / doppia 'l martir; onde pur, com'io soglio, / il meglio è
ch'io mi mora amando, et taccia (son. 171, vv 1-4)

Tutto 'l dì piango; et poi la notte, quando / prendon riposo i miseri mortali,
/ trovomi in pianto, et raddopiarsi i mali (son. 216, vv 1-3)

A me doppia la sera et doglia et pianti (son. 255, v 3)

L'alma, nudrita sempre in doglia e 'n pene / [...] / contra 'l doppio piacer
sì 'nferma fue (son. 258, vv 9-11)

Et doppiando 'l dolor, doppia lo stile / che trae del cor sì lacrimose rime
(sest. 332, vv 39-40).

Trovatori

Car, on plus l'esgar, plus me vens / s'amors, e m dobla mos talens (Bernart
de Ventadorn, *Anc no gardeï sazo ni mes*, vv 19-20)

Ades doblara ·lh folia (Bernart de Ventadorn, *Lo tems vai e ven e vire*, v
20)

Li dobla poders e razos (Giraut de Bornelh, *Razon e luec*, v 42)

E doblon me l'esglai e ·il lonc sospire (Uc de Saint Circ, *Gent ant saubut
miei uoill vensser mon cor*, v 21)

E ja totz jornz dobla ma deziranza (Bertran d'Alamanon, *Una chanzon di-
meia ai talan*, v 14)

Aquest'amor no pot hom tan servir / que mil aitans no ·il doble ·ls
gazardos (Cercamon, *Puoïs nostre temps comens'a brunezir*, vv 7-8)

Et enaissi doblatz me mon martire (Folchetto da Marsiglia, *Amors, merce
non mueira tan soven*, v 4)

Mas ben podetz doblar vostra folia (Elias Cairel, *N'Elyas Cairel, de l'amor*,
v 22)

E·ill dobla hom son perilos turmen (Aimeric de Belenoi, *Aissi co l pres que
s'en cuia fugir*, v 3)

Mas a totz jors dobla ma voluntatz / de ben amar et esmer' e meillura
(Arnaut de Maruelh, *A gran honor viu cui jois es cobitz*, vv 30-31)

E que doubles mon dampnatge (Raimon de Miraval, *Qui bona chansso cos-
sira*, v 38)

Sueffre plus leu tota via / l'afan doblat quascun dia (Aimeric de Peguilhan,
Ades vol de l'aondansa, vv 23-24)

Mais la dezir e dobla ma dolor (Peire Raimon de Tolosa, *Si cum seluy qu'a
servit son senhor*, v 36)

Eras ai de mal dos tans (Guiraut Riquier, *Pus sabers no ·m val ni sens*, v
11)

Pueis dobla · m l'esmai (Guilhem Augier Novella, *Ses alegratge*, v 22).

2.1.4 Il dolore dell'amante è superiore ad ogni altro

Nessun dolore eguaglia quello del poeta: questa convenzionale esagerazione sulla condizione infelice dell'amante accomuna alcune canzoni trobadoriche e non numerosi, ma notevoli passi della produzione italiana delle origini.

Nella lirica siciliana⁹⁸ e poi siculo-toscana,⁹⁹ in verità, ricorre più spesso il topos opposto, vale a dire l'insistenza sulla propria impareggiabile fortuna in amore, legata non tanto all'esito positivo del corteggiamento – di norma impensabile –, quanto alla natura straordinaria della donna che il poeta è destinato a servire. Tale concetto, fondamentale nella giustificazione dello stato amoroso e della sua costanza, è esso stesso convenzionale ed implicito in numerose altre immagini o associato ad esse, come nell'affermazione secondo cui l'amata è la più bella o la migliore, o nella necessità di ringraziare Amore per la scelta cui ha condotto l'amante, motivo presente ad esempio anche in *Rvf* 360.

L'idea che il poeta sia l'amante più sfortunato e infelice è più circoscritta e si presenta isolata: ciò rende dunque particolarmente significativi i passi che ripropongono il motivo nel Canzoniere, per quanto essi non siano numerosi né soprattutto contraddistinti da un'elaborazione retorica tale da consentire un riscontro con uno specifico testo o autore occitanico o italiano. Si può in ogni caso notare da una parte che Petrarca si rifà nuovamente ad una tradizione arcaizzante, in primo luogo trobadorica, che al contrario ha lasciato tracce piuttosto scarse nelle più recenti rime stilnovistiche;¹⁰⁰ dall'altra che il poeta ha creato un sottile filo conduttore che unisce le tre occorrenze della raccolta grazie ai riferimenti al cosmo e ai ritmi vitali dell'uomo che le caratterizzano.

⁹⁸ Si leggano, rispettivamente come esempio di espressione sofferta o gioiosa, *S'eo trovasse Pietanza*, vv 12-13, di Re Enzo e *Sovente Amore n'à ricuto manti*, vv 23-25, di Ruggeri d'Amici.

⁹⁹ A soffrire è ad esempio Monte Andrea (*Trista la vita mia! Più di nullo omo*, vv 1-2), ad insistere sulla propria soddisfazione invece Chiaro Davanzati (*Di lungia parte aducemi l'amore*, vv 20 e 59).

¹⁰⁰ Una occorrenza si legge ad esempio in Dante (*O voi che per la via d'Amor passate*, v 3), mentre i versi 12-14 della ciniana *Mille volte richiamo 'l di mercede* sono solo parzialmente indicativi, in quanto l'eccesso della sofferenza è causa diretta del fatto che il poeta ama più di ogni altro.

Petrarca

[L'anima] arse tutta: et martiro / simil già mai né sol vide né stella (canz. 135, vv 69-70)

Ché tanti affanni uom mai sotto la luna / non sofferse quant'io [...] (sest. 237, vv 10-11)

Non à 'l regno d'Amor sì vario stile, / ch'è tanto or tristo quanto mai fu lieto. / Nesun visse già mai più di me lieto, / nesun vive più tristo et giorni et notti (sest. 332, vv 35-38).¹⁰¹

Trovatori

Anc nuls amans per sidons no sufri / tan gran dolor ni tan gran malanansa (Folchetto da Marsiglia/Peirol, *Pos entremes me suy de far chansos*, vv 29-30)

Quar nulhs hom pieitz de me non tray (Arnaut de Maruehl, *Cui que fin' Amors esbaudey*, v 43)

A·m si cargat de l'amoros afan / que·l melhor cen no·n sufririon tan (Aimeric de Peguilhan, *En greu pantais m'a tengut longamen*, vv 6-7)

Et anc nuills hom pres / ni repres / non cuich pieitz de mi traisses / e platz me q'ieu·l traia (Arnaut Catalan, *Ben es razos qu'eu retraia*, vv 29-32)

Si fara qu'anc non fo vius / hom, tant fos aclis ni sers (Bonifaci Calvo, *Er quan vei glassatz los rius*, vv 14-15).

2.2 La condizione inconsueta dell'amante

Come spiega lo stesso Petrarca per bocca di Amore nella seconda terzina del sonetto 15 («Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra / che questo è privilegio degli amanti, / sciolti da tutte qualità humane?»), l'innamorato vive una condizione fuori dall'ordinario.

Nella maggior parte dei casi, l'infrazione rispetto alle regole della natura si risolve in uno stato di eccezionale prostrazione e nell'esclusione dalla vita comune. Tre immagini convenzionali esprimono tale prospettiva con particolare chiarezza: morte reiterata, malattia inguaribile e turbamento del ritmo sonno-veglia.

¹⁰¹ Ai luoghi qui citati può essere per certi aspetti accostato il dialogo di Petrarca con il triste uccellino del sonetto 353, la cui desolazione appare al poeta in fondo meno grave della propria, inconsolabile e priva di soluzione: «I' non so se le parti sarian pari, / ché quella cui tu piangi è forse in vita, / di ch'a me Morte e 'l ciel son tanto avari» (vv 9-11).

2.2.1 *Vivere e morire*

La morte che sempre incombe sull'amante rappresenta un topos diffusissimo;¹⁰² una sua variante piuttosto fortunata si coglie nell'ossimoro per cui l'innamorato vive e muore allo stesso tempo o, in alternativa, continua a morire e a rinascere, perpetrando così il proprio stato di sofferenza.¹⁰³

La definizione dell'immagine è occitanica; essa si trova senza significative trasformazioni nella poesia siciliana,¹⁰⁴ in quella toscana¹⁰⁵ e negli stilnovisti.¹⁰⁶ Infine il topos è riproposto nel Canzoniere, in cui l'idea del costante rischio di morire e dunque della compromissione tra vita e morte è ben attestata e in linea con le tematiche generali della raccolta. Nel complesso la formulazione dell'immagine appare molto convenzionale e costante nei suoi elementi fondamentali, come avviene ad esempio per l'idea che il poeta torni o rimanga comunque in vita solo al fine di prolungare il suo tormento (sia che si tratti ancora di una vera e propria morte, come in più occasioni precisano sia i Siciliani sia i siculo-toscani, o di una più generica sofferenza, che prevale nelle occorrenze petrarchesche). È possibile tuttavia notare una maggiore vicinanza tra alcuni passi del Canzoniere e i versi trobadorici: in particolare in merito al ruolo di Amore nel non voler il poeta né morto né del tutto risanato (sonetto 134 - *Canzon ab gais motz plazens* di Guilhem de la Tor) e all'identificazione metaforica dell'amata come vita ed al contempo morte di chi la ama (sonetto 222 - *Senh'en Sordelb, mandamen* di Sordello e *Domna, eu pren comjat de vos* di Falquet de Romans). Questo motivo si differenzia a livello retorico, anche se non nel significato ultimo, rispetto all'idea che ella abbia il pote-

¹⁰² Petrarca ad esempio spiega come la Morte personificata abbia già alzato il braccio contro di lui (sonetto 202) o sia sempre al suo fianco (canzone 264).

¹⁰³ Una reinterpretazione significativa dell'immagine si nota nel sonetto 277 del Canzoniere, v 4: «che 'l desir vive, et la speranza è morta», dove la compresenza di vita e morte si gioca su un piano diverso, benché ancora una volta topico, dell'esperienza amorosa. Sulla natura convenzionale dell'immagine si sono soffermati Menichetti 1965, p. 283, e Santagata 2004, p. 757, in cui è possibile trovare ulteriori riferimenti bibliografici.

¹⁰⁴ Tra i passi siciliani in questione ricordiamo i versi 7-12 di *Madonna, dir vo voglio* di Giacomo da Lentini; per il resto, mi permetto di rimandare a Ravera 2013, pp. 219-220.

¹⁰⁵ Ad esempio, Bonagiunta Orbicciani, *Novellamente amore*, v 38; Chiaro Davanzati, *Com' forte vita e dolorosa, lasso*, v 4; Dante da Maiano, *Lasso, el pensiero e lo voler non stagna*, v 14; Guittone d'Arezzo, *Ai Deo!, chi vidde mai tal malatia*, v 12; Monte Andrea, *Dolente me: son morto, ed aggio vita!*, v 1.

¹⁰⁶ Guido Guinizzelli, *Ch'eo cor avesse, mi potea laudare*, v 8; Guido Cavalcanti, *Quando di morte mi conven trar vita*, v 1; Cino da Pistoia, *Sì mi stringe l'amore*, v 76.

re di uccidere e tenere in vita il poeta, presente anche nella produzione italiana delle origini. A Petrarca, d'altro canto, si devono alcune rappresentazioni più elaborate del concetto, che ancora una volta mostrano la sua ricerca d'indipendenza espressiva.

La sovrapposizione di vita e morte, infine, è talvolta ricondotta all'immagine – a sua volta convenzionale – della fenice, capace appunto di morire e poi rinascere. Il motivo, abbastanza ripetitivo nella lirica italiana del Duecento, assume invece forme diversificate nella raccolta petrarchesca, in cui è di volta in volta riferito al poeta, al suo eterno desiderio o a Laura stessa, per esaltarne la natura straordinaria. Si tratta perciò di un caso esemplare di riuso di una tradizione, ancora una volta di origine trobadorica, che tuttavia Petrarca rinnova in modo autonomo.¹⁰⁷

Petrarca

Mezzo tutto quel dì tra vivo et morto (canz. 23, v 89)

Mi vedete straziare a mille morti (son. 44, v 12)

Sì come i miei seguaci discoloro, / e 'n un momento gli fo morti et vivi (son. 93, vv 3-4)

Chi mi fa morto et vivo (canz. 105, v 89)

O viva morte, o dilectoso male (son. 132, v 7)

Et non m'ancide Amore, et non mi sferra, / né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio. / [...] / et bramo di perir, et cheggio aita (son. 134, vv 7-10)

Non sa come Amor sana, et come ancide (son. 159, v 12)

Et perché 'l mio martir non giunga a riva, / mille volte il dì moro et mille nasco, / tanto da la salute mia son lunge (son. 164, vv 12-14)

Non, perché mille volte il dì m'ancida, / fia ch'io non l'ami, et ch'i non sperì in lei (son. 172, vv 12-13)

Non ò medolla in osso, o sangue in fibra, / ch'i non senta tremar, pur ch'i m'apresse / dove è chi morte et vita insieme, spesse / volte, in frale bilancia appende et libra (son. 198, vv 5-8)

Lasso, che pur da l'un a l'altro sole, / et da l'una ombra a l'altra, ò già 'l più corso / di questa morte, che si chiama vita (son. 216, vv 9-11)

Ove è la vita, ove la morte mia? (son. 222, v 3)

Rendi agli occhi, agli orecchi il proprio oggetto, / senza qual imperfetto / è lor operare, e 'l mio vivere è morte (canz. 270, vv 41-43)

¹⁰⁷ Si tratterà in modo esaustivo dell'immagine della fenice, dei significati che essa assume e dei diversi suoi usi in fasi letterarie diverse nel corso del presente capitolo, nell'ambito della riflessione sui topoi tratti dal regno animale.

Et vòto et freddo 'l nido in ch'ella giacque, / nel qual io vivo, et morto giacer volli (son. 320, vv 7-8).

Trovatori

No posc viure ni morir (Bernart de Ventadorn, *Can la verz folha s'espera*, v 28)

Que per lieis val mos cors e viu e mor (Uc de Saint Circ, *Gent ant saubut miei uoill vensser mon cor*, v 36)

Tant atendrai entre viur'e murir (Rigaut de Berbezilh, *Pauc sap d'amor qui merce no n'aten*, v 33)

E no • n pot hom trop viure ni murir (Cercamon, *Puois nostre temps comens'a brunezir*, v 52)

Que m'auci desiran / e non pot far morir tant fin aman¹⁰⁸ (Folchetto da Marsiglia/Falquet de Romans, *Meravill me cum pot nuills hom chantar*, vv 7-8)

Es ma mortz e ma via (Sordello, *Senb'en Sordelb, mandamen*, v 48)

Viure no puesc ni aus murir (Aimeric de Belenoi, *No • m laissa ni m vol retenir*, v 12)

So qu'ab vos a a viur' ez a murir (Aimeric de Peguilhan, *Nulhs hom no sap que s'es gaugz ni dolors*, v 40)

Don muer et viv' et viv' et muer (Gaucelm Faidit, *Can vei reverdir les jardins*, v 16)

Que garrir / no • m vol ni laissar morir (Guilhem de la Tor, *Canson ab gais motz plazens*, vv 11-12)

Q'en vos es ma morç e ma via (Falquet de Romans, *Domna, eu pren comjat de vos*, v 32)

[...] Per que ieu muer viven (Bertran Carbonel, *Aisi com sel que • s met en perilh gran*, v 7)

Me fay ira, viu mort anar (Gavaudan, *Crezens, fis, verays et entiers*, v 32)

Tant q'ieu no suy mortz ni vius (Guiraut Riquier, *Tant vey, qu'es ab ioy pretz mermatz*, v 14).

2.2.2 *La dama può ferire e guarire*

La donna amata è colei che causa il malessere del poeta e al contempo

¹⁰⁸ La contrapposizione dei due aspetti in riferimento all'amante rimane implicita, ma il contesto chiarisce che egli sta parlando di sé; lo conferma per altro l'immagine convenzionale secondo cui il poeta si presenta come amante fino, fedele e perfetto, che dunque merita la considerazione della dama o per lo meno il suo soccorso.

la sola che può curarlo:¹⁰⁹ il peculiare legame che si crea tra i due, con la sua componente ossimorica, acuisce l'impressione che la condizione amorosa sia fuori dall'ordinario.¹¹⁰

L'associazione tra ferita o sofferenza e guarigione è divenuta convenzionale grazie in particolare all'apprezzamento già occitanico per la leggenda della lancia di Peleo, tramandata secondo l'interpretazione ovidiana e piuttosto nota agli autori medievali: con quell'arma sarebbe stato possibile infliggere un colpo mortale e, ripetendolo, guarirne la vittima. Nei componimenti trobadorici il topos assume sfumature diverse, anche al di là del fatto che il mito sia citato o meno in modo esplicito; i luoghi siciliani e toscani, non numerosi già prima della fase stilnovistica, mostrano una tendenziale uniformità espressiva, come suggerisce ad esempio l'insistenza sulla colpa di Amore rispetto a quella dell'amata a monte della ferita stessa. Un altro fattore di coesione deriva dall'evidente rispetto della narrazione greco-latina: anche se l'esplicito rimando a Peleo è occasionale,¹¹¹ l'idea che l'innamorato sia ferito proprio con una lancia (anche nella variante verbale "lanciare") è ricorrente.¹¹² Nella lirica stilnovistica e dantesca, invece, l'attenzione per il topos scema, benché esso sia riproposto nella sua versione esplicita ed integrale nella *Commedia*.

Petrarca opera a sua volta una scelta indicativa, poiché mostra di far propria l'immagine convenzionale in un numero non trascurabile di occorrenze, che suggeriscono dunque un ritorno ad un uso arcaico e in parte superato; al contempo però egli abbandona ogni immediato riferimento all'eroe greco e alla specifica arma, tanto che l'unico termine utilizzato in tal senso è appunto il generico «arme» al v 8 del sonetto 174. Nel com-

¹⁰⁹ Questa immagine, anche nel caso in cui non sia precisato chi infligge il colpo, è ben attestata tra Siciliani e siculo-toscani, e si riscontra anche nel Canzoniere, ad esempio nei sonetti 95 e 195. Nel sonetto 75, inoltre, Petrarca insiste sull'inutilità delle medicine per una ferita come la sua, rifacendosi a diverse fonti latine (per lo meno l'*Eneide* e le *Metamorfosi* di Ovidio) e alle petrose dantesche (in particolare *Al poco giorno*, vv 19-20). A questi antecedenti, per cui si veda Santagata 2004, p. 397, si può aggiungere Piero della Vigna (*Uno piagente sguardo*, v 30, benché non ricorra l'ossimoro colpo/guarigione).

¹¹⁰ Per una breve storia del topos e alcune indicazioni bibliografiche si legga Santagata 2004, p. 397.

¹¹¹ È molto esplicita l'occorrenza in *A pena pare ch'io saccia cantare*, vv 48-56, di Iacopo Mostacci e in *Allegrosi cantari*, vv 44-46, di Chiaro Davanzati; più sintetica quella in *S'eo trovasse Pietanza*, vv 52-57, di Re Enzo e in *Con' più m'allungo, più m'è prossimana*, v 3, di Guittone d'Arezzo.

¹¹² Per l'immagine dell'arma si vedano ad esempio Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, vv 45-46, e Giacomino Pugliese, *Tutor la dolze speranza*, vv 23-25.

plesso, la resa petrarchesca appare sintetica e vicina per varietà d'espressione e situazioni a quella trobadorica, anche se non è possibile proporre riscontri puntuali, in particolare per la natura molto convenzionale del concetto stesso. In un caso si nota anche un significativo ampliamento del topos grazie all'accostamento di altri spunti, in parte a loro volta convenzionali, e sempre nella prospettiva del rinnovamento espressivo (sonetto 230). Tra gli antecedenti italiani risultano più affini i Siciliani, probabilmente anche in virtù della loro maggior vicinanza al comune modello occitanico.

Petrarca

Di quanto per Amor già mai sofferi, / et aggio a soffrir ancho, / fin che mi sani 'l cor colei che 'l morse (canz. 29, vv 15-17)

I begli occhi ond'ì fui percosso in guisa / ch'e' medesmi porian saldar la piaga, / et non già vertù d'erbe, o d'arte maga, / o di pietra dal mar nostro divisa¹¹³ (son. 75, vv 1-4)

Chi m'è 'l fianco ferito, et chi 'l risalda, / per cui nel cor via più che 'n carta scrivo (canz. 105, vv 87-88)

Cagion sola et riposo de' miei affanni (canz. 127, v 42)

Non sa come Amor sana, et come ancide, / chi non sa come dolce ella sospira (son. 159, vv 12-13)

Una man sola mi risana et punge (son. 164, v 11)

Fe' la piaga onde, Amor, teco non tacqui, / che con quell'arme risaldar la pôi (son. 174, vv 7-8)

Èsser pò in prima ogni impossibil cosa, / ch'altri che Morte, od ella, sani 'l colpo / ch'Amor co' suoi belli occhi al cor m'impresse (son. 195, vv 12-14)

Amor con tal dolcezza m'unge et punge (son. 221, v 12)

Onde e' suol trar di lagrime tal fiume, / per accorciar del mio viver la tela, / [...] / Sì profondo era et di sì larga vena / il pianger mio et sì lunge la riva / [...] / non lauro o palma, ma tranquilla oliva / Pietà mi manda, e 'l

¹¹³ Il riferimento all'inutilità dei medicinali sulle ferite causate dall'amore si trova anche nella sestina 214 (vv 19-22: «Ma, lasso, or veggio che la carne sciolta / fia di quel nodo ond'è 'l suo maggior pregio / prima che medicine, antiche o nove, / saldin le piaghe ch'ì presi in quel bosco»), dove però non è riproposta esplicitamente la funzione straordinaria di Laura o di Amore in tal senso. L'immagine è di derivazione classica, in particolare virgiliana e ovidiana; Petrarca potrebbe aver recepito anche la mediazione dantesca (*Al poco giorno*, vv 19-20). Per tali rimandi si veda Santagata 2004, pp. 397 e 920.

tempo rasserena, / e 'l pianto asciuga, et vuol anchor ch'i' viva¹¹⁴ (son. 230, vv 5-14)
 Fuor di man di colui che punge et molce (son. 363, v 9).

Trovatori

Sol nais de la milena part / qe mi nafret en un esagart / ab aitan m'agra gen garit / d'aqel mal colp qe m'a ferit (Raimbaut d'Aurenga, *Donna, cel qe ·us es bos amics*, vv 51-54)

Car ab un doutz baizar m'aucis / si ab autre no m'es guirens; / c'atretal m'es per semblansa / com de Peläus la lansa / que del seu colp no podi' om garir / si outra vetz no s'en fezes ferir (Bernart de Ventadorn, *Ab joi mou lo vers e ·l comens*, vv 43-48)

Per son joi pot malaus sanar, / e per sa ira sas morir (Guglielmo IX, *Molt jauzions mi prenc amar*, vv 25-26)

Qe-m nafret gen al cor, ses colp de lansa, / ab un esgart de sos hueills amoros, / [...] / e s'ab los huoills mi fetz cortesa plaia, / ill m'en saup ben cortesamen garir / per q'ieu lo-i dei conoisser e grazir (Gaucelm Faidit, *Tot mi cuidei de chanssos far sofrir*, vv 11-18)

Aisso m fai lo dolz mals cortes - / d'amor, q'es d'aital escarida, / que can nafra d'una partida, / sana puois, et a ·m nafrat tan, / que garit m'a del mal d'antan (Gui d'Ussel, *Ja non cudiei trobar*, vv 36-40)

Ar ai ben d'amor apres / cum sap de son dart ferir; / mas cum pueys sap gen guerir / enqueras no sai ieu ges (Peire Raimon de Tolosa, *Ar ai ben d'amor apres*, vv 1-4).

2.2.3 *Ciclo stagionale e ritmo giorno/notte*

Un topos diffusissimo nel *corpus* trobadorico è quello della descrizione naturale e soprattutto stagionale, di solito collocata in incipit,¹¹⁵ che serve per lo più ad evocare il contesto in cui si muove l'io poetico, soprattutto se si tratta di rappresentazioni primaverili associate implicitamente e per convenzione all'attività amorosa e canora. Nella maggior parte dei casi viene esplicitato il principio per cui la primavera è la stagione in cui i sentimenti sbocciano, si è più propensi ad amare e, di conseguenza, a com-

¹¹⁴ L'intero sonetto è in effetti giocato sull'opposizione morte/vita: la prima causata abitualmente dalla durezza di madonna (soprattutto dopo la svolta in negativo dei ff. 206-207), la seconda finalmente concessa in dono all'amante.

¹¹⁵ Si approfondirà tale aspetto nel capitolo seguente in relazione alle strutture e alle convenzioni di genere.

porre versi.¹¹⁶ Il poeta può anche negare tale assunto ed affermare di non voler cantare nonostante il bel tempo, o al contrario di non voler rinunciare alla poesia a causa del gelo. Simili propositi di carattere metapoetico sono il portato della più generale contrapposizione tra la stagione e lo stato d'animo (gioioso o comunque amoroso in inverno, dolente in primavera), che rimanda all'espressione del contrasto tra il comportamento naturale comune e quello dell'amante, altro elemento del tutto convenzionale.¹¹⁷

Tali immagini, che nei componimenti occitanici conoscono ampia diffusione, sono attestate anche nella lirica siciliana e poi toscana pre-stilnovistica, tuttavia con due significative differenze, oltre ad una riduzione notevole in termini quantitativi. In primo luogo, domina in modo assoluto la primavera, mentre sono accantonati i riferimenti all'inverno; secondariamente la rappresentazione stagionale non si colloca necessariamente in incipit, come in *Di sì fina ragione* di Iacopo Mostacci, o comunque non soltanto nella parte iniziale del testo, che può quindi essere quasi interamente ispirato al concetto, come *Ormäi quando flore* di Rinaldo d'Aquino o *Quando l'aira rischiara e rinserena* di Bondie Dietaiuti; questo componimento per altro anticipa la trasposizione dell'immagine primaverile nella forma breve del sonetto, possibilità poi sviluppata da Petrarca con nuovi equilibri tra la parte iniziale del testo e il suo pur sintetico sviluppo.¹¹⁸ Nei Siciliani e nei Toscani tornano molteplici elementi convenzionali tra cui spiccano le immagini aviarie – in particolare quella dell'usignolo –¹¹⁹ e il parallelismo o la contrapposizione tra stato d'animo e stagione.¹²⁰ In ambito stilnovistico le occorrenze non sono numerose, ma significative, per l'accostamento della descrizione stagionale ad altri

¹¹⁶ In un caso (sestina 239) anche Petrarca ripropone tale meccanismo tradizionale; nella sestina doppia, invece, l'accrescersi del dolore viene associato al prolungarsi del canto, secondo un'altra possibilità ben nota già ai trovatori. Tale immagine deriva forse dal topos, trobadorico e poi petrarchesco, del canto come mezzo per sfogare il dolore, di cui si tratterà a breve.

¹¹⁷ La riproposizione di queste contrapposizioni convenzionali è d'altro canto mediata dall'esempio dantesco nelle petrose ed in particolare nella sestina *Al poco giorno*, in cui l'incipit invernale presenta il contrasto tra il gelo della stagione e l'ardore amoroso del poeta.

¹¹⁸ Di tali aspetti si tratterà con maggiore ampiezza nel corso del quarto capitolo.

¹¹⁹ Ad esempio, Rinaldo d'Aquino, *Ormäi quando flore*, v 20, e Anonimo, *Quando la primavera*, vv 1-9.

¹²⁰ Ad esempio, Iacopo Mostacci, *Di sì fina ragione*, vv 12-14, e Bonagiunta Orbicciani, *Quando apar l'aulente fiore*, vv 6-7.

topoi indipendenti. Cavalcanti sfrutta ad esempio il contesto primaverile nell'apertura della sua pastorella (*In un boschetto trova' pastorella*), anche se di nuovo non in incipit; Cino associa l'idea della sofferenza costante, dunque a prescindere dal periodo dell'anno, al motivo della lontananza (*S'io ismagato sono ed infralito*, vv 52-56).

Nelle petrose dantesche i topoi stagionali giungono ad un'altissima concentrazione, in particolare in *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, tutta giocata sulla rappresentazione invernale, posta in correlazione con la freddezza dell'amata, che si mantiene gelida anche col ritorno della bella stagione (vv 7-12). *Io son venuto al punto de la rota* ripropone la doppia logica del parallelismo e della contrapposizione tra contesto e sentimenti, in quanto il poeta ama anche in inverno quando gli animali se ne astengono e a maggior ragione soffre d'amore in primavera, quando la stagione lo richiede (vv 36 e 66-70).

Nei *Fragmenta* sono riproposti i motivi stagionali della tradizione lirica, talvolta con significativi ed evidenti elementi di rinnovamento. L'identificazione del momento dell'innamoramento con il 6 aprile, dunque in primavera e per di più in uno dei due mesi (insieme a maggio) iconici della stagione cortese dell'amore, rappresenta ad esempio un fattore di contatto con gli antecedenti occitanici, ma nel Canzoniere è determinante la sovrapposizione simbolica e cronologica con il venerdì di Pasqua, in una complessa dinamica tra sacro e profano (sonetto 3), che si ripete nel momento della morte di Laura e su cui tanto la critica si è esercitata.¹²¹

Petrarca sviluppa più a fondo anche l'idea della propria diversità e anomalia rispetto agli altri esseri viventi, sfruttando il tema del ciclo notte-giorno, meno presente nei versi provenzali.¹²² Alla medesima problematica va ricondotto il motivo dell'insonnia, già trobadorico e poi italiano,¹²³ ma arricchito nel Canzoniere dal contrasto con la natura addormentata, la cui descrizione beneficia del modello virgiliano.¹²⁴ L'insistenza sui ritmi

¹²¹ Oltre al sonetto 67, in cui il valore del mese di aprile è volutamente nascosto, citano esplicitamente il mese dell'innamoramento il sonetto 211 e la canzone 325.

¹²² Tali aspetti saranno approfonditi in riferimento alle immagini stagionali come marca di genere nelle canzoni e al genere dell'alba nel corso del capitolo seguente.

¹²³ Le occorrenze nella lirica italiana delle origini sono però molto rare, soprattutto in ambito stilnovistico. Si leggano ad esempio *Dal core mi vene*, vv 73-74, di Giacomo da Lentini e *O fresca rosa, a voi chero mercede*, v 8, di Dante da Maiano.

¹²⁴ In un caso, al contrario, il poeta rifiuta il sonno in quanto forma di morte che permetterebbe un indesiderato oblio dell'amore, inteso come motivo di vita per il poeta: «Il sonno è veramente, qual uom dice, / parente de la morte, e 'l cor sottrage / a quel dolce penser che 'n vita il tene» (son. 226, vv 9-11).

stagionali e circadiani appare particolarmente efficace a livello comunicativo, poiché consente di proporre al contempo la condizione innaturale dell'amante – e quindi il carattere disforico del suo amore – e un sentimento costante a prescindere dalle sue conseguenze, in ogni tempo, in ogni stagione, ad ogni età. Quest'ultimo aspetto è molto marcato nelle già citate e ben riconoscibili formule del tipo «notte e giorno» e «estate e inverno»;¹²⁵ il tema della costanza in amore, infine, si accompagna spesso all'uso topico dell'iperbole.¹²⁶

Nel complesso, le immagini stagionali e i topoi connessi ai cicli naturali o alla loro negazione a causa di Amore rivelano un caso di evidente riuso della produzione trobadorica in Italia. L'influsso occitanico appare infatti ancora fortissimo nelle occorrenze siculo-toscane e per molti aspetti persino in quelle toscane più tarde, sino alle petrose dantesche, nonostante l'indipendenza e lo sperimentalismo tipici del loro autore. Anche Petrarca mostra di tenere in viva considerazione questi antecedenti, in parte attraverso la mediazione della lirica duecentesca in volgare del sì, ad esempio nel caso dei primi sonetti “stagionali” di matrice pre-stilnovistica. Tuttavia la resa petrarchesca delle convenzioni in esame mostra maggiore densità semantica e un superiore impegno formale rispetto ai più piani e ripetitivi passi siciliani e toscani; l'unico modello forte, al di là del generale riferimento alla tradizione cortese, sembra proprio quello già noto e studiato del Dante petroso.

Allo scopo di distinguere meglio le diverse tipologie di immagini se ne individuano quattro gruppi: 1. la rappresentazione affine di stagione e stato d'animo; 2. la contrapposizione tra condizione dell'io lirico e stagione, quindi anche rispetto agli altri esseri viventi, che rispettano le normali consuetudini primaverili e invernali; 3. il contrasto tra stato individuale e collettivo (espresso in modo esplicito); 4. l'insonnia come caso particolare dell'irregolarità nel ritmo sonno-veglia.¹²⁷

¹²⁵ Tale aspetto è stato anticipato nel precedente paragrafo e sarà ulteriormente ampliato nel corso del presente capitolo.

¹²⁶ Lo si è anticipato in questo stesso capitolo.

¹²⁷ Rispetto al confronto con i trovatori, si legga anche la descrizione primaverile dell'alba nel sonetto 219, vv 1-4, in cui però gli elementi fondamentali non riguardano tanto la stagione, che dunque ha più che altro la funzione di arricchire espressivamente il quadro complessivo, quanto il momento del giorno, con il ritorno del sole, e il panorama valchiusano. Va evidenziato in particolare l'uso del gallicismo “retentir”: per alcuni riscontri puntuali con opere provenzali si veda Santagata 2004, p. 932. Un altro luogo notevole

Petrarca

1.

E 'l rosignuol¹²⁸ che dolcemente all'ombra / tutte le notti si lamenta et piagne, / d'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra (son. 10, vv 10-12)

Là ver' l'aurora, che sì dolce l'aura / al tempo novo suol muovere i fiori, / et li augelletti incominciar lor versì, / sì dolcemente i pensier' dentro a l'alma / mover mi sento a chi li à tutti in forza, / che ritornar convenni a le mie note (sest. 239, vv 1-6)

L'acque parlan d'amore, et l'òra e i rami / et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba, / tutti insieme pregando ch'i sempre ami (son. 280, vv 9-11)

Amor che meco al buon tempo ti stavi / fra queste rive, a' pensier' nostri amiche (son. 303, vv 1-2).

2.

Seguirò l'ombra di quel dolce lauro / per lo più ardente sole et per la neve / fin che l'ultimo di chiuda quest'occhi (sest. 30, vv 16-18)

Piacemi almen d'aver cangiato stile / dagli occhi a' pie', se del lor esser molli / gli altri asciugasse un più cortese aprile¹²⁹ (son. 67, vv 12-14)

In ramo fronde, over viole in terra, / mirando a la stagion che 'l freddo perde, / et le stelle miglior' acquistan forza, / negli occhi ò pur le violette e 'l verde / di ch'era nel principio de mia guerra / Amor armato, sì ch'anchor mi sforza (canz. 127, vv 29-34)

Qualor tenera neve per li colli / dal sol percossa veggio di lontano, / come 'l sol neve, mi governa Amore (canz. 127, vv 43-45)

Ché quando nasce et mor fior, herba et foglia, / quando è 'l dì chiaro, et quando è notte oscura, / piango ad ognor [...] (son. 265, vv 5-7)

si trova nel sonetto 291, in cui di nuovo al posto della primavera viene descritta l'alba quale momento dell'amore, per altro in termini che ricordano in parte l'amenità della primavera stessa: «Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora / co la fronte di rose et co' crin' d'oro, / Amor m'assale, ond'io mi discoloro» (vv 1-3). L'associazione tra contesto e pensiero amoroso, infine, può delinarsi anche senza coinvolgere una stagione precisa, ma soltanto una rappresentazione naturalistica amena, di fatto corrispondente agli elementi tipici della primavera.

¹²⁸ L'immagine dell'usignolo, spesso connotata in chiave affettiva, è particolarmente apprezzata da Petrarca forse per gli echi ovidiani e in generale classici che rievoca. È però significativo notare che anche per i trovatori questo animale si distingue in diverse occasioni dall'insieme indefinito degli uccellini, creando così un'associazione convenzionale con la realtà amorosa (cfr. *infra*).

¹²⁹ Certamente qui Petrarca fa riferimento non al mese in sé, ma alla data e quindi all'avvenimento del suo innamoramento per Laura. Tuttavia l'esito appare ancora una volta una rivisitazione personale di un topos largamente attestato.

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena / [...] / Ma per me, lasso, tornano i
più gravi / sospiri, che del cor profondo tragge / quella ch'al ciel se ne
portò le chiavi¹³⁰ (son. 310, vv 1-11)

Ma la stagione et l'ora men gradita, / col rimembrar de' dolci anni et de li
amari, / a parlar teco con pietà m'invita (son. 353, vv 12-14).

3.

A qualunque animale alberga in terra, / se non se alquanti ch'anno in odio
il sole, / tempo da travagliare è quanto è 'l giorno; / ma poi che 'l ciel ac-
cende le sue stelle, / qual torna a casa et qual s'anida in selva / per aver
posa almeno infin a l'alba. / Et io, da che comincia la bella alba / a scuoter
l'ombra intorno de la terra / svegliando gli animali in ogni selva, / non ò
mai triegua di sospir' col sole; / poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle /
vo lagrimando, et disiando il giorno (sest. 22, vv 1-12)

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina / verso occidente, et che 'l dì no-
stro vola / a gente che di là forse l'aspetta, / [...] / talora [la vecchiarrella] è
consolata / d'alcun breve riposo, ov'ella oblia / la noia e 'l mal de la passa-
ta via. / Ma, lasso, ogni dolor che 'l dì m'adduce / cresce qualor s'invia /
per partirsi da noi l'eterna luce. (canz. 50, vv 1-14)

Come 'l sol volge le 'nfiammate rote / per dar luogo a la notte, onde di-
scende / dagli altissimi monti maggior l'ombra, / [...] / [lo zappador] ogni
graveza del suo petto sgombra / [...] / Ma chi vuol si rallegrì ad ora ad
ora, / ch'i' pur non ebbi anchor, non dirò lieta, / ma riposata un'houra, / né
per volger di ciel né di pianeta. (canz. 50, vv 15-28)

Quando vede 'l pastor calare i raggi / del gran pianeta al nido ov'egli al-
berga, / e 'nbrunir le contrade d'oriente, / [...] / ivi senza pensier' s'adagia
et dorme. / Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi 'nforme / a seguir d'una
fera che mi strugge / la voce e i passi et l'orme (canz. 50, vv 29-41)

Ma io, perché [il sole] s'attuffi in mezzo l'onde, / [...] / et gli uomini et le
donne / e 'l mondo et gli animali / aquetino i lor mali, / fine non pongo al
mio obstinato affanno (canz. 50, vv 46-52)

Veggio la sera i buoi tornare sciolti / da le campagne et da' solcati colli: / i
miei sospiri a me perché non tolti / quando che sia? perché no 'l grave
giogo? (canz. 50, vv 58-61)

Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace / et le fere e gli augelli il sonno af-
frena, / Notte il carro stellato in giro mena / et nel suo letto il mar
senz'onda giace, / vegghio, penso, ardo, piango; et chi mi sface / sempre
m'è inanzi per mia dolce pena (son. 164, vv 1-6)

¹³⁰ Anche l'immagine delle chiavi del cuore, quella per aprire e quella per chiudere, è
convenzionale (si veda Santagata 2004, p. 323); curiosamente essa sembra mancare nel
panorama occitanico.

Tutto 'l dì piango; et poi la notte, quando / prendon riposo i miseri mortali, / trovomi in pianto, et raddopiarsi i mali: / così spendo 'l mio tempo lacrimando (son. 216, vv 1-4)

Vien poi l'aurora, et l'aura fosca inalba, / me no: ma 'l sol che 'l cor m'arde et trastulla, / quel pò solo adolcir la doglia mia (son. 223, vv 12-14)

La notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco¹³¹ (son. 226, v 7)

La sera desiare, odiar l'aurora / soglion questi tranquilli et lieti amanti; / a me doppia la sera et doglia et pianti, / la matina è per me più felice hora (son. 255, vv 1-4).

4.

A qualunque animale alberga in terra, / se non se alquanti ch'anno in odio il sole, / tempo da travagliare è quanto è il giorno; / ma poi che 'l ciel accende le sue stelle, / qual torna a casa et qual s'anida in selva / per aver posa almeno infin a l'alba. / Et io, da che comincia la bella alba / a scuoter l'ombra intorno de la terra / svegliando gli animali in ogni selva, / non ò mai triegua di sospir' col sole; / poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle / vo lagrimando, et disiando il giorno (sest. 22, vv 1-12)

Lagrima anchor non mi bagnava il petto / né rompea il sonno [...] (canz. 23, vv 27-28)

Lagrima triste, et voi tutte le notti / m'accompagnate, ov'io vorrei star solo, / poi fuggite dinanzi a la mia pace; / et voi sì pronti a darmi angoscia et duolo, / sospiri, allor traete lenti et rotti (son. 49, vv 9-13)

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina / verso occidente, et che 'l dì nostro vola / a gente che di là forse l'aspetta, / [...] / talora [la vecchiarrella] è consolata / d'alcun breve riposo, ov'ella oblia / la noia e 'l mal de la passata via. / ma, lasso, ogni dolor che 'l dì m'adduce / cresce qualor s'invia / per partirsi da noi l'eterna luce. (canz. 50, vv 1-14)

Il sonno è 'n bando, et del riposo è nulla; / ma sospiri et lamenti infin a l'alba, / et lagrime che l'alma a li occhi invia (son. 223, vv 9-11)

O cameretta che già fosti un porto / a le gravi tempeste mie diurne, / fonte se' or di lagrime nocturne, / che 'l dì celate per vergogna porto (son. 234, vv 1-4)

Io non ebbi già mai tranquilla notte, / ma sospirando andai matino et sera (sest. 237, vv 13-14)

El dì pensoso, poi piango la notte; / [...] / sospir' del petto, et de li occhi escono onde / da bagnar l'erbe, et da crollare i boschi (sest. 237, vv 20-24)

¹³¹ Questo verso suggerisce implicitamente che la percezione che il poeta ha del tempo cronologico e atmosferico non è quella regolare o consueta. L'occorrenza anticipa perciò il discorso sulle priorità e i gusti innaturali tipici di chi ama, su cui si tornerà a breve.

Meravigliomi ben s'alcuna volta, / mentre le parla et piange et poi
l'abbraccia, / non rompe il sonno suo, s'ella l'ascolta¹³² (son. 256, vv 12-14)

Le mie notti fa triste, e i giorni oscuri, / quella che n'ha portato i penser'
miei (son. 291, vv 12-13)

Né da te spero mai men fere notti (sest. 332, v 57).

Trovatori

1.

Per joi qu'ai d'els e del tems / chant, mas Amors mi asauta / qui · ls motz
ab lo son acorda (Arnaut Daniel, *Autet e bas entre · ls prims fuoills*, vv 7-9)

Can la verz folha s'esper / e par flors blanch' el ramel, / per lo doutz chan
del auzel / se vai mos cors alegan (Bernart de Ventadorn, *Can la verz
folha s'esper*, vv 1-4)

Era, quan vei reverdezitz / los vergiers e cobra l'estatz, / me tira l cors plus
ves solatz / que quan se desaguia l'ans, / e · l iois e · l chans / dels auzels e l
deportz e · l critz / es m'uns envitz / de chantar, per qu'ieu m'esbaudei
(Giraut de Bornelh, *Era, quan vei reverdezitz*, vv 1-8)

Farai chansoneta nueva / ans que vent ni gel ni plueva (Guglielmo IX,
Farai chansoneta nueva, vv 1-2)

Ab lo pascor m'es bel q'eu chant, / en estiu, a l'entran de mai (Cercamon,
Ab lo pascor m'es bel q'eu chant, vv 1-2)

Er, quan renovella e gensa / estius ab fuelh' et ab flor, / pus mi fai precx,
ni l'agensa / qu'ieu chant e · m lais de dolor (Sordello, *Er, quan renovella e
gensa*, vv 1-4)

Mout mi platz lo doutz temps d'abril, / [...] / d'un joi novel qe m'es al cor
intratz, / qe m ven d'Amor a cui mi soi donatz: / per qu'ieu farai gais motz
ab son plazen, / c'atendut ai la razon longamen (Elias Cairel, *Mout mi
platz lo doutz temps d'abril*, vv 1-9)

Pos le gais temps de pascor / renovella e ve / vestitz de fueilh'e de flor /
chantarai dese (Aimeric de Belenoi, *Pos le gais temps de pascor*, vv 1-4)

Toz m'era de chantar geqiz, / tro q'uei vei q'es l'ivernz passatz / [...] / per
qe · m sui un pauc alegraz (Rambertino Buvaelli, *Toz m'era de chantar
geqiz*, vv 1-6)

Belhs m'es lo dous temps amoros, / lanquan lo mons reverdezis (Arnaut
de Maruelh, *Belhs m'es lo dous temps amoros*, vv 1-2).

¹³² Nel passo è implicita l'idea che lo spirito del poeta non trovi riposo durante la notte, ma si rechi dall'amata in preda ai costanti impulsi amorosi. Come si vedrà in seguito, la facoltà per cui spirito e corpo possono essere separati è tipica per gli amanti e rappresenta perciò un topos molto diffuso.

2.

Braitz, chans, quilz, critz / aug dels auzels pels plaissaditz. / Oc! Ma no los enten ni deinh; / c'un'ira · m cenh / lo cor, on dols m'a pres razitz (Raimbaut d'Aurenga, *Braitz, chans, quilz, critz*, vv 1-5)

Ar resplan la flors enversa / pels trencans rancx e pels tertres, / calz flors? Neus, gels e conglapis¹³³ (Raimbaut d'Aurenga, *Ar resplan la flors enversa*, vv 1-3)

Deiosta · ls breus iorns e · ls loncs sers, / quan la blanc'aura brunezis,¹³⁴ / vuelh que blanc e bruelh mos sabers / d'un nou ioy que · m fruch'e · m floris (Peire d'Alvernha, *Deiosta · ls breus iorns e · ls loncs sers*, vv 1-4)

Belh m'es l'estius e · l temps floritz, / quan l'auzelh chanton sotz la flor; / mas ieu tenc l'ivern per gensor, / quar mais de joi m'i es cobitz (Jaufré Rudel, *Belh m'es l'estius e · l temps floritz*, vv 1-4)

Puois nostre temps comens'a brunezir¹³⁵ / e li verjan son de la fuelha blos, / [...] / per joy d'amor nos devem esbaudir (Cercamon, *Puois nostre temps comens'a brunezir*, vv 1-6)

E quant ieu cugey que l'auzelh / li fesson joy e la verdors / [...] / tost li fon sos afar camjatz. / Dels huelhs poret josta la fon (Marcabru, *A la fontana del vergier*, vv 10-15)

Al temps d'estiu, qan s'alegron l'ausel, / [...] / mas eu no · n ai d'amor si ben lo · m voill, / ni pos ni dei aver nuill alegrage (Rambertino Buvaletti, *Al temps d'estiu, qan s'alegron l'ausel*, vv 1-7)

Lo clar temps vei brunezir / e · ls auzelletz esperdutz / [...] / e ieu, que de cor cossir / per la gensor res qu'anc fos, / tan joios / sui, qu'ades m'es vis / que fuelh' e flor s'espandis (Raimon Jordan, *Lo clar temps vei brunezir*, vv 1-9)

¹³³ Qui la percezione alterata del poeta si deve, per una volta, ad una condizione felice, che gli permette di vedere l'inverno come se si trattasse della primavera. Anche il brano successivo mostra la medesima disponibilità dei trovatori all'espressione di situazioni positive, che mancano per lo più in Petrarca.

¹³⁴ Questo passo di Peire d'Alvernha merita particolare attenzione sia in quanto antecedente della sestina dantesca, di cui si è già vista l'importanza come riferimento per Petrarca rispetto alle contrapposizioni stagionali, sia per l'uso del tipico predicato "brunezir", qui presumibilmente reso più interessante agli occhi dello stesso Petrarca per l'accostamento all'immagine dell'aura. La voce occitanica è riutilizzata in particolare nel citato sonetto 223 per evocare le tenebre che scendono al tramonto: «Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro, / et l'aere nostro et la mia mente imbruna» (vv 1-2). Per gli aspetti naturalistici si rimanda ancora una volta al capitolo seguente, con particolare riferimento alle strutture incipitarie stagionali.

¹³⁵ Si noti la corrispondenza lessicale con il precedente passo di Peire d'Alvernha e dunque con quelli dantesco e petrarchesco che ne dipendono.

Car sonetz d'auzel no-m pais, / ni fresca flors de vergan / lo consir del cor
no-m trais (Raimon de Miraval, *Tuich cill que vant demandan*, vv 10-12)
Cantar vuoill amorosamen, / si tut no vei fuogllia ni flor, / ci freç no fai ni
gel paor (Falquet de Romans, *Cantar vuoill amorosamen*, vv 1-3)
Pus l'aura freida venta e corr, / [...] / qu'auzelhs non chanta em plaissat, /
ni · l boscs non retin doussamen; / mas ieu ai tan lo cor jauzen, / qu'aissi · l
prenc ont ylh l'an laissat (Daude de Pradas, *No · m puesc mudar que no · m
ressit*, vv 2-8).

3.

Doncs mi fueilla e · m floris e · m fruch'Amors / el cor tan gen que la nueit
me retsida / quant outra gens dorm e pauz'e sojorna (Arnaut Daniel, *Lan-
quan vei fueill' e flor e frug*, vv 5-7)
Le gens tems de pascor / ab la frescha verdor / nos adui folh' e flor / de
diversa color, / per que tuih amador / son gai e chantador / mas eu, que
planh e plor, / cui jois non a sabor (Bernart de Ventadorn, *Le gens tems de
pascor*, vv 1-9)
Mais enics sui de l'alba, / e · l destrics que l jorn nos fai (Raimbaut de
Vaqueira, *Gaita be, gaiteta del chastel*, vv 10-11).

4.

Lo dormir pert, car eu lo · m tolh (Bernart de Ventadorn, *Can par la flors
josta · l vert folh*, v 19)
De man mol lieg man dur iaser (Giraut de Bornelh, *Nuilla res*, v 29)
Qu'anc no · fui tan fort endurmitz / que no · m reisides de paor (Jaufré
Rudel, *Belh m'es l'estius e · l temps floritz*, vv 17-18)
Don mos cors non dorm ni non ri (Guglielmo IX, *Ab la douzor del temps
novel*, v 9)
Ni dorm ni veil, ni aug ni vei. / S'anc per amor anei veillian (Cercamon,
Assatz es or'oimai q'eu chant, vv 12-13)
Amors, per cui plaing e sospir e veill (Raimbaut de Vaqueira, *Era · m re-
quier sa costum' e son us*, v 2)
E quant ieu cuich dormir trassaill (Rambertino Buvaelli, *S'a Mon Restaur
pogues plazer*, v 16)
La nueg el lieg vir e torney (Arnaut de Marueilh, *Cui que fin'Amors es-
baudey*, v 41)
Hieu velh la neug, quan deuria durmir (Raimon Jordan, *Vert son li ram e
de fuelha cubert*, v 28)
Que jes la nuoch non puosc el lieig dormir (Gaucelm Faidit, *Mon cor e mi
e mas bonas chanssos*, v 39)
Qu'ieu en pert solatz e durmir (Falquet de Romans, *Mas camjat ai de far
chanso*, v 19).

2.3 *La dedizione all'amata*

Nella lirica delle origini il rapporto amoroso è caratterizzato da una profonda e costante dedizione dell'io poetico alla dama, sino alla vera e propria subordinazione, in coerenza con l'ideologia amorosa cortese, per cui l'amata è superiore al poeta-vassallo in senso sociale, morale, ontologico. Alcuni aspetti di fondo della prospettiva cortese permangono ancora nella lirica trecentesca, benché il principio feudale di partenza si trasformi gradualmente fino a venir meno nel passaggio dalla Provenza all'Italia e poi alla Toscana. Come già le dame occitaniche, le donne siciliane e toscane, e poi ancora Beatrice e Laura, sono oggetto di una fedeltà totalizzante, che sconfinava nell'adorazione. I frequenti elogi che vengono loro rivolti riflettono dunque non solo le loro effettive qualità, ma soprattutto il punto di vista dell'innamorato.

Nella produzione occitanica, dalla pervasiva metafora feudale derivano alcuni motivi riconoscibili e diffusi, come l'insistenza sugli ordini impartiti dall'amata o più di rado da Amore, o le professioni di sottomissione ed obbedienza, o infine la quasi ossessiva asserzione della propria lealtà, del proprio amore fino e non ingannevole. Nella lirica della Scuola siciliana prima e dei Toscani poi questi topoi sono ancora ben presenti, con un lessico piuttosto standardizzato che ne evidenzia da una parte la centralità, dall'altra la convenzionalità. Sono frequentissimi ad esempio i motivi della leale fedeltà e della signoria di Amore e madonna, mentre iniziano ad essere meno apprezzati quelli del "comando" esercitato sull'innamorato e della dedizione feudale. Anche nel Canzoniere i topoi relativi agli ordini, alla lealtà e all'obbedienza non compaiono in modo esplicito e reiterato, anche se la dedizione del poeta viene evidenziata con assoluta chiarezza nella generale rappresentazione del rapporto amoroso. A tale scopo, Petrarca si appropria di alcune immagini molto espressive (il servizio, il potere subito dall'innamorato, la signoria di cui egli non può liberarsi, la paziente sopportazione, l'inchino), convenzionali e di origine cortese, in occorrenze non numerose, ma notevoli sul piano concettuale.

2.3.1 *Il servizio d'amore*

L'innamorato occitanico è servo o addirittura schiavo della sua dama: il topos è radicatissimo e assai ricorrente, poiché deriva in modo diretto dall'ideologia feudale su cui poggia l'amor cortese. Appare profondamente convenzionale anche l'idea che ad essere servito sia un signore ingrato

(soprattutto se si tratta di Amore), come per altro dimostra ancora *Rvf* 360.

L'immagine del servizio mantiene il suo rilievo nel passaggio dalla Provenza all'Italia, nonostante il fatto che gli aspetti socio-politici in origine connessi all'amore fino perdano valore: il motivo della servitù resta infatti molto apprezzato per rappresentare lo squilibrio tra le parti nel rapporto amoroso e solo con gli stilnovisti le occorrenze gradualmente si riducono.¹³⁶

Nel Canzoniere il concetto è sfruttato per comunicare la disforia d'amore: per il poeta l'atto di servire comporta sempre una rinuncia a se stesso, un'alienazione dalle proprie ragioni a favore dell'altro.¹³⁷ I passi in questione non sono molti, ma significativi, come d'altronde la rielaborazione retorica che consente di adattare il topos al nuovo contesto di arrivo. L'esito della reinterpretazione petrarchesca appare duplice. Da una parte, infatti, l'esigenza di adeguare l'immagine alle specifiche circostanze evocate nella raccolta e la conseguente trasformazione del topos mancano nei Siciliani e nei Toscani, nella cui produzione si nota in proposito una forte uniformità, nel segno della fedeltà ai moduli occitanici. Dall'altra, invece, Petrarca rinuncia ai dettagli di contorno, alle situazioni in cui i suoi antecedenti avevano calato l'idea del servizio, evitando così compromissioni eccessive con la dimensione feudale e con l'idea

¹³⁶ Gli esempi sono numerosissimi. Si leggano a titolo rappresentativo Giacomo da Lentini, *Amor non vole ch'io clami*, v 5; Rinaldo d'Aquino, *Venuto m'è in talento*, vv 10-13, 29, 42-43, 63-64 e 70; Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*, vv 4 e 30; Chiaro Davanzati, *Donna, ciascun fa canto*, vv 14-15; Monte Andrea, *Gentil mia donna, com' più guardo e rimiro*, v 10; Dante da Maiano, *La diletta cera*, vv 42 e 48; Guittone d'Arezzo, *Si mi destringe forte*, v 56; Guido Guinizzelli, *Donna, l'amor mi sforza*, v 37; Guido Cavalcanti, *Quando di morte mi conven trar vita*, v 20; Cino da Pistoia, *Saper vorrei s'Amor, che venne acceso*, v 6; Dante, *Ai faux ris*, v 28.

¹³⁷ L'idea del servizio ricorre anche, in due occasioni, con accezione strettamente morale e non amorosa. In un caso, per altro, il contesto è politico e polemico: infatti, nel primo dei sonetti avignonesi, 136, la città corrotta e dunque la Curia che vi ha sede sono definite «de vin serva, di lecti et di vivande» (v 7), ad indicare la schiavitù spirituale del peccato. Il secondo luogo notevole si trova ai versi 1-2 del sonetto 308, dedicato (in chiave funebre) a Laura, che viene indicata come motivo per l'abbandono della corruzione urbana, ma anche per la scelta di permanere in Provenza, invece che in Italia: «Quella per cui con Sorga ò cangiato Arno, / con franca povertà serve ricchezza». Qui la servitù, soprattutto poiché il servizio avviene alle dipendenze di un'istituzione corrotta, implica la complessa questione della libertà morale e fattuale dell'uomo di spirito e intelletto, nonché il problema della clientelarietà, che anche dal punto di vista biografico appare centrale nel caso di Petrarca.

dell'insegnamento cortese. Si pensi ad esempio al problema di chi insegna all'amante a servire, piuttosto che alle conseguenze positive e negative che vengono dal vassallaggio, o ancora alle varie sentenze relative alle regole di un corretto patto tra signore e servo.¹³⁸ Questa riduzione dell'immagine tradizionale al concetto nei suoi aspetti essenziali, funzionali e sufficienti all'espressione della deferenza amorosa, comporta l'impressione che Petrarca tenga conto della consuetudine in sé e non tanto di una specifica fonte: in tal senso potrebbero aver contato soprattutto l'origine antica ed autorevole del topos e la sua amplissima diffusione.

Petrarca

Per Rachel ò servito, et non per Lia¹³⁹ (canz. 206, v 55)
 Servo d'Amor,¹⁴⁰ che queste rime leggi, / ben non à 'l mondo, che 'l mio
 mal pareggi (canz. 207, vv 97-98)
 Ò servito a signor crudele et scarso (son. 320, v 12)
 Così 'l mio tempo infin qui trapassato / è in fiamma e 'n pene: et quante
 utili honeste / vie sprezzai, quante feste, / per servir questo lusinghier cru-
 dele! (canz. 360, vv 16-20)

¹³⁸ Esempi rappresentativi si trovano in Piero della Vigna, *Amor, da cui move tutora e vene*, vv 9, 14 e 38-39, e Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, v 91; Bonagiunta Orbicciani, *Uno giorno avventuroso*, vv 6 e 34, e Chiaro Davanzati, *Oi lasso, lo mio partire*, vv 24, 25 e 29.

¹³⁹ L'idea del servizio viene qui mutuata, a livello esplicito, dalla fonte biblica: il primo servo d'amore è Giacobbe, che accetta una lunga sottomissione, per altro reiterata, per ottenere soddisfazione del suo amore per Rachele. Questo brano petrarchesco tuttavia ha soprattutto un valore metaforico, a partire dai significati simbolici tradizionalmente associati alle due figure femminili qui nominate: l'io poetico ha cioè atteso e penato con scopi nobili, legati all'interiorità del sentimento, e non pratici (cioè erotici). Per il significato dell'immagine nella canzone 206 e il riuso dell'*escondich* si vedano il capitolo seguente e i riferimenti bibliografici ivi presentati, in particolare Berra 2013. Ciò non toglie, comunque, che all'immagine si sovrapponga il riferimento alla tradizione trobadorica e al topos cortese, tanto noto e diffuso che difficilmente poteva essere ignorato, secondo la tendenza tipica nella raccolta alla sovrapposizione di fonti eterogenee.

¹⁴⁰ In questo caso l'io poetico non si riferisce direttamente a se stesso, ma in apostrofe ai suoi compagni di sventura, di fatto includendosi nella definizione. È significativo d'altronde che tale occorrenza si trovi proprio nella canzone 207, a stretto contatto quindi con l'immagine del servizio inclusa in *Rvf* 206: altrove in effetti gli innamorati, e dunque coloro che sono sottoposti alla signoria di Amore, sono definiti piuttosto suoi "fedeli" (*ff.* 58, 82, 93, 143, 177, 207, 264, 332): ciò rispecchia per altro un ulteriore topos di lunghissimo corso nella poesia trobadorica, cioè la dichiarazione accorata della propria sincerità ed onestà da parte del poeta, per lo più alla dama, ma talvolta anche ad Amore stesso. Per la "fede amorosa" cfr *infra*.

Di bon seme mal frutto / mieto; et tal merito à chi 'ngrato serve¹⁴¹ (canz. 360, vv 108-109)

Et per dir a l'extremo il gran servigio, / da mille acti inhonesti l'ò ritratto (canz. 360, vv 121-122).

Trovatori

Qu'al sieu servir / sui del pe tro c'al coma (Arnaut Daniel, *L'aura amara*, vv 33-34)

Dona, vostre domini ser (Raimbaut d'Aurenga, *Ben sai c'a sels seria fer*, v 57)

Totz tems volrai sa onor e sos bes / e ·lh serai om et amics et servire (Bernart de Ventadorn, *Be m'an perdut lai enves Ventadorn*, vv 22-23)

E car sui vostre servire, / dic vos ben seguramen (Giraut de Bornelh, *Ben deu hom chastian dire*, vv 19-20)

Servit aurai longamen / humils, francs, sers e leials / Amor, don ai pres grans mals (Uc de Saint Circ, *Servit aurai longamen*, vv 1-3)

Per que mos cors plus de vos no ·s cambia, / bella domna, de servir e d'onrar (Rigaut de Berbezilh, *Tot atressi con la clartatz del dia*, vv 6-7)

Si ·l plagues qe eu li servis / e sivals d'aitant m'enrequis (Cercamon, *Per fin' Amor m'esbaudira*, vv 9-10)

Fals fui per amor servir (Marcabru, *Ans que ·l terminis verdei*, v 15)

E quar sabetz c'al gizardon m'aten, / ai perdut vos e l servir eissamen (Folchetto da Marsiglia, *Amors, merce non mueira tan soven*, vv 13-14)

Per q'ieu m'esfors de viur' e de reinhar / ab joi, per leys plus coratjozaments / servir q'ieu am [...] (Sordello, *Aitant ses plus viu hom quan viu jauzens*, vv 3-5)

E cel que plus la serv e plus i pert (Elias Cairel, *Abril ni mai non aten de far vers*, v 11)

[...] e qui la serf es mortz (Raimbaut de Vaqueiras, *Ges, si tot ma don' et Amors*, v 43)

Dons e servirs e garnirs e larguesa / noiris amors com fai l'aiga lo peis (Bertran de Born, *Ai Lemozis, francha terra cortesa*, vv 8-9)

¹⁴¹ In questo e nel passo successivo è Amore a definirsi “servo” del poeta, rovesciando completamente il significato dell'immagine convenzionale. Tale effetto è strettamente connesso al significato della canzone e alla scena processuale che vi viene rappresentata: dapprima è l'innamorato a dichiararsi servitore sfruttato e maltrattato, poi Amore risponde alle accuse, insistendo sui vantaggi che la condizione amorosa avrebbe garantito proprio all'io lirico. Tale specularità di ruoli e punti di vista mette in maggiore evidenza il problema essenziale del testo: l'amore terreno può essere positivo o ha solamente un'accezione ed esiti negativi?

Tostemps er jois per mi coutz e servitz (Arnaut de Maruelh, *A gran honor viu cui jois es cobitz*, v 8)
 Qu'ieu lh servirai hueimais, cossi que · m an, / e serai li leials e ses enjan (Raimon Jordan, *Quan la neus chai e gibron li verjan*, vv 26-27)
 Peire d'Alvernhhe l'er cofes / tant de servir e d'orazos (Peire d'Alvernhha, *Chantarai, pus vey qu'a far m'er*, vv 50-51)
 E-n vol hom nomenatius / esser de dar e de servir / e d'ardimen e de garnir (Raimon de Miraval, *Res contr'Amor non es guirens*, vv 14-16)
 [...] et on plus l'ai servida / de mon poder, eu la trob plus ombriva (Peire Vidal, *S'eu fos en cort on hom tengues dreitura*, 27-28)
 Per qu'eu tuz temps li serai servidors / e farai tut zo qu'a plaiser li sia (Perdigon, *Anc non cujei que · m pogues far Amors*, vv 12-13)
 Ad aiso no · m tenri'a dan / a lieis servir de bon talan (Guilhem Ademar, *Ben for'oimais sazoz e locs*, vv 16-17)
 Car servirs tot ben atrai: / per q'eu mon leial cor ai / et aurai / totz-tems en amor servir (Guilhem de la Tor, *Qui sap, sofrent, esperar*, vv 6-9)
 Qar se de servir vos mesclaz / ni-us donaz allegrage (Falquet de Romans, *Qan cuit chantar, eu plaing e plor*, vv 7-8)
 Am desamatz per leis en grat servir (Arnaut Catalan, *Anc per null temps no · m donet iai*, v 7)
 Amors, per aital semblansa / soi tengutz de vos servir / que m'avetz trach de cossir (Bertran Carbonel, *Amors, per aital semblansa*, vv 1-3)
 Ben dei ponhar d'esser adreich servire (Bartolomé Zorzi, *Aissi col fuocx consuma totas res*, v 22).

2.3.2 La signoria di Amore e dell'amata sul poeta

L'attestazione più chiara del potere di cui dispongono Amore e madonna nei confronti del poeta è l'ammissione che essi siano i suoi "signori". L'immagine della "signoria", anche per il lessico che la contraddistingue, è strettamente legata all'origine feudale dell'amore cortese, ma conosce una diffusione amplissima anche in ambito italiano.¹⁴² Una differenza

¹⁴² Le occorrenze sono numerosissime. A titolo di pura esemplificazione citiamo Giacomo da Lentini, *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, vv 5 e 26; Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso a fanno*, v 10; Piero della Vigna, *Amore, in cui disio ed ò speranza*, v 34; Guittone d'Arezzo, *Amor, mercé, c'or m'è mister che stia*, v 11; Bonagiunta Orbicciani, *Fin'Amor mi conforta*, vv 10 e 42; Chiaro Davanzati, *Chi m'prima disse "amore"*, v 64; Brunetto Latini, *S'eo son distretto innamoratamente*, v 33; Guido Guinizzelli, *Madonna, il fino amor ched eo vo porto*, v 68; Guido Cavalcanti, *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, v 7; Dante, *Madonna, quel signor che voi portate*, v 1; Cino da Pistoia, *Poi ched e' t'è piaciuto ched i' sia*, vv 2 e 11.

sostanziale rispetto all'uso trobadorico concerne l'attribuzione delle responsabilità relative alle sofferenze di chi ama: il ruolo della dama, dapprima preminente, sembra attenuato già nella lirica siciliana, a favore di una maggiore colpevolizzazione di Amore.¹⁴³

Nella poesia occitanica la rappresentazione dell'amata come signora è, inoltre, all'origine degli appellativi – frequentissimi in apostrofe – di «domna» e «midons», derivati dalla forma latina *domina*, appunto “signora, padrona”. Tale uso passa alla tradizione italiana;¹⁴⁴ le occorrenze in questione, molto numerose, testimoniano quanto sia pervasiva la percezione della superiorità della figura femminile rispetto all'io lirico. Tuttavia già per i trovatori si tratta di una formula rigidamente stilizzata più che di una metafora attiva e ciò vale a maggior ragione per il riuso in ambito italiano.¹⁴⁵

Ancora una volta, d'altro canto, Petrarca non si accontenta delle precedenti interpretazioni del topos né del lessico che lo identifica negli antecedenti italiani. Nel Canzoniere, infatti, il concetto di signoria e supremazia passa spesso attraverso le peculiari aree semantiche del “regno” e del “governo”, che in particolare associa all'idea della superiorità e del comando quella più pratica della navigazione. A tal proposito un confronto diretto è possibile soltanto con Dante (il termine «governare» in simile accezione si legge ad esempio in *VN IV, 2*); nel complesso le innovazioni petrarchesche lasciano intravedere il proposito di far riferimento ad una convenzione oltremodo nota nelle sue linee più generali e comuni, per riproporla in chiave rinnovata ed autonoma.

¹⁴³ Alla signoria di Amore e madonna va accostata anche quella del desiderio, citata da Petrarca in due occorrenze: «Et poi che 'l fren per forza a sé raccoglie, / i' mi rimango in signoria di lui» (son. 6, vv 9-10); «Quando 'l voler che con duo sproni ardenti, / et con un duro fren, mi mena et regge» (son. 147, vv 1-2). Nel sonetto 211 si parla invece di “signoria dei sensi”: «regnano i sensi, et la ragion è morta» (v 7). In un caso inoltre Petrarca ripropone il topos luttuoso della signoria della Morte personificata: «ché 'n dee non credv'io regnasse Morte» (son. 311, v 8). In un solo caso si dice che la ragione regna, cioè nella canzone 360, dove appare in veste di giudice («Quel'antiquo mio dolce empio signore / fatto citar dinanzi a la reina / che la parte divina / tien di nostra natura e 'n cima sede», vv 1-4); tuttavia, come si vedrà in dettaglio nel capitolo seguente, alla conclusione del componimento la ragione non rifiuta l'amore terreno e ciò ricorda per certi aspetti i numerosi brani in cui il poeta ne dichiara la morte.

¹⁴⁴ Si legga ad esempio in Petrarca «Ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro» (son. 3, v 4).

¹⁴⁵ Per questa ragione tali occorrenze non sono considerate in questa sede, con l'eccezione di alcuni luoghi in cui l'etimologia latina è particolarmente percepibile, tanto da suggerire di parafrasare il testo in modo esplicito con la forma “signora”.

Petrarca

Sì mi governa¹⁴⁶ il velo (bal. 11, v 12)
 E dicea meco: Se costei mi spetra, / nulla vita mi fia noiosa o trista; / a
 farmi lagrimar, signor mio, riedi (canz. 23, vv 84-86)
 Questi poser silentio al signor mio, / che per me vi pregava, ond'ei si tac-
 que (son. 46, vv 9-10)
 Lasso, che mal accorto fui da prima / nel giorno ch'a ferir mi venne Amo-
 re, / ch'a passo a passo è poi fatto signore / de la mia vita, et posto in su la
 cima (son. 65, vv 1-4)
 Non gravi al mio signor perch'io il ripregghi / di dir libero un dì tra l'erba e
 i fiori (canz. 70, vv 8-9)
 Così vedess'io fiso / come Amor dolcemente gli governa (canz. 73, vv 70-
 71)
 Questi son que' begli occhi che l'impresse / del mio signor victoriose fanno
 / in ogni parte, et più sovra 'l mio fianco (son. 75, vv 9-11)
 L'aura soave a cui governo et vela / commisi entrando a l'amorosa vita
 (sest. 80, vv 7-8)
 Amor regge suo imperio senza spada (canz. 105, v 11)
 [...] In questi pensier', lasso, / nocte et dì tiemmi il signor nostro Amore
 (son. 112, vv 13-14)
 Amor ne l'alma, ov'ella signoreggia, / raccese 'l foco, et spense la paura
 (son. 113, vv 12-13)
 In mezzo di duo amanti honesta altera / vidi una donna, et quel signor co
 lei / che fra gli uomini regna et fra li dèi (son. 115, vv 1-3)
 Or vedi, Amor, che giovenetta donna / tuo regno sprezza, et del mio mal
 non cura (mad. 121, vv 1-3)
 Qual [fiore], con un vago errore / girando, pareo dir: Qui regna Amore
 (canz. 126, vv 51-52)
 Come 'l sol neve, mi governa Amore (canz. 127, v 45)
 Amor, che nel penser mio vive et regna / e 'l suo seggio maggior nel mio
 cor tene (son. 140, vv 1-2)
 Piangea madonna, e 'l mio signor ch'i' fossi / volse a vederla, et suoi la-
 menti a udire (son. 155, vv 5-6)
 Così dunque fa' tu: ch'i' veggio esclusa / ogni altra aita, e 'l fuggir val
 niente / dinanzi a l'ali che il signor nostro usa (son. 179, vv 12-14)
 Amor, et vo' ben dirti, / disconvensi a signor l'esser sì parco (canz. 207, vv
 61-62)

¹⁴⁶ Sono qui proposte le occorrenze di “governare” e “governo” solo quando sottin-
 tendano, in chiave metaforica, l'area semantica della politica e del regno. È quindi esclusa
 la sfera nautica nella sua accezione più esplicita.

Amor par ch'a l'orecchie mi favelle, / dicendo: Quanto questa in terra appare, / fia 'l viver bello; et poi 'l vedrem turbare, / perir vertuti, e 'l mio regno con elle (son. 218, vv 5-8)

Onde, a chi nel mio cor siede monarcha, / sono importuno assai più ch'i' non soglio (son. 235, vv 3-4)

Ora né 'l mio signor né le sue note / né 'l pianger mio né i preghi pòn far Laura / trarre o di vita o di martir quest'alma (sest. 239, vv 22-24)

L'alto signor dinanzi a cui non vale / nasconder né fuggir, né far difesa (son. 241, vv 1-2)

Or al tuo richiamar venir non degno, / ché signoria non ài fuor del tuo regno (canz. 270, vv 29-30)

Gli animi ch'al tuo regno il cielo inchina / legghi ora in uno et ora in altro modo (canz. 270, vv 91-92)

Indi mi signoreggia, indi mi sforza (son. 278, v 6)

Ò servito a signor crudele et scarso (son. 320, v 12)

Vedeva a la sua ombra honestamente / il mio signor sedersi et la mia dea (son. 337, vv 7-8)

Sì ch'elli è vinto nel suo regno Amore (son. 340, v 11)

Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda (son. 342, v 1)

Dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno (son. 354, v 5)

Quel'antiquo mio dolce empio signore (canz. 360, v 1)

Per inganni et per forza è fatto donno / sovra miei spirti [...] (canz. 360, vv 65-66)

Et al Signor ch'i' adoro et ch'i' ringratio, / che pur col ciglio il ciel governa et folce¹⁴⁷ (son. 363, vv 12-13).

Trovatori

De midonz fatz dompn'e seignor (Raimbaut d'Aurenga, *Non chant per auzel ni per flor*, v 25)

E s'eu am so que no m deu eschazer, / forse d'amor m'i fai far vassalatge (Bernart de Ventadorn, *Can vei la flor, l'erba vert e la folha*, vv 13-14)

Mas d'aqesta serai comanz, / tan voil sa seignjoria¹⁴⁸ (Giraut de Bornelh, *De chantar*, vv 60-61)

Tan aves de conoissensa / per que·us fan seingnor / amors, jovenz ab onor / e·us portan hobediensa (Rigaut de Berbezilh, *Lo nous mes d'abril comensa*, vv 19-22)

¹⁴⁷ Anche Laura dimostra la medesima forza nei confronti del poeta, utilizzando lo stesso tipo di movimento o segnale (sonn. 289 e 299).

¹⁴⁸ È significativo che Giraut usi anche l'esplicito *senhal* di «Mon Seinher», ad esempio in *A ben chantar*, per indicare la dama.

E pus ilh a de pretz la senhoria, / e de beutat part totas las plazens, / non dey passar en re sos mandamens (Bertran d'Alamanon, *Ja de chantar nulh temps no serai mutz*, vv 5-7)

A veritat seignoreia (Marcabru, *Per savi teing ses doptanza*, v 28)

S'ieu muor, q'en patz ai sofert chascun dia, / puois anc fui natz, la vostra seignoria (Elias Cairel, *Per mantener joi e chant e solatz*, vv 21-22)

Belhs Cavaliers, tant es car / lo vostr onratz senhoratges (Raimbaut de Vaqueiras, *Eras quan vey verdeyar*, vv 41-42)

Midonz, qui sopra·m seignoreia / tant que per pauc no·m fai follir (Rambertino Buvaletti, *Ges de chantar no·m voill gequir*, vv 19-20)

Rics e ioios en vostra seignoria (Aimeric de Belenoi, *Cel que promet a son coral amic*, v 18)

Ar ai senhor ab cui no m val merces (Monaco de Montaudon, *Aissi cum cel q'a estat ses seignor*, v 8)

Per qu'ieu tenc car lo vostre senhoratge (Raimon Jordan, *Vas vos soplei, domna, primeiramen*, v 8)

C'aitals es sos seynorius! (Raimon de Miraval, *Res contr'Amor non es guirens*, v 5)

Mas mi platz tan vostre rics senhorius, / que quant aug dir de vos bonas lauzors, / aissi m'es gauz e deleitz e sabors (Peire Vidal, *Bels amics cars, ven s'en vas vos estius*, vv 11-13)

Tro-m pres en son seignoratge (Gaucelm Faidit, *Si tot m'ai tarzat mon chan*, v 13)

Qu'autra ricor / no i an ni senhoratge; / que pòis dòmna s'avé / d'amar, prejar deu be / cavalier, s'en lui ve / proez' e vassalatge (Castelloza, *Ja de chantar non degr' aver talan*, vv 49-54)

Membre·us, dompna, qan mi detz seignoriu (Guilhem Ademar, *El temps d'estiu, qan par la flors el bruoill*, v 15)

Tant ai mon cor el sieu bel segnioratge (Cadenet, *Plus que la naus qu'es en la mar prionda*, v 11)

Per·q'ieu el sieu seignoratge / remaing tot vencudamen (Peire Raimon de Tolosa, *Atressi cum la candela*, vv 52-53)

Eu non quier / partir de sa senhoria (Bartolomé Zorzi, *Si tot m'estauc en cadena*, vv 83-84)

Ab franc vol et ab cor humil / sui totz sotz sa seingnoria, / ni ai cor qu'eu me·n desapil, / si m·dures mil anz ma via (Lanfranco Cigala, *Escur prim chantar e sutil*, vv 51-54)

Ni·m stau acilin vers autre seingnoratge (Guilhem de Cabestanh, *Mout m'alegra douza vos per boscaje*, v 28).

2.3.3 *L'amante non ha potere su se stesso*

Anche l'espressione del potere rispettivamente esercitato e subito dai due amanti è topica. Come è ovvio, il ruolo dominante è sempre della dama o di Amore – la prima prevale per frequenza sul secondo nei componimenti occitanici –, mentre il poeta può solo affermare di non aver controllo su se stesso e di non poter esercitare la sua volontà.

In ambito trobadorico la scelta del lessico per esprimere il concetto è molto uniforme; nel *corpus* italiano delle origini (Siciliani, siculo-toscani e pre-stilnovisti) i predicati eligibili sono ulteriormente ridotti, con un'evidente preminenza di tre sole voci, tutte già caratteristiche dell'uso provenzale (“comandare”, “avere in balia”, “avere podestà/potere”).¹⁴⁹ Tra i poeti dello Stilnovo – e soprattutto nei versi di Cino – l'immagine resiste, benché in un numero più ridotto di occorrenze.¹⁵⁰

Nelle sue linee fondamentali il topos resta ben riconoscibile anche nel Canzoniere, ancora una volta in passi non molto numerosi. Rispetto ai modelli italiani, tuttavia, la capacità di *variatio* appare molto maggiore, in termini di lessico, situazioni e figure retoriche cui il motivo è di volta in volta accostato;¹⁵¹ in tal senso, Petrarca dimostra di oltrepassare anche l'esempio trobadorico. Nel complesso, perciò, egli accoglie nelle sue linee generali una convenzione ormai radicata, per altro strettamente connessa ad un altro aspetto a sua volta fondamentale nella rappresentazione lirica, vale a dire la signoria di Amore e madonna sul poeta, a loro inferiore; la difficoltà nell'indicare un contatto specifico è d'altronde accresciuta proprio dall'evidente abilità petrarchesca nel trasformare la convenzione stessa e nel donarle nuova vita all'interno del contesto di arrivo. Nel confronto con gli antecedenti sono proprio questi aspetti rielaborativi ad attirare maggiormente l'attenzione, oltre al fatto che quasi tutti i passi petrarche-

¹⁴⁹ Per il topos nel complesso si veda Menichetti 1965, p. 67; per l'uso siciliano si rimanda inoltre a Ravera 2013, p. 210. Tra i numerosi esempi rappresentativi ricordiamo: Piero della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, vv 19 e 26-28, Chiaro Davanzati, *Il vostro onor non chero dibassando*, vv 3, 9 e 13-14, e Monte Andrea, *Ai doloroso lasso, più nom posso*, vv 31, 34 e 45.

¹⁵⁰ Si veda ad esempio Cino da Pistoia, *S'io ismagato sono ed infralito*, v 73.

¹⁵¹ All'idea del potere altrui cui l'io poetico è sottomesso si può ad esempio associare un'altra immagine topica, assente nella produzione occitanica, ma ben attestata in quella italiana, cioè quella delle chiavi del cuore, per cui si vedano i ff. 11, 17, 29, 37, 63, 72, 91, 105, 143, 155, 275, 310. Possiamo ricordare infine anche l'immagine delle chiavi della ragione, che rimandano sempre all'idea del controllo su di sé e sulla propria volontà (ff. 76 e 105).

schì si trovino nella prima sezione o che comunque, se collocati nella seconda, siano riferiti al ricordo di Laura viva: non è dunque il tema del lutto, ma l'inventività retorica a determinare in questo caso gli aspetti più innovativi.

Petrarca

Lo qual in forza altrui presso a l'extremo / riman legato con maggior catena (son. 8, vv 13-14)

Ché tèn di me quel d'entro, et io la scorza (canz. 23, v 20)

Sì bella com'è questa che mi spoglia / d'arbitrio [...] (canz. 29, vv 4-5)

Amor, tu che' pensier' nostri dispense (son. 48, v 5)

La 've di et notte stammi / adosso, col poder ch'à in voi raccolto (canz. 71, vv 55-56)

Non me n'avidì, lasso, se non quando / fui in lor forza [...] (son. 76, vv 5-6)

Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe / molt'anni a far di me quel ch'a lui parve (son. 89, vv 1-2)

Ora a posta d'altrui conven che vada / l'anima che peccò sol una volta (son. 96, vv 13-14)

Che 'l mio adversario con mirabil arte / vago fra i rami ovunque vuol m'adduce (son. 107, vv 13-14)

Come puoi tanto in me, s'io nol consento? (son. 132, v 8)

Mi trovo in alto mar senza governo¹⁵² (son. 132, v 11)

Fanno poi gli occhi suoi mio penser vano / perch'ogni mia fortuna, ogni mia sorte, / mio ben, mio male, et mia vita, et mia morte, / quei che solo il pò far, l'à posto in mano (son. 170, vv 5-8)

Ov'è colei che mia vita ebbe in mano? (son. 299, v 12)

Ogni giorno mi par più di mill'anni / ch'i' segua la mia fida et cara duce¹⁵³ (son. 357, vv 1-2)

Fuor di man di colui che punge et molce¹⁵⁴ (son. 363, v 9).

¹⁵² Cioè senza controllo.

¹⁵³ Più in generale, è ben attestata nel Canzoniere l'immagine di Laura o talvolta di Amore come guida del poeta. Tale possibilità non è del tutto sconosciuta ai trovatori, ma certamente non altrettanto diffusa. Si vedano in particolare i ff. 73, 129, 135, 139, 163, 211, 306 (Amore) e 119, 142, 160, 270, 277, 316, 357, 358, 366 (la figura femminile, prima Laura e poi la Vergine).

¹⁵⁴ Giunti a questo punto della vicenda il potere di Amore sul poeta può essere negato: sta per delinarsi la piena conversione del finale.

Trovatori

Non ai poder ni cor que · m vir' aillors (Arnaut Daniel, *Lanquan vei fueill'e flor e frug*, v 12)

Ses cor viu, car ab me no l'ai, / qu'il l'a en baillia!¹⁵⁵ (Giraut de Bornelh, *Ab semblan mi fai dechazer*, vv 23-24)

E l'us seigner es Amors, q'en baillia / ten mon fin cor e mon fin pessamen (Uc de Saint Circ, *Tres enemics e dos mals seignors ai*, vv 5-6)

C'aissi m'a tot amors en sa baillia (Rigaut de Berbezilh, *Tot atressi con la clartatz del dia*, v 33)

Car en vostra mantenenssa / me mis, Amors, franchamen (Folchetto da Marsiglia, *Greu feira nuills hom faillessa*, vv 10-11)

Per q'en vostra merce sui datz / a totz vostres manz obezir (Sordello, *Dompna, meillz q'om pot pensar*, vv 19-20)

Tant que dompna m tengues / del tot en son poder (Raimbaut de Vaqueiras, *Ja non cujei vezer*, vv 3-4)

S'ieu fos aissi segner ni poderos / de mi meteis, qe no · m tengues amors / ni m'agues si del tot en son poder (Bertran de Born, *S'ieu fos aissi segner ni poderos*, vv 1-3)

De mi que sui totz el vostre poder (Arnaut de Marueilh, *Tot quant ieu fauc ni dic que · m si' onrat*, v 25)

Sui remazutz, domn', en vostre poder (Raimon Jordan, *Aissi cum sel qu'em poder de senhor*, v 5)

Ans plus temens c'us tos / soi lai on es poders (Raimon de Miraval, *S'ieu en chantar soven*, vv 45-46)

Quant hom es en autrui poder, / no pot totz sos talans complir, / ans l'aven soven a giquir / per l'autrui grat lo seu voler. / Doncs pos en poder me sui mes / d'Amor, segrai los mals e · ls bes (Peire Vidal, *Quant hom es en autrui poder*, vv 1-6)

Qu'il m'a conques e m ten en sa bailia (Perdigon, *Anc non cujei que m pogues far Amors*, v 5)

Lonjamen m'a trebalhat e malmes / sens nulh repaus Amors en son poder (Aimeric de Peguilhan, *Lonjamen m'a trebalhat e malmes*, vv 1-2)

Car ieu mezeis m'anei metre cochos / en tal poder don era-m vau plaignen (Gaucelm Faidit, *Maintas sazoz es hom plus voluntos*, vv 4-5)

¹⁵⁵ In questo caso specifico ad essere in potere dell'amata è il cuore del poeta che tra l'altro, secondo la convenzione, anche fisicamente non si trova presso di lui, ma con lei. Per il topos della separazione cuore/corpo e per il legame tra il cuore del poeta e l'amata cfr *infra*; l'associazione tra i due concetti convenzionali (separazione e conseguente dominio altrui sul cuore del poeta) è passata in modo puntuale in ambito italiano, ad esempio in *Il vostro onor non chero dibassando*, vv 3, 9 e 13-14, di Chiaro Davanzati.

E ma vida el sieu poder (Guilhem de la Tor, *Plus qe las domnas, q'eu aug dir*, v 9)
 Mas q'al seu coman / sui e serai derenan (Peire Raimon de Tolosa, *No · m puosc sufrir d'una leu chanso faire*, vv 27-28)
 Que fin'amors, sapchatz, mi ten en cura / et en poder, e dey la obezir (Bertran Carbonel, *Aisi m'a dat fin'amor conoissensa*, vv 38-39)
 Qu'il m'ac mes en sa bailia (Bartolomé Zorzi, *Si tot m'estauc en cadena*, v 81).

2.3.4 *Appartenere all'amata*

L'esito ultimo della sottomissione dell'innamorato è l'ammissione di non appartenere a se stesso ma all'amata. Nei componimenti occitanici il motivo è molto diffuso e la produzione italiana delle origini mostra di aver ben recepito il loro esempio;¹⁵⁶ è solo dallo Stilnovo in poi che le occorrenze diminuiscono, per altro in modo piuttosto drastico.¹⁵⁷ Anche in Petrarca i luoghi espliciti in proposito sono pochissimi, solo tre. Questo numero ridotto – poiché forse legato alla tendenza italiana – e soprattutto la formulazione poco caratterizzata a livello espressivo lasciano pensare che si tratti di un riferimento generale ad una convenzione ben attestata. Va d'altra parte evidenziato che l'intera raccolta petrarchesca è caratterizzata dall'insistenza sulla pervasività e sulla costanza del sentimento amoroso, al di là delle singole immagini, e dunque il topos è solo uno fra i numerosi aspetti che rivelano il peculiare legame tra Laura e il poeta.

Petrarca

Non son mio, no. S'io moro, il danno è vostro (canz. 23, v 100)
 Per voi conven ch'io arda, e 'n voi respire, / ch'i' pur fui vostro; et se di voi son privo, / via men d'ogni sventura altra mi dole (son. 267, vv 9-11)
 Poi che suo fui non ebbi hora tranquilla, / né spero aver [...] (canz. 360, vv 61-62).

¹⁵⁶ Tra i molti esempi disponibili si possono leggere: Giacomo da Lentini, *Madonna mia, a voi mando*, vv 49-56, Rinaldo d'Aquino, *In amoroso pensare*, v 24, Filippo da Messina, *Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto*, v 9; Chiaro Davanzati, *Io non posso celare né covrire*, v 8, Monte Andrea, *Poi ch'io son sotto vostra sengnoria*, v 12, Dante da Maiano, *Null'omo pò saver che sia doglienza*, v 6, Guittone d'Arezzo, *Amor, mercede, intende s'eo ragione*, vv 3-4.

¹⁵⁷ Guido Guinizzelli, *Madonna mia, quel d'Amor consente*, v 11, Guido Cavalcanti, *Se m'ha del tutto obliato Merzede*, v 14, Dante, *Io sento sì d'Amor la gran possanza*, v 63.

Trovatori

Preiatz lieis don m'amors no · s tol / qu'en aia merce cum del son (Arnaut Daniel, *D'autra guiza e d'autra rason*, vv 38-39)

Domna vostre sui e serai (Bernart de Ventadorn, *Pel doutz chan que l rossinhols fai*, v 29)

Mas tan sui sieus, si per sieu mi tengues, / puois fezes en cum del sieu a sa guia (Uc de Saint Circ, *Nuills hom no sap d'amic, tro l'a perdut*, vv 23-24)

Que vostre sui e per vostre m respon (Rigaut de Berbezilh, *Tot atressi con la clartatz del dia*, v 26)

C'aissi soi sieus con esser dei (Cercamon, *Assatz es or'oimai q'eu chant*, v 30)

Sieus seria, si m volia, sens bauzia e ses error (Marcabru, *En abriu s'eclairo il riu contra · l pascor*, v 15)

E m tenc per sieu en tot bon covinen (Elias Cairel, *Lo rossinhols chanta tan dousamen*, v 9)

Car vostre sui e per vostre m'autrei (Arnaut de Maruelh, *L'ensenhamens e · l pretz e la valors*, v 25)

Vostre sui hieu aissi ses tot enguan (Raimon Jordan, *Per qual forfait o per qual falhimen*, v 23)

Car il m'a tot, c'autra no-m dejna ges (Raimon de Miraval, *De trobar ai tot saber*, v 16)

Per qu'eu sui seus e serai tan quan viva (Peire Vidal, *S'eu fos en cort on hom tengues dreitura*, v 35)

Suy sieus, ses tot enjan (Gaucelm Faidit, *Solatz e chantar*, v 49)

Quar sieus suy per vendr'e per dar (Guilhem Ademar, *Chantan dissera, si pogues*, v 55)

Bona dompna, mas vostr'om so / qu'autre no-us me pot guerentir (Falquet de Romans, *Mas camjat ai de far chanso*, vv 9-10)

A vos mi do, ab voler tota via (Bertran Carbonel, *Aisi com sel qu'entre · ls plus assajans*, v 18)

Que · m tengues per sieu, assatz / fora mos dezirs complitz (Guiraut Riquier, *De far chanson suy marritz*, vv 14-15).

2.3.5 *Rendersi all'amata*

Per completare la ricognizione sul tema della dedizione è opportuno considerare il topos della resa di sé e delle proprie “armi” a causa delle sofferenze amorose (1), in un adeguamento del concetto militare al contesto amoroso. Ancora una volta, l'immagine è diffusissima in area occitani-

ca e ben attestata anche nei testi della Scuola siciliana.¹⁵⁸ Le occorrenze diminuiscono in area toscana,¹⁵⁹ già prima del tendenziale rifiuto degli stilnovisti. Nel Canzoniere ne sono attestate solo due: Petrarca sembra perciò rispettare le preferenze dei suoi modelli più prossimi, senza rinunciare ad un omaggio alla tradizione più arcaica.

Un destino molto simile concerne il concetto, per altro affine, di “dono di sé” all’amata (2): apprezzato dai trovatori, quasi assente nei Siciliani e nei Toscani,¹⁶⁰ grossomodo abbandonato dagli stilnovisti. Di nuovo Petrarca sembra accennare ad un uso ormai lontano nell’unico passo coinvolto della raccolta, per altro con una variazione lessicale che rende il confronto non del tutto immediato.

Petrarca

1.

S’i’ ’l dissi, il dir s’innaspri, che s’udia / sì dolce allor che vinto mi rendei
(canz. 206, vv 30-31)

Or, lasso, alzo la mano, et l’arme rendo / a l’empia et violenta mia fortuna
(canz. 331, vv 7-8)

2.

Mille fiate, o dolce mia guerrera, / per aver co’ begli occhi vostri pace /
v’aggio proferto il cor; mâ voi non piace / mirar sì basso colla mente altera
(son. 21, vv 1-4).

Trovatori

1.

Ans franchamen / li · m rens (Arnaut Daniel, *Anc ieu non l’aic, mas ella m’a*, vv 63-64)

Pero totz fis mas juntas a li · m rendi (Arnaut Daniel, *Doutz brais e critz*, v 38)

¹⁵⁸ Ricordiamo ad esempio Giacomino Pugliese, *Donna, per vostro amore*, v 82, Filippo da Messina, *Ai, siri Deo, con’ forte fu lo punto*, v 8, Anonimo, *Già non m’era mestiere*, v 51.

¹⁵⁹ Dante da Maiano, *Convemmi dir, madonna, e dimostrare*, v 12; Guittone d’Arezzo, *Pietà, per Deo, di me vi prenda, amore*, v 11.

¹⁶⁰ Anonimo siciliano, *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami*, v 17, Monte Andrea, *A la mprimeramente ch’io guardai*, v 3, Dante da Maiano, *Perché m’avvèn, non m’oso lamentare*, v 11.

Ors ni leos non etz vos ges / que m aucizatz s'a vos me ren (Bernart de Ventadorn, *Non es meravelha s'eu chan*, vv 55-56)

Covenra c'al seu sejn rejn (Giraut de Bornelh, *Ans que veina · l nous frugz tendres*, v 23)

Qu'ans mi rent a lieys e m liure (Guglielmo IX, *Farai chansoneta nueva*, v 7)

A cui mi suy de leyal cor rendutz (Bertran d'Alamanon, *Ja de chantar nulh temps no serai mutz*, v 3)

A vos mi ren, pros dona cui ador (Folchetto da Marsiglia, *Chantan volgra mon fin cor descobrir*, v 46)

A cuy m'autrey e · m ren e · m do (Sordello, *Bel m'es ab motz leugiers a far*, v 4)

Dauna, io mi rent a bos (Raimbaut de Vaqueiras, *Eras quan vey verdeyar*, v 25)

M'ant si conquis c'ad outra no m puosc rendre (Arnaut de Maruelh, *Anc vas amor no · m poc res contradire*, v 24)

Bona domna, si · us platz, a vos mi ren (Peire Vidal, *Tant ai longament cercat*, v 65)

A lei m'autrei e-m rent e-m do (Gaucelm Faidit, *Anc no cupei qu'en sa preizo*, v 51)

Qu'en vòstre mercé'm metrai (Azalais de Porcairaques, *Ar em al freg temps vengut*, v 38)

Per q'ieu li-m ren (Falquet de Romans, *Aucel no truob chantan*, v 10)

Per so car fis ab fin cor finamen / li · m sui rendutz, si tot ben no m'acoil (Peire Raimon de Tolosa, *De fin'amor son tuit mei pessamen*, vv 4-5)

A vos mi ren, qu'a mi dons mi rendatz (Daude de Pradas, *Del bel dezir que Joys Novels m'adutz*, v 39)

2.

A lieis mi do, liges, ses tot reguart (Raimon Jordan, *Vert son li ram e de fuelha cubert*, v 20)

Per zo-m son eu del tot a leis vendutz, / qu'estiers no datz ni rendutz (Raimon de Miraval, *De trobar ai tot saber*, v 29)

E quar me suy a lieys donatz (Guiraut Riquier, *Tant vey, qu'es ab ioy pretz mermatz*, v 28).

2.3.6 Gesti che esprimono la subordinazione e la devozione

Un chiaro segnale della sottomissione dell'innamorato nei confronti della dama è la disponibilità a prostrarsi ai suoi piedi. I trovatori propongono un'immagine peculiare, anche per la sua ricorrenza in componimen-

ti e contesti diversi, spesso a suggello di articolate profferte di fedeltà e dedizione: l'io poetico si inginocchia di fronte alla dama e giunge le mani in atto di preghiera. La scena ha un'intonazione quasi religiosa (si potrebbe addirittura dire un po' blasfema),¹⁶¹ cui si sovrappongono reminiscenze feudali, legate soprattutto al momento dell'investitura.

Le occorrenze italiane pre-petrarchesche, dalla Scuola siciliana allo Stilnovo,¹⁶² non sono numerose e prevedono qualche variazione rispetto ai personaggi coinvolti, ad esempio se l'interlocutore del poeta è Amore¹⁶³ o se insieme all'innamorato si prostra l'intero creato in omaggio alla dama.¹⁶⁴ Si nota soprattutto una variazione lessicale a favore della voce "inchinarsi": tale sostituzione è molto rilevante in quanto si riflette anche nel Canzoniere.

L'io lirico petrarchesco, infatti, si dichiara pronto a manifestare fisicamente la propria subordinazione a Laura, non tanto "inginocchiandosi" quanto "inchinandosi".¹⁶⁵ Tale preferenza linguistica, oltre ad essere motivata dal contributo dei modelli italiani, potrebbe essere dovuta ad una forma di rispetto per la dimensione religiosa: infatti, la forma «in ginocchio» è presente nel Canzoniere, ma solo in due luoghi in cui l'atto di devozione è rivolto a Dio e alla Vergine (canzoni 28 e 366).¹⁶⁶ In due casi, infine, – nella seconda delle similitudini con cui si apre il sonetto 226 e nella visione che occupa la prima terzina del sonetto 362 – il poeta rivolge il proprio inchino a Dio per gratitudine e rispetto. A confronto con i modelli occitanici è d'altronde intervenuto un significativo cambiamento storico-sociale: non più il contesto feudale, le cui metafore sono riutilizzate in modo limitato e molto stilizzato soprattutto nell'opera petrarchesca, ma quello comunale e cortigiano preumanistico.

Mentre la scelta lessicale avvicina Petrarca ai modelli italiani, la maggiore concentrazione delle occorrenze suggerisce l'interesse del poeta per

¹⁶¹ Della mescolanza e sovrapposizione di elementi sacri e profani si tratterà con maggior approfondimento nel corso del presente capitolo.

¹⁶² Si vedano ad esempio Federico II, *Poi ch'a voi piace, Amore*, vv 14-15; Monte Andrea, *A lo fedel, lo bon sengnor, perdona*, v 6; Cino da Pistoia, *L'anima mia, che si va peregrina*, v 4.

¹⁶³ Piero della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, v 50.

¹⁶⁴ Chiaro Davanzati, *Chiunque altrui blasma*, v 95; Dante, *Degli occhi di quella gentil mia dama*, v 3.

¹⁶⁵ Tale forma è presente nel Canzoniere anche in luoghi diversi, in cui assume il più generico senso di abbassarsi e chinarsi, ad esempio in riferimento allo sguardo.

¹⁶⁶ Per l'origine biblica di questo uso poi divenuto convenzionale si legga Curtius 1992, pp. 156-158.

le fonti arcaiche in cui il topos era più diffuso; deve aver favorito tale appropriazione anche l'evidente coerenza tra l'immagine e il generale atteggiamento dell'io poetico nei confronti dell'amata. In un caso Petrarca preferisce una soluzione espressiva ancor più esplicita («[...] reverente ai piedi / le di ch'io sarò là tosto ch'io possa», canz. 37, vv 118-119), la quale nella sua immediatezza ricorda l'atto forse più patetico tipico della lirica occitanica che quello consueto nella produzione italiana. Già i trovatori, in effetti, si gettavano ai piedi delle loro amate, come Raimbaut d'Aurenga al verso 42 di *Peire Rotgier, a trassailir*.

Petrarca

Non la tocchar; ma reverente ai piedi / le di' ch'io sarò là tosto ch'io possa
(canz. 37, vv 118-119)

Ratto inchinai la fronte vergognosa¹⁶⁷ (canz. 119, v 65)

Fuggo ove 'l gran desio mi sprona e 'nchina (son. 151, v 4)

L'andar celeste, e 'l vago spirto ardente, / ch'ogni dur rompe et ogni altezza
inchina¹⁶⁸ (son. 213, vv 7-8)

Tal la mi trovo al petto, ove ch'i' sia, / felice incarco; et con preghiere honeste
/ l'adoro e 'nchino come cosa santa (son. 228, vv 12-14)

Gli animi ch'al tuo regno il cielo inchina / leghi ora in uno et ora in altro
modo (canz. 270, vv 91-92).¹⁶⁹

Trovatori

Li dei totz temps estar als pes (Raimbaut d'Aurenga, *Peire Rotgier, a trassailir*, v 42)

A genolhs et umilians (Bernart de Ventadorn, *Lancan vei per mei la landa*, v 34)

¹⁶⁷ In questo caso è sufficiente parafrasare il termine "inchinarsi" con un generico "abbassarsi"; tuttavia è interessante come il contesto della canzone, in cui il poeta dialoga e si confronta con la Gloria, suggerisca un'accezione particolarmente rispettosa ed ossequiosa dell'immagine.

¹⁶⁸ Anche in questo brano alla lettera "inchinare" significa "piegare": si tratta però dell'effetto dell'amata e della sua natura fuori dall'ordinario che determina anche la subordinazione del poeta, in perfetta coerenza col più generale discorso sulla preminenza della figura femminile.

¹⁶⁹ A queste occorrenze si possono infine accostare i seguenti versi del già citato sonetto 362: «Menami al suo Signor: allor m'inchino, / pregando humilmente che consenta / ch'i' stia a veder et l'uno et l'altro volto» (vv 9-11): qui l'inchino è rivolto principalmente a Dio, ma l'adorazione del poeta è rivolta al contempo a Lui e a Laura.

Estiers no · m sai vas sas armas deffendre / mas ab merce, que tan li suis
aclis¹⁷⁰ / qui non es jois ni autre paradis (Rigaut de Berbezilh, *Ben volria
saber d'amor*, vv 5-7)

Ja de sos pes no · m partira (Cercamon, *Per fin'Amor m'esbaudira*, v 22)

Car ieu no · il sui denan / mas jongz, aclis, per far tot son coman
(Folchetto da Marsiglia/Falquet de Romans, *Meravill me cum pot nuills
hom chantar*, vv 23-24)

De sol aitan mi tengr'ieu per paguatz: / que · l vengues, mas jontas, denan,
/ e · l mostres, de ginolhs ploran, / cum suy sieus endomenjatz (Alegret,
Aissi cum selh, vv 25-28)

Q'eu degra estar totz temps de genoillos / a vostre pes, tro que fos fran-
chamen (Rambertino Buvallesi, *Al cor m'estai l'amoros desiriers*, vv 45-46)

Qu'al sieu pays / estau aclis / mos mas ionhs ambedos (Aimeric de Bele-
noi, *S'a midons plazia*, vv 31-33)

[...] ves cuy ieu sui aclis (Arnaut de Maruelh, *Belhs m'es lo dous temps
amoros*, v 24)

Qu'ie · lh serai homs et aclis (Raimon Jordan, *Per solatz e per deport*, v 49)

Vengues ves lieis de ginolhos / e li disses un mot amoros (Peire
d'Alvernhha, *Chantarai, pus vey qu'a far m'er*, vv 27-28)

C'adobatz li sui del rendre, / mas juntas e de genolhos (Raimon de Mira-
val, *Selh cui joys tanh ni chantar sap*, vv 35-36)

Si, per merces, merce-ill quier mercejan, / e de genoils, mas jonhtas et aclis
(Gaucelm Faidit, *Tant aut me creis Amors en ferm talan*, vv 29-30)

Anz ditz chascus, qan vol prejar, / mans jointas e de genolos (Gui d'Ussel,
Gui d'Uissel, be · m pesa de vos, vv 35-36)

Gran talent ai cum pogues / de ginols ves lieys venir, / de tan luenh cum
hom cauzir / la poiria que · l vengues, / mas iuntas, far homenes (Peire
Raimon de Tolosa, *Ar ai ben d'amor apres*, vv 17-21)

Soplei vas vos, cui ieu am et açor (Peire Bremon Ricas Novas, *Us covinenz,
gentils cors plazentiers*, v 19)

Que's rend'a vos mas joynhz, de ginolhs (Guilhem Peire de Cazals, *Be'm
plagr'ueymais qu'ab vos, dona, 'm valgues*, v 30)

Lai joing mas mans e lai estau aclis (Peirol, *Si be · m sui loing et entre gent
estraigna*, v 10).

2.4 Colori d'Amore

Amore lascia un segno visibile sui volti di chi appartiene alla sua schiera, soprattutto per il colore che li caratterizza. Le occorrenze non sono

¹⁷⁰ Questa formula torna spessissimo nelle canzoni trobadoriche, in cui oscilla tra l'immagine più articolata dell'inginocchiarsi e l'idea astratta della sottomissione.

numerose né in Provenza, né in Italia, ma il concetto e la sua espressione risultano profondamente convenzionali. L'immagine è per altro variazione di un topos ancor più diffuso: secondo la tradizione, infatti, chi ama è pallido come un morto, dunque bianco, secondo un'associazione a sua volta convenzionale.

Il topos conosce un maggior apprezzamento presso gli stilnovisti, tra i quali, anche grazie alla notevole influenza di Cavalcanti, ha notevole successo l'immagine del "colore di morte" per indicare il pallore; in particolare nel *corpus* dantesco i passi significativi abbondano. Questi esempi devono essere stati rilevanti per Petrarca, sia per la loro quantità, sia per alcune ulteriori elaborazioni rispetto al tema, come quella del «novo colore», che accomuna la ballata 63 a *Io non posso celar lo mio dolore*, v 30, di Cino da Pistoia. D'altro canto, è notevole che nei componimenti occitani alcune delle scelte espressive poi petrarchesche siano già presenti, a fornire presumibilmente un punto di riferimento comune e forte ai poeti dello Stilnovo e al Canzoniere: si pensi a forme come «dezacolora»¹⁷¹ o «colors»¹⁷² d'amore, di norma al plurale. Quest'ultima forma pare soprattutto congeniale alla raccolta petrarchesca, dove torna a più riprese dando l'impressione che questi colori molteplici e non precisati siano una vera e propria insegna sul volto del poeta, che ne denuncia la condizione.¹⁷³

Petrarca

Et io ne prego Amore, et quella sorda / che mi lassò de' suoi color' depinto (son. 36, vv 12-13)

Volgendo gli occhi al mio novo colore / che fa di morte rimembrar la gente (bal. 63, vv 1-2)

Vedete ben quanti color' depigne / Amor sovente in mezzo del mio volto (canz. 71, vv 52-53)

Quando sarai del mio colore accorto (son. 76, v 12)

Sì come i miei seguaci discoloro (son. 93, v 3)

Quinci in duo volti un color morto appare (son. 94, v 9)

Amor m'assale, ond'io mi discoloro (son. 291, v 3)

¹⁷¹ Già in Dante, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, v 56.

¹⁷² Già in Dante, *Color d'amore e di pietà sembianti*, v 1, dove però la forma sembra singolare, e soprattutto in Cino da Pistoia, *Io non posso celar lo mio dolore*, 30.

¹⁷³ Vanno citati per completezza gli altri riferimenti al colore che arricchiscono la rappresentazione di Laura o della situazione amorosa (ff. 9, 36, 46, 71, 102, 125, 127). Ancora diverso, infine, l'uso in 125, dove il poeta si riferisce ai "colori retorici". Sui colori nel Canzoniere si veda Lepschy 1995.

Talor mi trema 'l cor d'un dolce gelo / udendo lei per ch'io mi discoloro
(son. 362, vv 5-6).

Trovatori

E l vis s'en dezacolora (Bernart de Ventadorn, *Amors, enquera · us preyara*,
v 58)

C'amors s'embria / lai on conois son par, / blancha e floria / e presta de
granar (Marcabru, *Lo vers comenssa*, vv 64-67)

Colors d'autras beutatz (Arnaut de Maruelh, *Ses joi non es valors*, v 41)

Camjant mais de mil colors (Bonifaci Calvo, *Temps e luecs a mos sabers*, v
13).

2.5 *Attesa e sopportazione*

Tema frequentissimo nei componimenti occitanici è quello della sopportazione e dell'attesa: i due concetti sono strettamente legati, addirittura sovrapposti, uniti a livello lessicale dalla polisemia del termine “sofferir”.¹⁷⁴ L'importanza di tali motivi deriva dalla loro connessione con alcuni principi cardine dell'amore cortese: attraverso l'attesa ed una strenua resistenza al dolore, infatti, il paziente vassallo d'amore ottiene che il processo di miglioramento interiore, fine ultimo dell'amore fino, sia efficace. D'altro canto, la sopportazione è proprio l'unico stato d'animo che consenta all'io poetico di affrontare a lungo un rapporto amoroso per sua natura privo di sbocchi ed illegittimo. Talvolta, non a caso, il poeta si dichiara convinto di poter ottenere grandi soddisfazioni dall'amata solo dimostrandosi capace in tal senso.¹⁷⁵ Il topos è molto diffuso ancora presso i Siciliani,¹⁷⁶ mentre una graduale riduzione delle occorrenze si coglie nella poesia toscana pre-stilnovistica, soprattutto in proporzione rispetto ai te-

¹⁷⁴ Lo si noterà con evidenza leggendo la carrellata dei passi trobadorici; il termine mantiene una sfumatura affine nell'uso italiano, al di là del significato di “dolarsi”, già vivo al tempo e poi preminente sino all'epoca moderna; altra forma frequente in lingua d'oc, che identifica in modo più specifico l'idea dell'attesa, è “aten”, cui si aggiungono numerose varianti grafiche e diversi derivati.

¹⁷⁵ Tale principio viene recuperato ed anzi ampliato (anche a livello di scelte lessicali) in ambito siciliano, anche perché si adatta all'atteggiamento tipico dell'amante (per tale questione si può leggere Ravera 2013).

¹⁷⁶ Giacomo da Lentini, *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, vv 21-23, Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso affanno*, vv 11 e 24, Rinaldo d'Aquino, *Venuto m'è in talento*, vv 60 e 65.

sti noti;¹⁷⁷ i componimenti dello Stilnovo confermano ed accentuano tale tendenza.¹⁷⁸

Nel Canzoniere, i motivi dell'attesa e della sopportazione sono ben riconoscibili, anche se i luoghi in questione non sono numerosi. Si notano d'altronde alcune varianti rispetto ai modelli trobadorici, la più importante delle quali deriva dalla morte di Laura e dal conseguente contesto luttuoso, con lo spostamento dell'attesa dalla prospettiva terrena a quella ultramondana. Questo passaggio è ancor più rilevante se si considera che parallelamente la beatitudine di Laura offre un nuovo esempio formativo al poeta e ne favorisce la presa di coscienza in senso cristiano, dando così all'attesa una valenza penitenziale.

A prescindere tuttavia dal fatto che il punto di vista sia di volta in volta quello dell'innamorato o quello del cristiano, in connessione con il concetto già cortese di sopportazione, Petrarca propone diverse raccomandazioni alla moderazione e alla misura, già frequentissime in Provenza.¹⁷⁹ Ciò suggerisce un primo elemento a favore di un'attenzione diretta da parte di Petrarca verso gli antecedenti occitanici; anche il numero dei luoghi interessati nel Canzoniere indica un contatto con una fonte più arcaica rispetto allo Stilnovo. Benché l'immagine sia profondamente convenzionale e ampiamente diffusa, infine, anche alcuni aspetti espressivi permettono di cogliere una suggestiva affinità tra le occorrenze petrarchesche e quelle trobadoriche, soprattutto per l'alternanza tra due interpretazioni opposte del topos, tra accettazione dell'attesa e suo rifiuto.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Bonagiunta Orbicciani, *Gioia né ben non è senza conforto*, v 39, Chiaro Davanzati, *Donna, ciascun fa canto*, vv 29-30, Guittone d'Arezzo, *Gioia ed allegranza*, v 26.

¹⁷⁸ Guido Guinizzelli, *Madonna, il fino amor ched eo vo porto*, v 31, Cino da Pistoia, *Lo fino Amor cortese, ch'ammaestra*, v 2, Dante, *Io sento sì d'Amor la gran possanza*, vv 2-3.

¹⁷⁹ Tuttavia, mentre nei trovatori l'obiettivo principale è ricordare, anche nella passione amorosa, l'importanza di non perdere di vista un corretto comportamento, nel Canzoniere si tratta tendenzialmente di uno strumento per esaltare proprio l'infrazione della norma, l'eccesso e quindi l'errore rappresentato dal desiderio o degli atteggiamenti ad esso ispirati. Si vedano in particolare la canzone 71 («misurata allegrezza / non avria 'l cor [...]»), vv 64-65), il sonetto 90 («'l vago lume oltra misura ardea», v 3), il sonetto 154 («tanta negli occhi bei for di misura / par ch'Amore et dolcezza et gratia piova», vv 7-8).

¹⁸⁰ Una parziale corrispondenza si legge però anche in *Assai mi placeria*, vv 59-60, di Stefano Protonotaro, in cui d'altronde l'attesa non è rifiutata in sé quanto oggetto di preoccupazione per la sua durata, e in Dante, *Io sento sì d'Amor la gran possanza*, vv 2-3, dove il poeta dichiara di non poter resistere a causa di un eccesso di dolore.

Petrarca

Non ò tanti capelli in queste chiome / quanti vorrei quel giorno attender
anni¹⁸¹ (sest. 30, vv 11-12)
Mie venture al venir son tarde et pigre, / la speme incerta, e 'l desir monta
et cresce, / onde e 'l lassare et l'aspectar m'incresce (son. 57, vv 1-3)
Io son de l'aspectar omai sì vinto, / et de la lunga guerra de' sospiri (son.
96, vv 1-2)
Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna / e vòl che 'l gran desio, l'accesa
spene, / ragion, vergogna et reverenza affrene (son. 140, vv 5-7)
Alma, non ti lagnar, ma soffra et taci, / et temprà il dolce amaro, che n' à
offeso, / col dolce honor che d'amar quella ài preso (son. 205, vv 5-7)
Così di ben amar porto tormento¹⁸² (canz. 207, v 79)
Indi et mansuetudine et durezza / et atti ferì, et humili et cortesi, / porto
egualmente, né me gravan pesi (son. 229, vv 5-7)
Perché mai veder lei / di qua non spero, et l'aspettar m'è noia (canz. 268,
vv 7-8)
E 'l rimembrare et l'aspettar m'accora, / or quinci or quindi¹⁸³ [...] (son.
272, vv 5-6)
Ciò che s'indugia è proprio per mio danno (son. 278, v 12)

¹⁸¹ In realtà tutta la sestina 30 è dedicata al senso di attesa, di un amore senza scampo che si prolunga nel tempo a prescindere dai cambiamenti soggettivi nel poeta o da quelli oggettivi nel contesto che lo circonda. Sono tutti aspetti coerenti con l'indicazione conclusiva relativa al settimo anniversario, che rimanda, data la scelta del numero simbolico, al servizio di Giacobbe per il padre di Lia e Rachele. Qui il rimando rimane però implicito e appare al contempo essenziale la matrice trobadorica (su questo aspetto si tornerà con ampiezza nel quinto capitolo). Al contrario, nella conclusione di 206 è esplicitato il riferimento biblico, mentre la durata del servizio non è indicata. I versi 11-12 della sestina sono a loro volta particolarmente significativi, poiché il poeta dichiara in modo inequivocabile la scelta di un'attesa e di una sopportazione paradossale ed iperbolica, volutamente senza fine.

¹⁸² Il concetto di "amare bene", cioè secondo le regole e insieme secondo la morale, è tipico dell'ideologia cortese, e diffusissimo nelle opere trobadoriche, dove i poeti insistono con notevolissima frequenza sulle loro qualità di amanti (fedeltà, lealtà, devozione). Il loro sentimento si definisce perciò "fino", con chiara valenza tecnica. Ovviamente tale amore perfetto comporta anche una paziente sopportazione e dunque in questo brano Petrarca fonde due topoi di ampio corso.

¹⁸³ Le occorrenze successive alla morte di Laura, a parte quelle della ballata 324 e delle canzoni 270 e 360, che hanno un'impostazione retrospettiva, sono tutte impennate sul concetto di "attesa di rivedere l'amata". La canzone 270 propone per altro una peculiare circostanza orfica, per cui si veda il capitolo seguente.

Amor, quando fioria / mia spene, e 'l guidardon di tanta fede, / tolta m'è
quella ond'attendea mercede¹⁸⁴ (bal. 324, vv 1-3)
Ch'alfine vinta fu quell'infinita / mia patientia, e 'n odio ebbi la vita (canz.
360, vv 14-15).¹⁸⁵

Trovatori

Ni mais no · m platz q'ieu atenda / acort ni dura merce / ni plazer ni joi ni
be / que sofren amors mi renda (Uc de Saint Circ, *Estat ai fort longamen*,
vv 6-9)

E d'ela · m platz que · m fassa guizado, / et a vos lais lo lonc atendemem /
senes jauzir, qu'eu volh lo jauzimen (Peire Vidal, *Peire Vidal, pos far m'ave
tenso*, vv 20-22)

Bernart, totz om deu aver dan, / s'a la cocha no sap sofrir (Bernart de
Ventadorn, *Bernart de Ventadorn, del chan*, vv 25-26)

E qe · m feigna coindes e gais / e sufra; qe · ls plus cars avers / dona bos
suffrirs e temers (Giraut de Bornelh, *Chans em broil*, 16-18)

Que sol es savis qui aten (Jaufré Rudel, *Belhs m'es l'estius e · l temps floritz*,
v 13)

A bon coratge bon poder, / qui s ben sufrens (Guglielmo IX, *Pos vezem de
novel florir*, vv 23-24)

E per aisso voill sofrir la dolors (Rigaut de Berbezilh, *Tuit demandon qu'es
devenud'amors*, v 25)

Be · ill lauzi fassa · m pro musar, / qu'eu n'aurai so que · m n'es promes
(Marcabru, *Cortesamen vuoill comensar*, vv 35-36)

Quar meils sai sufertar em patz (Folchetto da Marsiglia, *Fin' amors a cui
me soi datz*, v 8)

E no m recrei tan ni qan, / ans suffr' e · m vauc aturan, / qar cel consec qi
aten (Peire de la Valeria, *So q'az autre vei plazer*, vv 10-12)

Que farai? Soffr'en patz! (Elias Cairel, *Totz mos cors e mos sens*, v 20)

Que celans e temens / et homils e sofrens / vos sui, ses cor leugier (Raim-
baut de Vaqueiras, *Ja non cujei vezzer*, vv 71-73)

¹⁸⁴ L'occorrenza appare per certi aspetti più generica delle precedenti, ma è significati-
vo l'uso del termine per la sua valenza tecnica.

¹⁸⁵ A queste occorrenze si può aggiungere per la sua ispirazione di fondo, nonostante
le scelte lessicali meno esplicite, la seconda terzina di *Aspro core*, che non a caso è ispirata,
per ammissione dello stesso Petrarca, alla lettura di Arnaut Daniel: «Non è sì duro cor
che, lagrimando, / pregando, amando, talor non si smova, / né sì freddo voler, che non si
scalde». Alla base del brano è l'idea, a sua volta convenzionale, secondo cui resistendo si
ottengono straordinari risultati: questo topos però era stato riutilizzato già dai Siciliani, in
quanto particolarmente coerente con il loro atteggiamento più passivo e sottomesso rispet-
to a quello dei trovatori (Ravera 2013).

Don mi valgra mais sufrenssa (Monaco de Montaudon, *Mos sens e ma co-noissensa*, v 3)

Mas non es vers, que que us anetz guaban, / qu'anc us dels mieus fos trahitz per atendre¹⁸⁶ (Raimon Jordan, *Raimon Jordan, de vos eis vuelh apendre*, vv 16-17)

Mas per bona atendenssa / esper c'alcus iois m'en veigna (Peire d'Alvernya, *Ab fina ioia comenssa*, vv 11-12)

Q'ab mi dons mi fai remaner / amic e leyal e sufren / et a tot so c'a leis deu abelir (Perdigon, *Cil cui plazon tuit bon saber*, vv 11-13)

Puois no m'en gau ab precis ni ab lauzor / qu'eu en diga, sufren ni ab servir (Aimeric de Peguilhan, *D'avinen sap enganar e trahir*, vv 19-20)

Mas de tot sui leials sofrire (Gaucelm Faidit, *Tant sui ferms e fis vas amor*, v 39)

S'es mieils c'aissi sofrira et endur / o part son voler me perjur? (Elias d'Ussel, *N'Elyas, conseil vos deman*, vv 8-9)

Que farai donc? Atendrai / e veirai / s'amors me voltra garir / del mal dont sovent sospir (Guilhem de la Tor, *Qui sap, sofrent, esperar*, vv 17-20)

Per gen sofrir ai conques / de midons tot quan mi plai (Falquet de Romans, *Una chanso sirventes*, vv 19-20)

Qu'ans farai tan de mezura / qu'ieu sofrirai tot em patz (Cadenet, *Camjada s'es m'aventura*, vv 14-15)

Q'ieu plus aten, / porgues aver, ben fora plus ioyos (Peire Raimon de Tolosa, *Tostemps aug dir q'us ioyos autre n'adutz*, vv 6-7)

Mais am lo talan e · l dezir / sofrir, e · l greu mal (Bertran Carbonel, *Aisi co am plus finamen*, vv 51-52)

Quar quecs deu sofrir en patz (Bartolomé Zorzi, *Totz hom qu'enten en valor*, v 16)

Ni precx humils ses tot endenh, / celars, sufrirs, quecx si empenh (Gui-raut Riquier, *Amors, pus a vos falh poders*, vv 26-27).

2.6 *Priorità innaturali*

Il risultato della subordinazione dell'amante ad Amore e a madonna è una condizione innaturale. L'io poetico si trova in balia dei propri signori, non più capace di attribuire la giusta importanza a se stesso e al proprio

¹⁸⁶ A parlare è Amore, che per tutto l'arco della canzone tenzona con il poeta innamorato. Tale struttura non costituisce un'invenzione isolata del Jordan, ed anzi risulta significativa rispetto alla prospettiva petrarchesca nella canzone 360 (che si analizzerà in modo approfondito nel capitolo seguente); essa comunque appare il frutto della più generale consuetudine rappresentata dall'apostrofe ad Amore, anche altrove presente nel Canzoniere e nei trovatori, anche se meno attestata rispetto a quella rivolta a madonna.

benessere, anche spirituale. Egli cioè sposta al di fuori di sé le proprie ragioni, rinuncia a qualunque autonomia di giudizio e demanda la propria identità e la propria volontà a colei che ama o – più di rado – ad Amore. La sottomissione amorosa si traduce in definitiva in uno stato di vera e propria alienazione, evocata in ambito lirico da molteplici elementi, che è possibile ricondurre ad una fenomenologia convenzionale e di stampo cortese, al di là delle realizzazioni specifiche di ciascun poeta.

2.6.1 *Amare la dama più di se stessi*

Piegato alla volontà altrui e privo di controllo sulle proprie emozioni, l'innamorato attribuisce alla dama un'importanza eccessiva, che comporta una totale autosvalutazione. Il suo bene passa dunque in secondo piano: egli soffre, ma pensa soltanto all'amata. L'immagine dell'io che si cura delle preoccupazioni e soprattutto delle colpe della dama più che del proprio danno o tormento, dunque amandola più di se stesso, è diffusissima nei componimenti trobadorici; invece nella lirica italiana del Duecento – in cui pure la condizione dell'amante è in sostanza la medesima – il concetto specifico è molto raro,¹⁸⁷ mentre sono più spesso attestati luoghi in cui l'innamorato dichiara di identificare la sua vita, il suo benessere o la sua volontà con quelli dell'amata: a loro volta queste occorrenze sono imparentate con l'*imagery* trobadorica.¹⁸⁸ Al contrario, nel Canzoniere, con coincidenza senza dubbio indicativa, torna l'immagine occitanica in entrambe le varianti, per cui l'io ammette di amare Laura più che se stesso e di preoccuparsi innanzitutto dei suoi fastidi e delle sue colpe.

Petrarca

Ch'i' piango l'altrui noia, et no 'l mio danno;¹⁸⁹ / et cieca al suo morir
l'alma consente (son. 141, vv 13-14)

¹⁸⁷ Mazzeo di Ricco, *Amore, avendo interamente voglia*, vv 45-50 (in cui però l'io rifiuta tale condizione e sta per abbandonare il proprio ruolo di amante), e Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, vv 15-18.

¹⁸⁸ Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, v 34, Chiaro Davanzati, *Lo mio doglioso core*, v 28, Monte Andrea, *Sì come, i marinari, guida la stella*, v 15, Guittone d'Arezzo, *Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa*, v 28, Cino da Pistoia, *Mille volte richiamo 'l di mercede*, vv 7-9, Dante, *Io sento sì d'Amor la gran possanza*, v 27.

¹⁸⁹ L'insistenza sul danno è molto rilevante: al di là dei luoghi in cui il poeta si preoccupa per l'amata, l'intero sistema semantico-lessicale colpa/danno/pena è oggetto di note-

Così di ben amar porto tormento, / et del peccato altrui cheggio perdono
 (canz. 207, vv 79-80)
 Più l'altrui fallo che 'l mi' mal mi dole (son. 216, v 12)
 S'aver altrui più caro che se stesso (son. 224, v 9)
 Per cui sempre altrui più che me stesso ami (son. 255, v 11).

Trovatori

Per me · us o dic qu'anc non poc desamar / celha que · m tol del tot joi e
 deport, / anz m'afortis ades on peger m'es (Arnaut Daniel, *D'autra guiza e
 d'autra rason*, vv 26-28)
 Ben so trafans / q'eu eis m'engan (Raimbaut d'Aurenga, *Pos trobars plans*,
 vv 25-26)
 Tort n'a mas eu lo lh perdo, / e mos cors li reperdona, / car tan la sai bel'
 e bona / que tuih li mal m'en son bo (Bernart de Ventadorn, *Bel m'es can
 eu vei la brollha*, vv 21-24)
 En son plazer sia, / qu'eu sui en sa merce. / Si · lh platz que m'aucia, /
 qu'eu no m'en clam de re (Bernart de Ventadorn, *Lancan vei la folha*, vv
 57-60)
 Qu'ieu am mais que re / neus me / no m'am tan (Giraut de Bornelh, *Gen
 m'aten*, vv 8-10)
 Pert mi e vos: gardatz si · m dei marrir (Folchetto da Marsiglia, *Ben an
 mort mi e lor*, v 40)
 Car mos talans / non es d'als volontos / mas c'a mos ans / reing a sas vo-
 luntatz (Sordello, *Tant m'abellis lo terminis novels*, vv 37-40)
 Aiso · m destrui! / Mas lo joi de leis, quar l'am, me desdúi (Amanieu de la
 Broqueira, *Mentre que l talans mi cocha*, vv 35-36)
 Q'en lei non voill metre garda / mas sa valor e son sen (Peire de la Valeria,
Vezer volgra N'Ezelgarda, vv 14-15)
 Anz iur per leis cui tenc al cor plus car / on plus fort l'am la cug petit amar
 (Aimeric de Belenoi, *Nulls bom non pot complir adreizamen*, vv 7-8)
 Eu am mais trop ab vos, / bella dompna e pros, / totz temps far mon
 dampnatge, / c'ab outra conqueses (Arnaut de Maruelh, *Franques' e noi-
 rimens*, vv 5-8)
 Per qu'eu no volh ricor / de terra ni d'aver / tan com far son plazer (Peire
 Vidal, *Estat ai gran sazo*, vv 18-20)
 E s'ieu pert lieis cui me coman, / perdut ai me e joi e chan (Perdigon, *Trop
 ai estat mon Bon Esper no vi*, vv 31-32)

vole insistenza sia in Petrarca sia nei trovatori, che, riguardo a tale motivo, sembrano in-
 fluenzare il Canzoniere ben più di quanto non avvenga per i Siciliani.

Qu'a me sui fals, tant am vos finamen (Aimeric de Peguilhan, *Nulhs hom no sap que s'es gaugz ni dolors*, v 38)
 Qu'a far en tot sos comans / son faitz, e per lieys servir¹⁹⁰ (Gaucelm Faidit, *Com que mos chans sia bos*, vv 15-16)
 Qe·l cor e·l cors e·l saber e·l veiaire / e l'ardimen e·l sen e la vertut / ai mes en lieis, que no·m n'ai retengut (Peire Raimon de Tolosa, *No·m puosc sufrir d'una leu chanso faire*, vv 43-45)
 Qar si trop mais non l'amasses qe vos, / non creiria qe fosses amoros (Lanfranco Cigala, *Segne'n Lafranc, car es sobresabenz*, vv 15-16)
 Q'ab tal plazer sai dezirar s'amor / qe jauzentz sui d'aisso q'autres s'irais (Peire Bremon Ricas Novas, *Ben deu istar ses gran joi totztemps mais*, vv 23-24)
 [...] quar ferir / sap tan gen qu'om no·n vol guerir (Folquet de Lunel, *Quan beutatz me fetz de primier*, vv 39-40)
 È conoissetz qu'atra ni me / no am tan, per la fe qu'eu dei (Guilhem Augier Novella, *Quan vei lo dos temps venir*, vv 48-49)
 Mayntas vetz oblit mey, / qu'ieu lau vos e mercey (Guilhem de Cabestanh, *Lo dous cossire*, vv 14-15)
 Com plus m'enliama / greumen, / e m'art e m'aflama, / n'ai melhor talen (Peirol, *Cora qu'Amors vuelha*, vv 41-44).

2.6.2 *Accettare o desiderare la morte*

La disponibilità del poeta ad accettare il dolore che l'esperienza amorosa gli procura è un sintomo evidente della disforia connaturata al sentimento e viene espressa attraverso molteplici immagini. Un elemento topico e molto diffuso, già in Provenza e poi in Italia, è il desiderio di morire o comunque la prontezza ad accettare la morte. Le formule utilizzate dai trovatori sono piuttosto ripetitive (morire desiderando / morire di desiderio / desiderare di morire) a fronte della maggiore varietà del lessico poetico italiano, soprattutto stilnovistico e poi petrarchesco. Nel complesso, le occorrenze siciliane¹⁹¹, toscane e stilnovistiche¹⁹² sono numerose e ca-

¹⁹⁰ Questo tipo di affermazione è particolarmente interessante e significativo, poiché evidenzia la radicale perdita di potere dell'amante su di sé; la sua finalità esistenziale si risolve nell'amata, determinando la forma più piena di alienazione.

¹⁹¹ Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv 15-17, Piero della Vigna, *Poi tanta cauno-scenza*, vv 22 e 24, Jacopo, *Così afino ad amarvi*, v 15.

¹⁹² Bonagiunta Orbicciani, *Tal è la fiamma e 'l foco*, vv 20-21, Chiaro Davanzati, *Io non posso celare né covrire*, vv 50-52, Monte Andrea, *Dolente me: son morto, ed aggio vita!*, vv 5-8; Guido Guinizzelli, *Tegno de folle 'mpres'*, a lo ver dire, v 50, Guido Cavalcanti, *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti*, v 7, Dante, *Io son venuto al punto de la rota*, vv 64-65.

ratterizzate da una notevole differenziazione rispetto alle situazioni che portano il poeta a questa totale subordinazione.

Nel Canzoniere la ricchezza espressiva è ancora una volta favorita dall'evoluzione della vicenda e della psicologia dell'io: dapprima egli vorrebbe morire per evitare le sofferenze amorose, poi per raggiungere Laura morta in cielo, o per lo meno per superare il dolore della sua perdita (secondo un atteggiamento a sua volta convenzionale nei *planh*),¹⁹³ mentre nei componimenti penitenziali la morte è associata al pericolo della punizione o alla speranza di salvezza e perciò, a seconda dei casi, essa è temuta o auspicata.¹⁹⁴

Rispetto alla tradizione lirica italiana l'elaborazione occitanica è senz'altro formativa. È probabile d'altro canto che Petrarca abbia fatto tesoro anche degli esempi più variegati che poteva leggere nei componimenti in volgare del sì. Tuttavia, in ultima analisi nel Canzoniere l'interpretazione del topos è indipendente e spesso peculiare: ciò spinge a pensare che il poeta abbia tenuto conto della convenzione in genere e se ne sia piuttosto appropriato in connessione con il nuovo contesto comunicativo.

Petrarca

Mentr'io portava i be' pensier' celati, / ch'anno la mente desiando morta
(bal. 11, vv 5-6)

Chiamando Morte, et lei sola per nome (canz. 23, v 140)

Se col cieco desir che 'l cor distrugge (son. 56, v 1)

Quante volte m'udiste chiamar morte! (canz. 71, v 39)

Ch'è bel morir, mentre la vita è dextra (son. 86, v 4)

Vattene, trista, ché non va per tempo / chi dopo lassa i suoi di più sereni
(son. 86, vv 13-14)

Pien di quella ineffabile dolcezza / che del bel viso trassen gli occhi miei /
nel dì che volentier chiusi gli avrei / per non mirar già mai minor bellezza
(son. 116, vv 1-4)

Et bramo di perir, et cheggio aita (son. 134, v 10)

¹⁹³ Del genere e della topica che lo contraddistingue si tratterà in modo approfondito nel capitolo seguente.

¹⁹⁴ La diversa prospettiva dell'io petrarchesco rispetto alla morte nelle due sezioni del Canzoniere è analizzata in modo approfondito, anche in riferimento al riuso cristiano e pre-umanistico del topos cortese, in Stroppa 2014.

[...] ma l'engordo / voler ch'è cieco et sordo / sì mi trasporta, che 'l bel viso santo / et gli occhi vaghi fien cagion ch'io pèra¹⁹⁵ (canz. 135, vv 41-45)

Simil fortuna stampa / mia vita, che morir poria ridendo (canz. 135, vv 80-81)

Tu ài li strali et l'arco: / fa' di tua man, non pur bramand'io mora, / ch'un bel morir tutta la vita honora (canz. 207, vv 63-65)

Ché ben muor chi morendo esce di doglia (canz. 207, v 91)

Sappia 'l mondo che dolce è la mia morte (son. 217, v 14)

Di dì in dì spero omai l'ultima sera / che scevri in me dal vivo terren l'onde / et mi lasci dormire in qualche piaggia (sest. 237, vv 7-9)

Ch'è già di pianger et di viver lasso (son. 243, v 11)

Se per salir a l'eterno soggiorno / uscita è pur del bel'albergo fora, / prego non tardi il mio ultimo giorno (son. 251, vv 12-14)

[...] morte, altro bene omai non spero (son. 267, v 6)

Tempo è ben di morire, / et ò tardato più ch'i' non vorrei (canz. 268, vv 2-3)

Deh perché me del mio mortal non scorza / l'ultimo dì, ch'è primo a l'altra vita? (son. 278, vv 7-8)

[...] onde morte piacque oltra nostro uso! (son. 296, v 8)

[...] e di tal piaga / morir contenta, et vivere in tal nodo (son. 296, vv 13-14)

Quant'a la dispietata et dura Morte, / ch'avendo spento in lei la vita mia, / stassi ne' suoi begli occhi, et me non chiama! (son. 300, vv 12-14)

Noia m'è 'l viver sì gravosa et lunga / ch'i' chiamo il fine, per lo gran desire / di riveder cui non veder fu 'l meglio (son. 312, vv 12-14)

Così disciolto dal mortal mio velo / ch'a forza mi tien qui, foss'io con loro / fuor de' sospir' fra l'anime beate! (son. 313, vv 12-14)

Nel qual io vivo, et morto giacer volli (son. 320, v 8)

Queste sei visioni al signor mio / àn fatto un dolce di morir desio (canz. 323, vv 74-75)

L'altra [la Morte] mi tèn qua giù contra mia voglia (bal. 324, v 7)

I' cheggio a Morte incontra Morte aita (son. 327, v 7)

Il dolce acerbo, e 'l bel piacer molesto / mi si fa d'ora in hora, onde 'l camino / sì breve non fornir spero et pavento (canz. 331, vv 19-21)

Mai questa mortal vita a me non piacque / (sassel' Amor con cui spesso ne parlo) / se non per lei che fu 'l suo lume, e 'l mio: / poi che 'n terra mo-

¹⁹⁵ In questo caso non si tratta di suicidio nella sua forma più letterale e diretta; il desiderio conduce l'io poetico alla sua fine attraendolo laddove soffre di più (presso l'amata). Tale immagine recupera e rielabora l'idea convenzionale del desiderio di ciò che fa male, su cui si tornerà a breve.

rendo, al ciel rinacque / quello spirito ond'io vissi, a seguirlo / (licito fusse) è 'l mi' sommo desio (canz. 331, vv 25-30)
 Odiar vita mi fanno, et bramar morte (sest. 332, v 6)
 Ditele ch'i' son già di viver lasso, / del navigar per queste horribili onde (son. 333, vv 5-6)
 Ma tropp'era alta al mio peso terrestre, / et poco poi n'uscì in tutto di vista: / di che pensando anchor m'aghiaccio et torpo (son. 335, vv 9-11)
 Et dolce incominciò farsi la morte¹⁹⁶ (son. 352, v 14)
 Ma 'l dolce viso dolce pò far Morte (son. 358, v 2)
 Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro. / Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai; / et se non fusse, e' fu 'l tempo in quel punto / che madonna passò di questa vita (son. 358, vv 8-11)
 Et al Signor ch'i' adoro et ch'i' ringratio, / [...] / torno stanco di viver, nonché satio (son. 363, vv 12-14).

Trovatori

E volria trop mai murir (Bernart Martì, *Lancan lo douz temps s'esclairer*, v 13)
 Car me mor e volh trespassar (Bernart de Ventadorn, *Can lo boschatges es floritz*, v 76)
 Per qu'ieu conosc e sai q'es vers / qe viures val meinz que morir? (Giraut de Bonelh, *Amars, onrars e carteners*, vv 25-26)
 Per que m'agr'ops, s'ieu pogues, / c'al cor e als huoills, qe · m fan / aver de ma mort talan (Uc de Saint Circ, *Anc enemics q'ieu agues*, vv 11-13)
 La dousa mort don eu voill estr'aucis (Rigaut de Berbezilh, *Ben volria saber d'amor*, v 39)
 C'adoncs viu sas quan m'aucio · ill cossire (Folchetto da Marsiglia, *Tant m'abellis l'amoros pessamens*, v 5)
 Quar per quascu mor, languen, de dezire (Sordello, *Gran esfortz fai qui ama per amor*, v 4)
 Voluntatz l'es que deziran m'aucia, / e plaz me molt, pus aitan l'abelhis (Alegret, *Aissi cum selh qu'es vencutz e sobratz*, vv 5-6)
 Vezer volgra N' Ezelgarda, / qar hai de morir talan (Peire de la Valeria, *Vezer volgra N' Ezelgarda*, vv 1-2)
 E la mortz es ma maier esperansa (Aimeric de Belenoi, *Meravil me com pot hom apellar*, v 24)
 Dompna, s'ieu muer per vostr'amor be · m plai (Raimon Jordan, *D'amor no m puesc departir ni sebrar*, v 41)

¹⁹⁶ Per il contatto con Laura, che è appunto morta. L'immagine era già dantesca, nella *Vita Nova*.

Per qu'aitals mortz m'es vida naturals (Aimeric de Peguilhan, *Nulhs hom non es tan fizels vas senhor*, v 21)

E, pois li platz, mout m'es bons à sofrir, / car autramen non porri' eu morir / tant bonamen, ni ab tant doutz martire (Gaucelm Faidit, *Mon cor e mi e mas bonas chanssos*, vv 22-24)

Car non sui lai on estai sos cors gens, / doutz e plazens, / que m'auci desiran (Folchetto da Marsiglia/Falquet de Romans, *Meravil me cum pot nuills hom chantar*, vv 5-7)

Pero tals m'a ses tot aisso conques / quem plagra neus si 'lam volia aucire (Bartolomé Zorzi, *Aissi col fuocx consuma totas res*, vv 51-52)

Prec que pessetz, o que tost m'auciatz (Cerveri de Girona, *Si nuyll temps fuy pessius ne cossiros*, v 38)

E, si tut muoir, dei aver gioi coral, / car nuls viures mon dos morir non val (Peire Bremon Ricas Novas, *Ben farai canson plasen*, vv 19-20)

Ben garitz seria / s'ab tan doussa pena / midonz m'aucizia (Peirol, *En joi que · m demora*, vv 30-32).

2.6.2.1 Meglio morire che vivere nel dolore o senza l'amata

Una variante retorica rispetto al desiderio o all'accettazione della morte si coglie nell'espressione della preferenza: abbandonare la vita appare cioè preferibile rispetto a qualunque alternativa, per lo più a causa della sofferenza amorosa. L'immagine è facilmente riconoscibile grazie alla tipica struttura sintattica “meglio... piuttosto che...”: essa è già consueta nei trovatori, cui si deve il topos stesso, e passa in ambito siciliano,¹⁹⁷ e poi in quelli toscano e stilnovistico.¹⁹⁸

Tale preferenza innaturale acquisisce una valenza in parte diversa quando veicola il rimpianto di non essere morti prima dell'amata: la riletura in chiave luttuosa – topica nel genere occitanico del *planh* – ha notevole rilievo nel Canzoniere, in virtù della centralità della morte di Laura. Questo aspetto accumuna d'altro canto la raccolta petrarchesca agli antecedenti occitanici, che hanno dato un notevole sviluppo al *planh*, benché

¹⁹⁷ Per questi passi si rimanda a Ravera 2013, pp. 225-226; si leggano ad esempio Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza*, vv 37-38, e Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, vv 40-44.

¹⁹⁸ Chiaro Davanzati, *Uno disio m'è nato*, vv 13-24, Monte Andrea, *A la 'mprimera, donna, ch'io guardai*, vv 12-13, Guittone d'Arezzo, *Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa*, vv 44-46; Cino da Pistoia, *Occhi miei, fuggite ogni persona*, vv 3-4, e *A vano sguardo e a falsi sembianti*, v 14.

più nei sirventesi che nella produzione amorosa, a differenza della lirica italiana, in cui il genere lascia pochissime tracce.¹⁹⁹

Per il resto, il motivo della preferenza per la morte è profondamente convenzionale e come tale diffuso in forme affini in numerose opere delle origini, senza che siano evidenti contatti specifici e dirimenti.

Petrarca

M'è più caro il morir che 'l viver senza (canz. 71, v 30)
 Il meglio è ch'io mi mora amando, et taccia (son. 171, v 4)
 I' beato direi, / tre volte et quattro et sei, / chi, devendo languir, si morì
 pria (canz. 206, vv 52-54)
 [...] O vivo Giove, / manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine (son.
 246, vv 7-8)
 Madonna è morta, et à seco il mio core; / et volendol seguire, / interrom-
 per conven quest'anni rei (canz. 268, vv 4-6)
 Ma piango et grido: «Ahi nobil pellegrina, / qual sententia divina, / me le-
 gò inanzi, et te prima disciolse?» (canz. 270, vv 96-98)
 O che bel morir era, oggi è terzo anno! (son. 278, v 14)
 Né vorrei rivederla in questo inferno, / anzi voglio morire et viver solo
 (son. 345, vv 10-11).

Trovatori

Ben es mortz qui d'amor no sen / al cor cal que dousa sabor. / [...] / Ja
 Domnedeus no·m azir tan / qu'eu ja pois viva jorn ni mes / pois que
 d'enoï serai mepres / ni d'amor non aurai talan (Bernart de Ventadorn,
Non es meravelha s'eu chan, vv 9-16)
 [...] don voill mais qe m'aucia / Amors cai loing, qe lai si non l'avia!
 (Giraut de Bornelh, *Gen m'estava e suau e en paz*, vv 39-40)
 Mas pero pieitz de mort es / qui vai languen desiran / e aten e non sap qan
 / li volra valer merces (Uc de Saint Circ, *Anc enemics q'ieu agues*, vv 51-
 54)
 A·m faitz e·m fai peiz de mort per un cen (Bertran d'Alamanon, *Nuls
 hom non deu eser meraveilaz*, v 25)
 Qu'assatz val mais morir, al mieu semblan, / que totztemps viur' ab pena
 ez ab afan (Folchetto da Marsiglia/Peirol, *Pos entremes me suy de far chan-
 sos*, vv 34-35)

¹⁹⁹ Di tale genere trobadorico e della sua importanza rispetto al Canzoniere si tratterà con maggiore ampiezza nel capitolo seguente.

Q'eu am mais morir ab dolor, / qe de vos mi veng'aligriers (Sordello, *Qan plus creis, dompna, ·l desiriers*, vv 11-12)

Quar mais mi platz honratz morirs / que vilhs entremesclatz iauzirs (Aimeric de Belenoi, *No ·m laissa ni m vol retener*, vv 37-38)

Mais vuellh qu'amors m'auca / que grans gailhardia / qui ser recrezens (Arnaut de Maruelh, *Sabers e cortezia*, vv 25-27)

Anz vuel murir qu'eu ancar non l'atenda (Perdigon, *Los mals d'Amor ai eu ben totz apres*, v 9)

Mas vueill murir c'az outra ·m lais (Guilhem Ademar, *Lanquan vei flurir l'espigua*, v 30)

Ausisetz me! Que mielhs es per un dos / morir qu'estar per tostemps do-loyros (Bertran Carbonel, *Atressi fay gran foldat qui ab sen*, vv 15-16).

2.6.3 Suicidio

Dall'accettazione e dalla preferenza per la morte si passa in alcuni casi alla tentazione di risolvere il proprio tormento col suicidio. Il concetto è già trobadorico, in luoghi non numerosi e caratteristici per lo più della produzione amorosa, mentre la rarità dell'immagine nei sirventesi è forse da imputare al fatto che il pensiero di farsi del male fosse inaccettabile per un cavaliere, per altro cristiano.²⁰⁰ Anche nella poesia italiana delle origini, in particolare in ambito siciliano²⁰¹ e pre-stilnovistico,²⁰² il topos è attestato, benché non frequente. Nella produzione stilnovistica le occorrenze risultano ulteriormente ridotte e concentrate nei versi di Cino da Pistoia.²⁰³

Inoltre, i componimenti occitanici ed italiani – in primo luogo siciliani – sono accomunati sia dalle scelte lessicali, per cui alla forma “suicidarsi” sono preferite la voce “uccidersi” o perifrasi meno esplicite, sia dalle attenuazioni che nella gran parte dei casi accompagnano le dichiarazioni suicide. Infatti, il topos deve esaltare in termini iperbolici l'espressione della sofferenza, ma al contempo è ricondotto a circostanze che nei fatti impe-

²⁰⁰ Per il confronto tra le modalità con cui l'immagine si presenta nei trovatori e nei Siciliani mi permetto di rimandare a Ravera 2013, pp. 223-225.

²⁰¹ Piero della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, vv 29-33, Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv 15-17 e 145-148.

²⁰² Bonagiunta Orbicciani, *Tal è la fiamma e 'l foco*, v 24, Chiaro Davanzati, *Madonna, s'io credesse veramente*, v 4, Guittone d'Arezzo, *Gioi amorosa, amor, pensando quanto*, vv 3-4.

²⁰³ *Non credo che 'n madonna sia venuto*, v 12; *Io che nel tempo reo*, vv 31-32

discono la realizzazione di ogni proposito masochistico.²⁰⁴ Qualche eccezione a tale tendenza generale si coglie nelle rime trobadoriche²⁰⁵ e tale aspetto è particolarmente significativo quando si osservi la rielaborazione del motivo nel Canzoniere. In effetti, nella raccolta petrarchesca, in cui per altro i passi interessati sono tutt'altro che trascurabili anche per quantità, si leggono affermazioni sorprendentemente dirette, come nel sonetto 21, nella canzone 29 e in parte nel *fragmentum* 74. Per quanto dunque non si registri un contatto immediato, è possibile intuire in merito a questo motivo convenzionale una certa attenzione da parte di Petrarca verso le fonti occitaniche.

Petrarca

[Il cuore] poria smarrire il suo natural corso: / che grave colpa fia d'ambeduo noi, / et tanto più de voi, quanto più v'ama (son. 21, vv 12-14)
Sùbita vista, ché del cor mi rade / ogni delira impresa, et ogni sdegno / fa 'l veder lei soave²⁰⁶ (canz. 29, v 12-14)

Da me son fatti i miei penser' diversi: / tal già, qual io mi stanco, / l'amata spada in se stessa contorse (canz. 29, vv 36-38)

S'io credesse per morte essere scarco / del pensiero amoroso che m'atterra, / colle mie mani avrei già posto in terra / queste membra noiose, et quello incarco (son. 36, vv 1-4)

Ma se maggior paura / non m'affrenasse, via corta et spedita / trarrebbe a fin questa aspra pena et dura (canz. 71, vv 42-44)

Io son già stanco di pensar sì come / i miei pensier' in voi stanchi non sono, / et come vita anchor non abbandono / per fuggir de sospir' sì gravi some (son. 74, vv 1-4)

Tal che, s'altri mi serra / lungo tempo il camin da seguitarla, / quel ch'Amor meco parla / sol mi riten ch'io non recida il nodo (canz. 268, vv 62-65)

Se non ch'i' ò di me stesso pietate, / i' sarei già di questi pensier' fora (son. 272, vv 7-8).

²⁰⁴ Cino da Pistoia, *Oimé lasso, or sonv'io tanto a noia*, vv 12-14.

²⁰⁵ Anche un brano siciliano merita attenzione in proposito: «Sono menato per forza / ed eo medesimo mi meno al morire» (Piero della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, vv 23-24), dove d'altronde appare evidente che il poeta non vorrebbe compiere alcun gesto fatale, ma vi è costretto.

²⁰⁶ L'interpretazione di tali versi in realtà non è del tutto univoca, come ricorda Santagata 2004, pp. 160-161; tuttavia l'idea del suicidio è introdotta in modo esplicito dall'affermazione di volersene astenere, che si legge ai versi 36-38. L'interpretazione qui accolta è stata discussa e sostenuta da Spongano 1983.

Trovatori

Aman m'auci e · m turment'ab dolor (Sordello, *Gran esfortz fai qui ama per amor*, v 17)

[...] e sufretz que m'ausia / d'un dous dezir ple de desmezuransa (Aimeric de Belenoi, *Cel que promet a son coral amic*, vv 12-13)

C'a mi mezeus mi cuja far aucir (Aimeric de Peguilhan, *D'avinen sap enganar e trahir*, v 9)

A pauc, en ploran / no m'auci, car no-il sui denan (Gaucelm Faidit, *Lo rossignolet salvatge*, vv 38-39)

que·l jorn mil vez volri'esser fenitz (Sordello, *Aitant ses plus viu hom quan viu jauzens*, v 29)

Meravil mi car tot vieu no · m soterre (An., *Non puesc mudar non plainha ma rancura*, v 12)

Fol nesci, ben as pauc de sen, / qu'ela nonca t'amaria / per nom que per drudaria, / c'ans no · t laisses levar al ven (Bernart de Ventadorn, *En cossirer et en esmai*, vv 13-16)

Eu m'arsera, car sui tan malanz, / [...] / e resorsera ab sospirs et ab plors²⁰⁷ (Rigaut de Berbezilh, *Atressi con l'orifanz*, vv 39-41)

Que re no sen qu'es bes qui n amor negua / pus qu'en aigua corren, (Salh d'Escola, *Gran esfortz fai qui cbanta ni · s deporta*, vv 27-28)

E n'Andreus, si tot s'aucis, / no i gazaingnet ren, so m par (Guilhem de la Tor, *Un amics et un'amia*, vv 26-27).

2.6.4 *Accettazione e ricerca della sofferenza*

Se l'io poetico desidera o per lo meno accetta di buon grado la propria morte, a maggior ragione accoglie la sofferenza. Già nei componimenti occitanici, infatti, il dolore è spesso descritto come un elemento positivo o preferibile rispetto alle possibili alternative: l'innamorato sceglie con distorta consapevolezza il proprio male invece che cercare di liberarsene.

Come si vedrà, le occorrenze trobadoriche sono numerosissime e molto varie, per espressione e contesto. Il motivo, in diverse declinazioni, è attestato anche nel *corpus* siciliano²⁰⁸ e ancor di più nella produzione to-

²⁰⁷ In questo caso l'immagine del suicidio è mediata dall'ipotetico paragone con la fenice. Il motivo appare con ciò attenuato, poiché di fatto il poeta intende riservarsi anche una possibilità di tornare in vita.

²⁰⁸ Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzé né ben servire*, v 10, Rinaldo d'Aquino, *In gioia mi tegno tuta la mia pena*, vv 1-2, Piero della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, v 54.

scana pre-stilnovistica;²⁰⁹ nell'ambito dello Stilnovo i luoghi tendono invece a diminuire, ma è notevole la loro ricorrenza nei versi danteschi.²¹⁰

Nel Canzoniere l'idea del tormento accolto come positivo assume una valenza più articolata e complessa, poiché coinvolge una fondamentale questione morale e cristiana: il male amoroso non è tale solo in senso terreno, poiché porta infelicità nell'immediato, ma anche rispetto alla vita eterna e alla salute dell'anima, cui oppone un grave sviamento. La scelta dell'errore rappresenta quindi una vera e propria colpa e, soprattutto nei componimenti della seconda sezione, si accompagna non di rado all'ammissione penitenziale del proprio peccato.²¹¹

Nel complesso l'immagine, che qui si propone nelle varianti che suggeriscono il ruolo attivo dell'innamorato nel procurarsi e nell'apprezzare le sue sofferenze, si presta a rielaborazioni molteplici, anche solo in relazione alle circostanze in cui è calata. Petrarca, in particolare, rinnova profondamente l'interpretazione del motivo in connessione con gli specifici significati del contesto d'arrivo. Nell'ottica di una rilettura personale va perciò in primo luogo intesa la volontà di riutilizzare un'apprezzata ed antica convenzione, per altro ricondotta, anche se attraverso forme nuove, all'importanza originaria, come dimostra la quantità di occorrenze molto elevata a paragone con quelle stilnovistiche. Tali trasformazioni limitano, ma non impediscono di riconoscere contatti diretti tra la rappresentazione petrarchesca e alcuni brani occitanici: non si tratta necessariamente di riscontri del tutto stringenti, ma appunto dell'appropriazione di spunti comunque ben riconoscibili. Generica e tuttavia indicativa è ad esempio l'associazione ossimorica della sofferenza e della dolcezza, da una parte nei sonetti 118 e 229, dall'altra in Folchetto da Marsiglia (*Molt i fetz gran*

²⁰⁹ Chiaro Davanzati, *La mia gran benenanza e lo disire*, vv 9-10 e 16-18, Bonagiunta Orbicciani, *Donna, vostre bellese*, vv 21-22, Bondie Dietaiuti, *S'eo canto d'alegranza*, v 26

²¹⁰ Guido Guinizzelli, *Madonna, il fino amor ched eo vo porto*, v 12, Dante, *Io son venuto al punto de la rota*, vv 64-65, e *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, vv 7-8.

²¹¹ In tale direzione volgono i riferimenti al male da disprezzare e al bene da cercare, come testimonia ad esempio il distico conclusivo del sonetto 255: «et chi m'acqueta è ben ragion ch'i' brami, / et tema et odì chi m'adduce affanno» (vv. 13-14). Poiché il componimento è piuttosto vicino alla *mutatio animi* imperfetta che divide a metà l'opera e segue numerose affermazioni di carattere morale, esso acquisisce una sfumatura penitenziale o comunque meditabonda e spirituale; appare ben diversa la collocazione di *Rvf* 39, ancora nel pieno della visione cortese e relativamente lontano dal primo rifiuto dell'amore (madrigale 54): «Da ora inanzi faticoso od alto / loco non fia, dove 'l voler non s'erga / per no scontrar chi miei sensi disperga / lassando come suol me freddo smalto» (vv 5-8). Qui la concezione risulta in effetti esclusivamente amorosa.

pechat Amors), Rambertino Buvaelli (*S'a Mon Restaur pogues plazer*), Guilhem de la Tor (*Qui sap, sofrent, esperar*) e Lanfanco Cigala (*Segne'n Lafranc, tant m'a sobrat amors*). Al contrario si coglie una più stringente affinità tra il sonetto 212 (e in parte il 118) e *Aissi cum selh qu'es en mal senhoratge* del monaco di Montaudon, per il concetto di utilità del danno. Di nuovo meno puntuali, ma tuttavia significativi sono i riscontri relativi all'ossimorica connessione tra dolore (nel caso di Petrarca talvolta rappresentato metonimicamente attraverso il pianto) e gioia: si vedano in proposito i sonetti 212 e 226 e canzoni come *Tant m'es plazens le mals d'amor* di Guiraut Riquier e *Cora qu'amors vuelha* di Peirol. Una variante suggestiva del topos vede la sostituzione del dolore generico con l'immagine (già di per sé convenzionale) dell'ardore amoroso, grazie alla quale si intuisce una familiarità ad esempio tra i sonetti 175 e 337 da una parte e la canzone *Per qual forfait o per qual falhimen* di Raimon Jordan dall'altra, a maggior ragione significativa se si considera che l'immagine del fuoco amoroso è tutt'altro che frequente tra i trovatori. È forse mediato dai poeti italiani, in particolare toscani, il concetto del tormento volto in "gioco" grazie all'amore, che accomuna ad esempio la canzone 129 e *Engles, un novel descort* di Raimbaut d'Aurenga. Un caso peculiare, infine, concerne il motivo della libertà finalmente recuperata, ma sgradita, vale a dire dell'apprezzamento per la propria prigionia: si tratta di un elemento fondamentale nella costruzione dei sonetti 76 e 89 in Petrarca che tra i trovatori si riscontra più volte, ad esempio in *Atressi · m pren quom fai al joguador* di Aimeric de Peguilhan, in *Un vers farai de tal mena* di Raimbaut d'Aurenga e in *Estat ai gran sazo* di Peire Vidal.²¹²

Petrarca

Et altri, col desio folle che spera / gioir forse nel foco, perché splende, /
provan l'altra vertù, quella che 'ncende: / lasso, e 'l mio loco è 'n questa
ultima schera (son. 19, vv 5-8)

Però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi / mio destino a vederla mi conduce;
/ et so ben ch'i' vo dietro a quel che m'arde (son. 19, vv 12-14)

Allor saranno i miei pensieri a riva / [...] / non ò tanti capelli in queste
chiome / quanti vorrei quel giorno attender anni²¹³ (sest. 30, vv 7-12)

²¹² Il riscontro è già segnalato in Santagata 2004, pp. 441-442, che rimanda anche a Scarano 1901, p. 185.

²¹³ Si è già proposto questo passo in merito al tema dell'attesa e della sopportazione, che appare esplicito anche nel lessico. Tuttavia, all'intenzione di prolungare lo stato di de-

Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave / avete in mano; et di ciò son
contento, / presto di navigare a ciascun vento, / ch'ogni cosa da voi m'è
dolce honore (bal. 63, vv 11-14)

Meco si sta chi di et notte m'affanna, / poi che del suo piacer mi fe' gir
grave / la dolce vista e 'l bel guardo soave (canz. 70, vv 38-40)

In libertà ritorno sospirando (son. 76, v 8)

Per gli occhi ch'al mio mal sì spesso giro (son. 79, v 8)

Dissi: Oimé, il giogo et le catene e i ceppi / eran più dolci che l'andare
sciolto (son. 89, vv 10-11)

L'amar m'è dolce, et util il mio danno / e 'l viver grave [...] (son. 118, vv
5-6)

A ciascun passo nasce un penser novo / de la mia donna, che sovente in
gioco / gira 'l tormento ch'i' porto per lei (canz. 129, vv 17-19)

Pasco 'l cor di sospir', ch'altro non chiede, / e di lagrime vivo a pianger
nato:²¹⁴ / né di ciò duolmi [...] (son. 130, vv 5-7)

Ma io incauto, dolente, / corro sempre al mio male, et so ben quanto / n'ò
sofferto, et n'aspetto [...] (canz. 135, vv 39-41)

Così sempre io corro al fatal mio sole / degli occhi onde mi vèn tanta dol-
cezza / che 'l fren de la ragion Amor non prezza²¹⁵ (son. 141, vv 5-7)

Ad or ad ora a me stesso m'involo / pur lei cercando che fuggir devria
(son. 169, vv 3-4)

Acceso dentro sì ch'ardendo godo (son. 175, v 7)

Onde 'l vago desir perde la traccia / e 'l suo sommo piacer par che li
spiaccia, / d'error sì novo la mia mente è piena (son. 178, vv 6-8)

L'ésca fu 'l seme ch'egli sparge et miete, / dolce et acerbo, ch'i' pavento et
bramo (son. 181, vv 5-6)

Senz'acqua il mare et senza stelle il cielo / fia inanzi ch'io non sempre te-
ma et brami / la sua bell'ombra, et ch'i' non odí et ami / l'alta piaga amo-
rosa, che mal celo (son. 195, vv 5-8)

L'anima, poi ch'altrove non à posa, / corre pur a l'angeliche faville; / et io,
che son di cera, al foco torno (canz. 207, vv 30-32)

siderio che il poeta sta vivendo si associa implicitamente la preferenza per il protrarsi delle
sofferenze: il tono complessivo della sestina, infatti, non lascia dubbi su quanto negativa
sia la condizione emotiva dell'io.

²¹⁴ Tale rappresentazione del proprio scopo esistenziale è piuttosto indicativa dello sta-
to alienato in cui versa l'io poetico; è un tipo di rappresentazione ben attestato in Provenza,
dove si coglie in diversi casi nella forma "nato per servire".

²¹⁵ Il passo costituisce il secondo termine di paragone nell'ampia similitudine che oc-
cupa le quartine; il primo è identificato nella farfalla, che si dirige inconsapevole al fuoco e
vi brucia. L'immagine è fortemente topica: sfruttata già dai Siciliani, l'elaborazione origi-
naria (almeno in ambito volgare) è però trobadorica e si deve in particolare a Folchetto da
Marsiglia. Petrarca l'aveva già utilizzata nel sonetto 19, senza però esplicitare la specifica
natura dell'insetto: si legga in merito Santagata 2004, alle pp. 80 e 689-670.

[...] che deves torcer li occhi / dal troppo lume, / et di sirene al suono / chiuder gli orecchi; et anchor non me 'n pento, / che di dolce veleno il cor trabocchi (canz. 207, vv 81-84)

Ben non à 'l mondo, che 'l mio mal pareggi (canz. 207, v 98)

Beato in sogno et di languir contento²¹⁶ (son. 212, v 1)

Cieco et stanco ad ogni altro ch'al mio danno / il qual dì et notte palpitando cerco, / sol Amor et madonna, et Morte, chiamo (son. 212, vv 9-11)

Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto, / il rider doglia, il cibo assentio et tòsco, / la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco (son. 226, vv 5-7)

Cantai, or piango, et non men di dolcezza / del pianger prendo che del canto presi (son. 229, vv 1-2)

I' mi vivea di mia sorte contento, / senza lagrime et senza invidia alcuna, / ché, s'altro amante à più destra fortuna, / mille piacer' non vaglion un tormento. / Or quei belli occhi ond'io mai non mi pento / de le mie pene, et men non ne voglio una (son. 231, vv 1-6)

Qual ventura mi fu, quando da l'uno / de' duo i più belli occhi che mai furono, / [...] / mosse vertù che fe' 'l mio infermo et bruno! / [...] / fummi il Ciel et Amor men che mai duro, / se tutte altre mie gratie in seme aduno (son. 233, vv 1-8)

I miei corti riposi e i lunghi affanni / son giunti al fine. O dura dipartita, / perché lontan m'ài fatto da' miei danni? (son. 254, vv 10-12)

Quella che sol per farmi morir nacque, / perch'a me troppo, et a se stessa, piacque (canz. 264, vv 107-108)

Et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio²¹⁷ (canz. 264, v 136)

Anima sconsolata, che pur vai / giugnendo legne al foco ove tu ardi? (son. 273, vv 3-4)

Deh non rinovellar quel che n'ancide, / non seguir più penser vago, fallace, / ma saldo et certo, ch'a buon fin ne guide (son. 273, vv 9-11)

I' mi soglio accusare, et or mi scuso, / anzi me pregio et tengo assai più caro, / de l'onesta pregon, del dolce amaro / colpo, ch'i' portai già molt'anni chiuso (son. 296, vv 1-4)

Ché non fu d'allegrezza a' suoi di mai / di libertà, di vita alma sì vaga, / che non cangiasse 'l suo natural modo, / togliendo anzi per lei sempre trar guai / che cantar per qualunque, e di tal piaga / morir contenta, et vivere in tal nodo (son. 296, vv 9-14)

Et mi rammente la mia dura sorte: / ch'altri che me non ò di ch'i' mi lagne (son. 311, vv 6-7)

²¹⁶ A questo stato di irrazionale accettazione della sofferenza segue la celebre ed adynatica caccia impossibile di eredità arnaldiana (v 2). Su tali aspetti ci si è soffermati in precedenza in questo capitolo trattando dell'uso dell'*adynaton*.

²¹⁷ Peire d'Alvernha offre per questo passo una corrispondenza quasi immediata: «tan tem que l mielhs lays e prenda l sordeys» (*Deiosta · ls breus iorns e · ls loncs sers*, v 27).

Tremando, ardendo, assai felice fui (son. 337, v 11)
 A me diede occhi, et io pur ne' miei mali / li tenni, onde vergogna et dolor
 prendo (son. 355, vv 7-8)
 Poi seguio come misero et contento, / di di in di, d'ora in hora, Amor m'`a
 roso (son. 356, vv 7-8)
 [...] et quante utili honeste / vie sprezzai, quante feste (canz. 360, vv 17-
 18).

Trovatori

Pero·l mals mi fora doussors (Folchetto da Marsiglia, *Molt i fetz gran
 pechat Amors*, v 18)
 Que l'afans mi sembla doussor (Rambertino Buvailelli, *S'a Mon Restaur
 pogues plazer*, v 38)
 Per o qar / mi son douz li mal que·m fai / per vos amors e ill esglai (Guil-
 hem de la Tor, *Qui sap, sofrent, esperar*, vv 35-37)
 Car lo maltraigz m'es tan douza sabors (Lanfranco Cigala, *Segne'n La-
 franc, tant m'a sobrat amors*, v 3)
 Atressi vau enqueren mon dampnatge; / qu'ieu er'estortz d'afan e de fol-
 hia / e vuelh tornar lay on amors m'`aucia (Monaco de Montaudon, *Aissi
 cum selh qu'es en mal senboratge*, vv 25-27)
 Tant m'es plazens le mals d'amor (Guiraut Riquier, *Tant m'es plazens le
 mals d'amor*, v 1)
 Donc dirai / que mout mi plai / sufrir aquel turmen, / don eu tan ric joi
 aten (Peirol, *Cora qu'amors vuelha*, vv 33-36)
 Quon piegs me fai la pen' e la dolors, / adoncs afflam e n sui plus cobeitos
 / de vostr'amor e n'ai mais de talen (Raimon Jordan, *Per qual forfait o per
 qual falhimen*, vv 26-28)
 Qu'atressi·m nafr'amors fort / cum vos de sa lansa, / estiers que gaug e
 deport / n'avetz et ieu pezansa (Raimbaut de Vaqueiras, *Engles, un novel
 descort*, vv 5-8)
 Qu'Amors m'a mes tal cadena / plus doussa que mel de bresca (Raimbaut
 d'Aurenga, *Un vers farai de tal mena*, vv 29-30)
 Autra vetz fui en la preizon d'Amor, / don escapei; mas aora·m repren /
 ab un cortes engienh tan sotilmen / que·m fa plazer mo mal e ma dolor
 (Aimeric de Peguilhan, *Atressi·m pren quom fai al joguador*, vv 9-12).
 No posc esser joios, / tro que m'en torn coitos / en la doussa preizo (Peire
 Vidal, *Estat ai gran sazo*, vv 12-14)
 [...] c'a martirs / leu deu venir anz q'el viva! (Raimbaut d'Aurenga, *Car
 vei qe clars*, vv 46-47)

Qar mos cors miels no s'aferma / en lai on fatz gen conqist / q'en sai on ai
mon dan vist (Raimbaut d'Aurenga, *Après mon vers vueilh sempr'ordre*, vv 46-48)

Pero be sai c'uzatges es d'amor / c'om c'ama be non a gaire de sen (Ber-
nard de Ventadorn, *Be · m cuidei de chantar sofrir*, vv 26-27)

Per trussar ni per divendres / non · m destric que non engraixe (Giraut de
Bornelh, *Ans que veina · l nous frugz tendres*, vv 41-42)

Qu'almens muer per la pus genta, / per qu'ieu prenc lo mal pe · l be (Sor-
dello, *Er, quan renovella e gensa*, vv 15-16)

Mas jes maltraitz no m'enoia (Elias Cairel, *Era non vei puoi ni comba*, v 44)

Mon dan mi fai sa valors abelir / e mon destric [...] (Aimeric de Belenoi,
Aissi co l pres que s'en cuia fugir, vv 33-34)

Pero plazens e dolz e ses martire / mi sembla · l mals, per lo ben qu'ieu
n'aten (Arnaut de Maruelh, *Aissi cum cel que anc non ac cossire*, vv 22-23)

Mas de mi, las!, qu'enaisi l'er / e re non ai mas quan lo fays: / aiso meteys
m'es lo grans iays (Peire d'Alverna, *Chantarei, pus vey qu'a far m'er*, vv
22-24)

Tan soi jausenz de vos que nuills afans / no-m tol jauzir, que-l vostres bels
semblans / m'esjausis tan que-l jorn que vos remir (Raimon de Miraval, *Be
m'agrada-l bels tems d'estiu*, vv 21-23)

Que plus mi fai lo mals lo ben plazer (Perdigon, *Ben aio · l mal e · l afan
e · l consir*, v 5)

Mas a mi platz on plus me fai doler, / que lo mieus mals es de fin amador
(Aimeric de Peguilhan, *Lonjamen m'a trebalbat e malmes*, vv 28-29)

Ja mais, nuill temps, no m pot ren far Amors / qe-m sia greu, ni malstraitz
ni afans (Gaucelm Faidit, *Ja mais, nuill temps, no-m pot ren far Amors*, vv
1-2)

E greus trebalhs e perilhos, / quan m'en ve, ges no · m sembl'afans (Guil-
hem Ademar, *S'ieu conogues que · m fos enans*, vv 24-25)

Qe, si · m faz mal, qe ja · m n'azire; / tant gent lo m faitz, ses far adiramen,
/ ab bel senblan et ab acoillimen (Gui d'Ussel, *Ben feira chanzos plus so-
ven*, vv 30-32)

E jois val mil dos tanz / qu'es conquis ab affan / que l'autre joi non fan
(Cadenet, *A home meilz non val*, vv 38-40)

Qu'en mi fora tals sofrensa / per sos bes / qu'ieu sofrira totas res (Barto-
lomé Zorzi, *Si tot m'estauc en cadena*, vv 42-44).

2.6.5 Odio contro natura: dispiacere per se stesso e per il proprio bene

Così come apprezza e cerca ciò che andrebbe rifiutato e sfuggito, l'io poetico dichiara talvolta di odiare ciò che invece dovrebbe costituire un

bene prezioso. Nel Canzoniere il motivo ha un notevole rilievo, anche quantitativo, e merita attenzione rispetto allo sviluppo degli aspetti disforici all'interno della raccolta. In Petrarca questo concetto si declina in linea di massima in due forme: l'odio per la libertà (1),²¹⁸ che deriva direttamente da fonti trobadoriche e che invece non pare caratteristico dei modelli italiani, e l'odio per se stesso (2).²¹⁹ Di tale immagine resta solo un'occorrenza esplicita e diretta nel *corpus* occitanico, cui è possibile affiancare un secondo luogo in cui il disprezzo per sé si sovrappone in parte alla più generale ricerca o accettazione della sofferenza. I due esempi, per quanto isolati, appaiono comunque significativi, anche in relazione alla ben più frequente e generale rappresentazione dell'alterazione psicologica dell'io poetico, alla quale anche questo spunto contribuisce. È d'altronde rilevante poter riconoscere nei due brani occitanici dei potenziali antecedenti per Petrarca, soprattutto considerando che il motivo dell'odio verso se stessi è rarissimo in ambito italiano.²²⁰ Per di più, la contrapposizione tra l'amore per madonna e il rifiuto di sé nei versi di Arnaut de Marueilh (*Uns gais amors orguoills*) ricorda molto da vicino quella espressa da Petrarca nel sonetto 134.

Non va d'altro canto trascurata la capacità innovativa che ancora una volta contraddistingue il Canzoniere e che già solo la quantità dei luoghi coinvolti suggerisce, rispetto all'esiguità dei modelli. Le due immagini (odio della propria libertà e odio di sé) paiono infatti arricchite dallo spostamento di prospettiva dal piano amoroso a quello penitenziale. La libertà è quella dal giogo di Amore, ma dovrebbe essere anche quella dai beni terreni, e l'incapacità di occuparsi di sé si traduce nella frammentarietà diagnosticata da Agostino nel *Secretum*, cui proprio la raccolta delle *nugae* dovrebbe opporsi, almeno a livello testuale.

²¹⁸ Il concetto è strettamente connesso all'idea che la prigionia amorosa sia dolce e fonte di soddisfazione, per cui si veda il paragrafo precedente.

²¹⁹ Altri passi petrarcheschi in cui ricorre l'idea dell'odio, ma secondo altre accezioni, si leggono nei ff. 86, 96, 195, 206, 255, 360.

²²⁰ Due occorrenze significative si leggono in Dante da Maiano, *La diletta cera*, v 38, e in Monte Andrea, *S'eo portai mai dolore, fu neiente*, vv 9-10, dove d'altro canto la situazione delineata dal poeta è molto simile a quella della canzone 360, vv 14-15, per l'odio nei confronti della vita a seguito di un'eccessiva sofferenza. In *S'io doglio no è meraviglia*, v 26, di Giacomo da Lentini l'odio per il proprio cuore (dunque in un certo senso per se stessi) è motivato dall'invidia per l'opportunità di stare vicino all'amata, di cui esso gode a differenza del poeta: le circostanze sono dunque peculiari e diverse rispetto a quelle più tipiche in Petrarca.

Petrarca

1.

[...] et or con gran fatica / [...] / in libertà ritorno sospirando (son. 76, vv 6-8)

Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe / molt'anni a far di me quel ch'a lui parve, / donne mie, lungo fôra a ricontarve / quanto la nova libertà m'increbbe (son. 89, vv 1-4)

Et a me pose un dolce giogo al collo, / tal che mia libertà tardi restauro²²¹ (son. 197, vv 3-4)

Che perder libertate ivi era in pregio (sest. 214, v 12)

Quel'uno è rotto; e 'n libertà non godo / ma piango et grido [...] (canz. 270, vv 95-96)

Quella che fu mia donna al ciel è gita, / lasciando trista et libera mia vita (canz. 270, vv 107-108)

Fuor di man di colui che punge et molce, / che già fece di me sì lungo stratio, / mi trovo in libertate, amara et dolce (son. 363, vv 9-11).

2.

V'aggio proferto il cor; mâ voi non piace / mirar sì basso colla mente altera. / Et se di lui fors'altra donna spera, / vive in speranza debile et fallace: / mio, perché sdegno ciò ch'a voi dispiace, / esser non può già mai così com'era²²² (son. 21, vv 3-8)

[...] ché 'nsin allor io giacqui / a me noioso et grave (canz. 72, vv 26-27)

Ma d'odiar me medesmo giunto a riva, / et del continuo lagrimar so' stancho (son. 82, vv 3-4)

Né del vulgo mi cal, né di Fortuna, / né di me molto, né di cosa vile (son. 114, vv 9-10)

Forse, a te stesso vile, altrui se' caro²²³ (canz. 129, v 24)

Et ò in odio me stesso, et amo altrui. / Pascomi di dolor, piangendo rido; / egualmente mi spiace morte et vita (son. 134, vv 11-13)

Ma io, lasso, che senza / lei né vita mortal né me stesso amo (canz. 268, vv 29-30)

²²¹ In questo caso la situazione è ambigua, poiché da una parte il poeta si rende conto della lentezza che gli si impone rispetto al tentativo di recuperare la propria liberta; dall'altra il giogo è definito dolce, secondo il convenzionale uso ossimorico, su cui si tornerà con maggior ampiezza nel corso del presente capitolo.

²²² Nel sonetto 21 il concetto dell'odio per se stessi (qui alla lettera per il proprio cuore) è arricchito e motivato da quello dell'assunzione totale e acritica del punto di vista dell'amata, che incrementa la condizione alienata dell'io poetico.

²²³ Qui l'io lirico parla a se stesso, in un contesto di lontananza in cui egli immagina con atteggiamento speranzoso che Laura provi nostalgia per lui.

Ciò che s'indugia è proprio per mio danno, / per far me stesso a me più grave salma (son. 278, vv 12-13)
 Odiar vita mi fanno, et bramar morte (sest. 332, v 6)
 Me sconsolato et a me grave pondo (son. 338, v 4)
 Ch'alfine vinta fu quell'infinita / mia patientia, e 'n odio ebbi la vita (canz. 360, vv 14-15).

Trovatori

1.

Qu'Amors m'a mes tal cadena / plus doussa que mel de bresca (Raimbaut d'Aurenga, *Un vers farai de tal mena*, vv 29-30)
 Autra vetz fui en la preizon d'Amor, / don escapei; mas aora-m repren / ab un cortes engienh tan sotilmen / que-m fa plazer mo mal e ma dolor (Aimeric de Peguilhan, *Atressi · m pren quom fai al joguador*, vv 9-12).
 No posc esser joios, / tro que m'en torn coitos / en la doussa preizo (Peire Vidal, *Estat ai gran sazo*, vv 12-14).

2.

E si no · us platz mos enans e mos pros, / volrai me mal, dompn', et amarai vos (Arnaut de Maruelh, *Uns gais amors orguolls*, vv 23-24)
 E us am tant que mi n'azire (Raimbaut de Vaqueiras, *Gerras ni plaich no · m son bo*, v 44).

2.6.6 *Gratitudine per la sofferenza*

La natura disforica dell'esperienza amorosa si mostra con chiarezza nella gratitudine che il poeta rivolge ad Amore o all'amata per o nonostante la sofferenza che sopporta; spesso l'effetto ossimorico è molto marcato, poiché il ringraziamento segue il lamento sulla propria condizione. Questo aspetto, quasi paradossale, è tipico in particolare del Canzoniere, sia in singoli testi, sia per l'accostamento nella serie di componimenti dalla materia contraddittoria.²²⁴

Nei trovatori, in verità, il tema della gratitudine trova spazio anche in contesti gioiosi o per lo meno non del tutto negativi, benché non sia per questo cancellata la subordinazione cui soggiace l'io poetico. Questa let-

²²⁴ Non si considera in questa sede l'occorrenza del sonetto 4, che ha solo valore perifrastico e iperbolico per indicare la straordinarietà di Laura attraverso la gioia del paese che ne ha ospitato la nascita, né quella del sonetto 26, in cui il termine "ringraziare" compare solo nella similitudine.

tura non ossimorica del motivo della gratitudine non è esclusa nel Canzoniere, ma appare meno diffusa e caratteristica; al contrario essa è assolutamente preminente nella lirica italiana delle origini, in particolare quella siciliana. In Chiaro Davanzati, che ha dedicato all'immagine più spazio degli altri autori a lui coevi, la presenza di elementi negativi (il servizio, ad esempio) è sempre bilanciata da quelli positivi e anche la gratitudine per la sofferenza subita durante una separazione (*Tutta la pena ch'io aggio portata*, v 3) è dovuta alla gioia poi maggiore del rinnovato incontro. In ambito stilnovistico non si notano significative variazioni, anche perché le occorrenze risultano molto poche. Nell'insieme dunque i luoghi petrarcheschi, per quantità e intonazione dolente, paiono affini soprattutto a quelli occitanici. Merita però attenzione il verso 12 di *Un amoroso sguardo spiritale*, in cui Cavalcanti ringrazia sì il dolce sguardo amoroso di madonna, ma con la consapevolezza delle conseguenze negative che ne derivano.

Petrarca

Et dico: Anima, assai ringratiar dêi / che fosti a tanto honor degnata allora
(son. 13, vv 7-8)

Ringratio lui che' giusti preghi humani / benignamente, sua mercede,
ascolta (son. 25, vv 7-8)

Felice l'alma che per voi sospira, / lumi del ciel, per li quali io ringratio / la
vita che per altro non m'è a grado! (canz. 71, vv 67-69)

Poi mi rivolgo a la mia usata guerra, / ringratiando Natura e 'l dì ch'io
nacqui²²⁵ (canz. 72, vv 22-23)

Se 'n altro modo cerca d'esser sacio, / vostro sdegno erra, et non fia quel
che crede: / di che Amor et me stesso assai ringratio (son. 82, vv 12-14)

Là dove più mi dolse, altri si dole, / et dolendo dolciasse il mio dolore: /
ond'io ringratio Amore / che più nol sento, et è non men che suole (canz.
105, vv 57-60)

Lei ne ringratio, e 'l suo alto consiglio, / che col bel viso et co' soavi sdegni
/ fecemi ardendo pensar mia salute (son. 289, vv 9-11)

In atto et in parole la ringratio / humilmente²²⁶ [...] (canz. 359, vv 12-
13).

²²⁵ Non va dimenticato che altrove Petrarca maledice il giorno della propria nascita: per questi aspetti si veda il capitolo seguente.

²²⁶ Qui il poeta ha certamente motivo per ringraziare Laura, che scende come spirito per guidarlo nel processo di conversione; tuttavia il rapporto tra i due è sbilanciato come sempre nella raccolta.

Trovatori

Leis mercei / d'eisa sa tortura (Bernart Marti, *Amar dei*, vv 37-38)
 Amars, onrars e carteners, / humiliars et obezirs, / loncs merceiars e loncs
 grazirs (Giraut de Bornelh, *Amars, onrars e carteners*, vv 1-3)
 Per qe · m dei ben esforssar / ab lauzar e ab bendir / de vostre ric pretz
 grazir (Uc de Saint Circ, *Enaissi cum son plus car*, vv 11-13)
 D'aitan en dei midonz grazir / c'al cor m'estai maitin e ser (Rigaut de Ber-
 bezilh, *Be · m cuidava d'amor gardar*, vv 49-50)
 Per que · lh grazisc los mals qu'ieu tray / pels plazers qu'aten que n'auray
 (Sordello, *Per re no · m puesc d'amor cuydar*, vv 7-8)
 Que grazir dei, quan sospir ni · m doill (Elias Cairel, *Jois e chans e solatz e
 amors certana*, v 29)
 Et er li gratz aras mil tans (Arnaut de Maruelh, *Lo gens temps m'abelis
 e · m platz*, v 17)
 Don suy grazens / ad aquelh don m'es datz (Peire d'Alvernha, *Lo fuelhs
 e · l flors, e · l frugz madurs*, vv 69-70)
 Si d'Amor, que tot'ira vens, / no-m vengues alcus gauzimens, / per qe-il
 dei tot mon joi grazir (Raimon de Miraval, *Ben sai que per aventura*, vv 6-
 8)
 Per qu'ieu los dei grazir e merceyar (Aimeric de Peguilhan, *Anc mais de
 joy ni de chan*, v 52)
 Tuogll m'en, e met' ab leis mos decs, / cui grazisc, car mi det e-m crec
 (Gaucelm Faidit, *Ar es lo montç vermellç et vertç*, vv 32-33)
 Am fort e sai celar / e grazir mals e bes (Gui d'Ussel, *Ja non cudiei trobar*,
 vv 22-23)
 Qu'eu ren pretz ni deja grazir (Bonifaci Calvo, *Temps e luecs a mos sabers*,
 v 40)
 E dei lur grasir, / car mi fan murir (Peire Bremon Ricas Novas, *Ben farai
 canson plasen*, vv 16-17)
 Moutas merces e motz gratz vo'n refier (Guilhem Peire de Cazals, *A trop
 gran fereza' m tenh*, v 58).

2.7 "Guiderdone" e ricompense

Almeno su un piano ideale, l'obiettivo dell'amore fino è il miglioramento interiore. Tuttavia l'innamorato ha spesso anche uno scopo contingente, che nella concretezza della relazione amorosa e dei testi poetici è espresso con frequenza molto maggiore, attraverso il termine guiderdone. Nei componimenti trobadorici, l'identificazione di tale ricompensa oscilla tra gli estremi della soddisfazione erotica da una parte e di concessioni li-

mitatissime (eppure molto apprezzate) dall'altra, quali uno sguardo, il permesso di amare, la possibilità di cantare l'amata e così via; nell'attesa e nell'accettazione di queste ricompense, l'innamorato dimostra la sua devota sottomissione.²²⁷ Nella gran parte dei casi, comunque, l'aspirazione ad un premio è per lo più frustrata: la frequenza delle lamentele e l'insistenza sul dolore subito lasciano intuire quanto la soddisfazione amorosa sia utopica.

Questa lezione trobadorica è oggetto di frequente imitazione presso la Scuola siciliana;²²⁸ le occorrenze scemano invece in Toscana, soprattutto con lo Stilnovo.²²⁹

Nel Canzoniere, la prospettiva erotica è in sostanza esclusa e l'idea di ricompensa è adeguata ad un ideale di amore puro,²³⁰ oltre che privata dei più marcati elementi feudali.²³¹ Inoltre, nella seconda sezione, la morte di Laura cancella qualunque possibilità di dare esito ai sentimenti amorosi e rappresenta perciò una totale disfatta sul piano dei desideri terreni: all'io poetico non resta che focalizzarsi su speranze morali.

Nonostante il numero molto ridotto di occorrenze petrarchesche, che per altro segnala una certa parentela con le preferenze stilnovistiche, è significativo che Petrarca riprenda un termine ormai d'intonazione arcaizante, ma soprattutto tecnico e molto riconoscibile nella tradizione corte-

²²⁷ Vanno invece escluse le ricompense monetarie, come si legge nel *De amore* di Capellano, ma anche nei trovatori stessi, ad esempio in *Bel m'es qu'eu chan en aquel mes* di Bernart de Ventadorn.

²²⁸ Giacomo da Lentini, *Uno disio d'amore sovente*, v 59, Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, v 17, Piero della Vigna, *Amore, in cui disio ed ò speranza*, v 2, Iacopo Mostacci, *Umile core e fino e amoroso*, v 38.

²²⁹ Guido Guinizzelli, *Donna, l'amor mi sforza*, v 39, e Guido Cavalcanti, *Quando di morte mi conven trar vita*, v 20.

²³⁰ Dopo la morte di Laura il poeta afferma con decisione che i suoi desideri sono sempre stati casti e che per tale ragione l'amata cominciava a fidarsi di lui. I passi in questione sono davvero significativi rispetto al messaggio complessivo della raccolta: si vedano i ff. 224, 230, 315, 316, 317, 334, 347, 362. Anche i trovatori, per altro, in diverse occasioni dichiarano che i loro desideri sono puri e nobili, in coerenza con l'amore fino che li ispira; manca però la componente morale e spirituale, oltre allo scavo introspettivo, entrambi aspetti tipici del Canzoniere.

²³¹ Si veda, a titolo di esempio, il sonetto 168, vv 1-4: «Amor mi manda quel dolce pensiero / che secretario anticho è fra noi due, / et mi conforta, et dice che non fue / mai come or presto a quel ch'io bramo et spero».

se.²³² I tre passi del Canzoniere costituiscono in effetti un caso esemplare di come nella raccolta le convenzioni siano al contempo rispettate e trasformate. Infatti da una parte il problema della ricompensa e della sua negazione è associato ed adeguato ad alcuni momenti forti della vicenda amorosa petrarchesca: il rifiuto di Laura (son. 130), la sua morte con la conseguente perdita di speranza (son. 298), il rimpianto per quanto di positivo si era ottenuto e che la morte ha mandato in frantumi (bal. 324). Dall'altra, queste tappe costituiscono altrettante rivisitazioni della situazione più caratteristica della lirica occitanica in cui ricorre il topos del *guiderdone*, vale a dire il lamento per un amore infelice, in cui può esserci ancora speranza o meno e rispetto al quale il tema della perdita di Laura in Petrarca fornisce un potenziamento; l'idea di aver perso la ricompensa proprio quando stava per essere raggiunta sembra invece guardare agli esempi di amore felice e soddisfatto, a loro volta ben testimoniati nel *corpus* trobadorico.

Petrarca

Poi che 'l camin m'è chiuso di Mercede, / per desperata via son dilungato
/ dagli occhi ov'era, i' non so per qual fato, / riposto il guidardon d'ogni
mia fede (son. 130, vv 1-4)

Et perduto il guadagno de' miei danni (son. 298, v 8)

Amor, quando fioria / mia spene, e 'l guidardon di tanta fede, / tolta m'è
quella ond'attendea mercede (bal. 324, vv 1-3).

Trovatori

Qu'e us servirai com bo senhor, / cossi que del gazardo m'an (Bernart de
Ventadorn, *Non es meravelha s'eu chan*, vv 51-52)

Si ia d'Amor / poghes aver lauzor / ni ghizardo ni grat (Giraut de Bornelh,
Si ia d'amor, vv 1-3)

C'ara es una sazos / que mal rend hom guizerdos (Uc de Saint Circ, *Nuilla
ren que mestier m'ata*, vv 15-16)

Amarait donch en-perdos? (Folchetto da Marsiglia, *Ja non volgra q'hom
auzis*, v 15)

²³² Appare convenzionale anche l'idea della "perdita" di ciò che si è guadagnato, che compare al v 8 del sonetto 298, dove per altro è usata proprio la variante "guadagno", forma non tecnica corrispondente al topos "guiderdone".

Puoi no · m tenc per pajat d'amor (Sordello, *Puois no · m tenc per pajat d'amor*, v 1)
 Los guazardos e las merces l'en ren (Elias Cairel, *Lo rossinhols chanta tan dousamen*, v 8)
 Vol qu'om la sierv'e ren non guazardona (Raimbaut de Vaqueiras, *D'amor no · m lau, qu'anc non poge tan aut*, v 24)
 Que · m do un bays en guazardo (Arnaut de Maruelh, *Lo gens temps m'abelis e · m platz*, v 16)
 Et atendrai del guizado quals er (Raimon Jordan, *Quan la neus chai e gibron li verjan*, v 33)
 Tro que li · n vengna guizardos (Peire d'Alvernha, *Chantarei, pus vey qu'a far m'er*, v 52)
 E servir ses gazardo / crei que captals en sofranha (Peire Vidal, *Mout es bona terr'Espanha*, vv 27-28)
 Tem faillir pois, tant li platz lo perdos / e · n creis amors e gratz e gazardos (Perdigon, *Cil cui plazon tuit bon saber*, vv 23-24)
 Consec hom ben guizado qui l'aten (Gaucelm Faidit, *Ja non crezatz qu'ieu de chantar me lays*, v 34)
 Qu'elh'es tant ensenhad'e pros / que del tot m'er guazardonans (Guilhem Ademar, *S'ieu conogues que · m fos enans*, vv 17-18)
 Ne null respeig, vas cela cui dezir, / que dels malstraigz null gazardo mi renda (Cadenet, *Plus que la naus qu'es en la mar prionda*, vv 6-7)
 Ni anc fis amans no · l fo / ses cobrar bon gazardo (Folquet de Lunel, *Si quon la fuelha el ramelh*, vv 26-27).

2.8 Elementi contraddittori nella vicenda amorosa

Per comunicare la natura incostante e problematica dell'innamoramento, l'io poetico si affida a formule espressive convenzionali e riconoscibili, che si possono in gran parte ricondurre alle due categorie dell'ossimoro e di una più generale rappresentazione della contraddittorietà, accomunate dal principio di fondo secondo cui elementi divergenti o opposti sono accostati:²³³ l'incoerenza è funzionale poiché trasmette il

²³³ Si fa qui riferimento al meccanismo espressivo e all'impostazione retorica: non necessariamente le singole immagini si ritrovano tutte sia nei trovatori che in Petrarca, come rivelerà il confronto tra i diversi passi. Sull'uso dell'ossimoro nell'espressione amorosa, non solo in Petrarca ma in generale nella tradizione lirica, si legga Gigliucci 1990; già Barucco 1983 aveva proposto una riflessione sull'ossimoro insito nell'idea dell'amore folle e nelle immagini di violenza e prostrazione che ne conseguono.

carattere innaturale e malsano della vita amorosa.²³⁴ Da un punto di vista retorico le occorrenze occitaniche, italiane duecentesche e poi petrarchesche sono affini; tuttavia sono piuttosto appariscenti le differenze quantitative, che permettono di accostare i numerosi luoghi petrarcheschi all'abbondante *corpus* trobadorico, a fronte di una marcata riduzione nella lirica delle origini, sempre più evidente fino allo Stilnovo, in cui è in sostanza solo Dante a sfruttare immagini di questo tipo.²³⁵ Come già si è visto in diversi altri casi, Petrarca fa propria una convenzione cortese sempre meno diffusa, rendendola adeguata e perciò frequente nel contesto della propria raccolta. Gli esempi italiani, soprattutto in merito agli ossimori, sono per altro contrassegnati da un'evidente uniformità tematica: domina il concetto di "dolce pena", già ben attestato in Provenza e poi molto apprezzato nel Canzoniere. Alcuni riscontri più specifici confermano l'impressione che Petrarca abbia tenuto conto anche di questi antecedenti più prossimi, come per la coincidenza di lontananza e vicinanza rispetto all'amata, già guittoniana (canzone 129, v 61 – *Con' più m'allungo più m'è prossimana*, v 1), o per l'associazione di riso e pianto, che però il siciliano Jacopo deve aver ripreso in *Così afino ad amarvi* da una fonte occitanica, per altro probabilmente più autorevole (canzone 28, vv 113-114, canzone 129, vv 7-8 e sonetto 134, v 12 – Bonifaci Calvo, *Temps e luecs a mos sabers*, vv 20-21).

In diversi casi, d'altronde, il contatto tra Petrarca e i trovatori è manifesto, benché non escluda contestuali fattori di autonomia e rielaborazione: il «colpo dolce e amaro» del sonetto 296 è paragonabile alla dolce ferita (che già include l'idea di pena) di Aimeric de Peguilhan (*Amors, a vos meteussa · m clam de vos*, v 34) e Gaucelm Faidit (*Tant aut me creis Amors en ferm talan*, v 6); il dolce rifiuto di Peire Bremon Ricas Novas (*Ben dey chantar alegramen*, v 31) è un possibile riferimento per le «dolci durezza e placide repulse» del sonetto 351 (v 1); le progressioni elencatorie del sonetto 32 (v 11) e della canzone 129 (vv 7-8) ricordano sia per l'impostazione sintattica sia per il lessico coinvolto (timore, gioia, ira, riso) le canzoni *Atressi com lo leos* di Rigaut de Berbezilh e *Per fin'Amor m'esbaudira* di Cercamon (rispettivamente vv 37-39 e 29); l'idea che amo-

²³⁴ Tali aspetti di assurdità e paradossalità in amore si possono riconoscere anche nell'uso degli *adynata*. Si aggiungono poi gli effetti soprannaturali che possono essere associati alla presenza dell'amata; ad esempio ai versi 12-14 del sonetto 215: «et non so che nelli occhi, che 'n un punto / pò far chiara la notte, oscuro il giorno, / e 'l mel amaro, et adolcir l'assentio».

²³⁵ *Io sono stato con Amore insieme*, v 4 e *Io son venuto al punto de la rota*, vv 64-65.

re non voglia né lasciar andare l'amante né farne davvero un proprio seguace accomuna il sonetto 178 (vv 1-5) e la canzone *En greu pantais m'a tengut longamen* di Aimeric de Peguilhan (vv 1-2);²³⁶ l'idea di sentimenti opposti che "si mischiano" ricorre con significativa corrispondenza lessicale nel sonetto 173 (v 9) e in *D'un "saluz" me voill entremetre* di Ramberino Buvaelli (v 4); infine, Raimon de Miraval propone il contrasto tra ghiaccio e fuoco (*Res contr'Amor non es guirens*, vv 37-38), che è topico dai Siciliani in poi e si ritrova in diversi luoghi petrarcheschi (sonetti 132, 134, 182, 220), ma risulta raro nei trovatori, motivo per cui il passo di Raimon cattura particolarmente l'attenzione.

2.8.1 Ossimori

Petrarca

Dentro pur foco, et for candida neve²³⁷ (sest. 30, v 31)
 Et la fera dolcezza ch'è nel core (canz. 37, v 62)
 E i dolci sdegni alteramente humili (canz. 37, v 101)
 Et benedetto il primo dolce affanno (son. 61, v 5)
 Principio del mio dolce stato rio (canz. 71, v 22)
 Che dolcemente mi consuma et strugge (canz. 72, v 39)
 Che 'n un punto m'agghiaccia et mi riscalda (canz. 105, v 90)
 L'amar m'è dolce, et util il mio danno (son. 118, v 5)
 Sento nel mezzo de le fiamme un gielo (son. 122, v 4)
 Cangiar questo mio viver dolce amaro (canz. 129, v 21)
 Né di ciò duolmi, perché in tale stato / è dolce il pianto più ch'altri non crede (son. 130, vv 7-8)
 Se ria, onde sì dolce ogni tormento? (son. 132, v 4)
 O viva morte, o dilectoso male (son. 132, v 7)
 Pascomi di dolor, piangendo rido (son. 134, v 12)
 E 'l dolce amaro lamentar ch'i' udiva (son. 157, v 6)
 O faticosa vita, o dolce errore (son. 161, v 7)
 Sempre m'è inanzi per mia dolce pena (son. 164, v 6)
 Et veggliola passar sì dolce et ria (son. 169, v 5)

²³⁶ A questi brani possono per certi aspetti essere accostati anche i vv 1-2 di *No · m sai d'amor, si m'es mala o bona* di Guiraut Riquier.

²³⁷ L'associazione o contrapposizione tra freddo e caldo, ardore e ghiaccio e così via, è piuttosto diffusa nel Canzoniere; sono qui riportati solo i luoghi in cui le due sensazioni siano ossimoricamente compresenti e non alternative, benché anche in questi casi sia spesso evidente una sfumatura ossimorica.

Ond'Amor di sua man m'avinse in modo / che l'amar mi fe' dolce, e 'l
 pianger gioco (son. 175, vv 3-4)
 L'ésca fu 'l seme ch'egli sparge et miete, / dolce et acerbo, ch'i' pavento et
 bramo (son. 181, vv 5-6)
 Arder di et notte: et quanto è 'l dolce male / né 'n penser cape, nonché 'n
 versi o 'n rima (son. 182, vv 10-11)
 Fia inanzi ch'io non sempre tema et brami / la sua bell'ombra, et ch'i' non
 odì et ami²³⁸ / l'alta piaga amorosa, che mal celo (son. 195, vv 6-8)
 Le prime piaghe, sì dolci profonde (son. 196, v 4)
 Et a me pose un dolce giogo al collo (son. 197, v 3)
 Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci, / dolce mal, dolce affanno et dolce pe-
 so (son. 205, vv 1-2)
 Alma, non ti lagnar, ma soffra et taci, / et temprà il dolce amaro, che n'è
 offeso (son. 205, vv 5-6)
 [...] et anchor non me 'n pento, / che di dolce veleno il cor trabocchi
 (canz. 207, vv 83-84)
 Et me stesso represso / di tai lamenti, sì dolce è mia sorte, / pianto, sospi-
 ri et morte (canz. 207, vv 94-96)
 [...] et èmmi ognor adosso / quel caro peso ch'Amor m'è commesso (son.
 209, vv 3-4)
 Ch'i' pur vo sempre, et non son anchor mosso / dal bel giogo più volte in-
 darno scosso (son. 209, vv 6-7)
 Sappia 'l mondo che dolce è la mia morte (son. 217, v 14)
 [...] s'io moro, il danno. / Danno non già, ma pro: sì dolci stanno / nel
 mio cor le faville e 'l chiaro lampo (son. 221, vv 4-6)
 Amor con tal dolcezza m'unge et punge (son. 221, v 12)
 Un languir dolce, un desiar cortese (son. 224, v 2)
 Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto, / il rider doglia, il cibo assentio
 et tòsco, / la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco (son. 226, vv 5-7)
 E 'l piover giù dalli occhi un dolce humore (son. 228, v 6)
 Sì dolce è del mio amaro la radice (son. 229, v 14)
 De la mia donna al mio dextr'occhio venne / il mal che mi diletta, et non
 mi dole (son. 233, vv 10-11)
 I' ò pregato Amor, e 'l ne riprego, / che mi scusi appo voi, dolce mia pena,
 / amaro mio dilecto, se con piena / fede dal dritto mio sentier mi piego
 (son. 240, vv 1-4)
 Celando li occhi a me sì dolci et rei (son. 256, v 4)
 Quanti m'ài fatto di dogliosi et lieti / in questa breve mia vita mortale!
 (son. 263, vv 3-4)

²³⁸ Nella contrapposizione tra odio e amore sembra di cogliere piuttosto l'eco di Catullo: il sincretismo tra fonti e modelli diversi, come si è visto, è d'altronde consueto nel Canzoniere.

Da l'altra parte un pensier dolce et agro (canz. 264, v 55)
 Né de l'ardente spirto / de la sua vista dolcemente acerba (canz. 270, vv 63-64)
 Et quelle voglie giovenili accese / temprò con una vista dolce et fella (son. 289, vv 7-8)
 Anzi me pregio et tengo assai più caro, / de l'onesta pregion, del dolce amaro / colpo, ch'i' portai già molt'anni chiuso (son. 296, vv 2-4)
 Et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi, / et finito il riposo pien d'affanni, / rotta la fe' degli amorosi inganni / [...] / et perduto il guadagno de' miei danni (son. 298, v 3-8)
 O per me sempre dolce giorno et crudo (son. 298, v 13)
 Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto / con refrigerio in mezzo 'l foco vissi (son. 313, vv 1-2)
 [...] et poche hore serene, / ch'amare et dolci ne la mente servo (son. 319, vv 3-4)
 Il dolce acerbo, e 'l bel piacer molesto / mi si fa d'ora in hora, onde 'l camino / sì breve non fornir spero et pavento (canz. 331, vv 19-21)
 Bello et dolce morire era allor quando, / morend'io, non moria mia vita in seme²³⁹ (canz. 331, vv 43-44)
 Già mi fu col desir sì dolce il pianto (sest. 332, v 19)
 Anchor io il nido di pensieri electi / posi in quell'alma pianta; e 'n foco e 'n gielo / tremando, ardendo, assai felice fui (son. 337, vv 9-11)
 Dolci durezza, et placide repulse, / piene di casto amore et di pietate; / leggiadri sdegni [...] (son. 351, vv 1-3)
 Poi seguio come misero et contento, / di di in di, d'ora in hora, Amor m'à roso (son. 356, vv 7-8)
 Quel'antiquo mio dolce empio signore (canz. 360, v 1)
 Ch'amaro viver m'à vòlto in dolce uso (canz. 360, v 45)
 Non è chi faccia et paventosi et baldi / i miei penser', né chi li agghiacci et scaldi, / né chi gli empia di speme, et di duol colmi (son. 363, vv 6-8)
 Mi trovo in libertate, amara et dolce (son. 363, v 11)
 Vergine pura, d'ogni parte intera, / del tuo parto gentil figliuola et madre²⁴⁰ (canz. 366, vv 27-28).

²³⁹ Qui la "vita" del poeta è la sua amata, ma è comunque interessante l'effetto topico della morte e della vita che si accompagnano. E in effetti, come in parte si è detto, nell'esistenza paradossale del poeta quell'alternanza di vita e morte, di salute e malattia si delinea solo in relazione all'amata; perciò la sua scomparsa scardina l'intero meccanismo, come il poeta lamenta nella canzone 331. Ora la morte è solo morte, perché colei che permetteva la rinascita è venuta meno. Alla tradizione trobadorica risale anche il paragone con il malato, che viene analizzato in Scarpati 2008, pp. 148-152.

²⁴⁰ Gli accostamenti paradossali tipici della liturgia mariana si inseriscono dunque in perfetta coerenza nella rappresentazione convenzionale dello stato amoroso.

Trovatori

Ges no m'es clars / ni m'esquiva / est jois, don faz lez sospirs (Raimbaut d'Aurenga, *Car vei qe clars*, vv 15-17)

Colps de joi me fer, que m'ausi (Jaufré Rudel, *Non sap chantar qui so non di*, v 13)

Ar aujatz gran follor / qu'arditz sui per paor (Folchetto da Marsiglia, *Ben an mort mi e lor*, vv 21-22)

Qar totz · m es douz l'afanz per soffertar (Sordello, *Si co · l malaus qe no se sap gardar*, v 11)

Ans m'es l'afans dousors (Aimeric de Belenoi, *Ara·m destrenb Amors*, v 4)

Mas lo mals m'es de tan doussa sabor (Arnaut de Maruelh, *Us jois d'amor s'es e mon cor enclaus*, v 8)

Lonc desirier e greu pantais / n'ai agur al cor cobeitos / es cela qui suau me trais (Peire Vidal, *Pos vezem que l'ivers s'irais*, vv 8-10)

Ab un esgart qe · m feiron doussamen (Aimeric de Peguilhan, *Amors, a vos meteussa · m clam de vos*, v 34)

M'a si ferit e naftrat doussamens (Gaucelm Faidit, *Tan aut me creis Amors en ferm talan*, v 6)

Don una douza dolors (Bonifaci Calvo, *Temps e luecs a mos sabers*, v 13)

Mout mi desmentis doussamen (Peire Bregon Ricas Novas, *Ben dey chantar alegamen*, v 31)

Lo dous cossire / que · m don' Amors soven (Guilhem de Cabestanh, *Lo dous cossire*, vv 1-2)

S'ab tan doussa pena / midonz m'aucizia (Peirol, *En joi que · m demora*, vv 31-32).

2.8.2 *Contraddittorietà dello stato amoroso**Petrarca*

Ché non pur sotto bende / alberga Amor, per cui si ride et piagne (canz. 28, vv 113-114)

Perché co · llui cadrà quella speranza / che ne fe' vaneggiar sì lungamente, / e 'l riso e 'l pianto, et la paura et l'ira²⁴¹ (son. 32, vv 9-11)

Amor, avegna mi sia tardi accorto, / vòl che tra duo contrari mi distempre (bal. 55, vv 13-14)

²⁴¹ Tale accostamento è piuttosto significativo rispetto ai modelli trobadorici, poiché in provenzale un solo termine ("ira") indica entrambi gli stati d'animo, rendendo più ambigua la rappresentazione emotiva.

Lasso, nol so; ma sì conosco io bene / che per far più dogliosa la mia vita /
 Amor m'addusse in sì gioiosa spene (son. 56, vv 9-11)

Et s'i' ò alcun dolce, è dopo tanti amari, / che per disdegno il gusto si di-
 legua: / altro mai di lor gratie non m'incontra (son. 57, vv 12-14)

Però, lasso, convensi / che l'extremo del riso assaglia il pianto (canz. 71, vv
 87-88)

Et come Amor l'envita, / or ride, or piange, or teme, or s'assecura (canz.
 129, vv 7-8)

Che sempre m'è sì presso et sì lontano (canz. 129, v 61)

Se bona, onde l'effecto aspro mortale? / Se ria, onde sì dolce ogni tormen-
 to? (son. 132, vv 3-4)

Fra sì contrari vènti in frale barca / mi trovo in alto mar senza governo, /
 [...] / ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio, / e tremo a mezza state,
 ardendo il verno (son. 132, vv 10-14)

Pace non trovo, et non ò da far guerra; / e temo, et spero; et ardo, et son
 un ghiaccio; / et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra; / et nulla stringo, et
 tutto 'l mondo abbraccio (son. 134, vv 1-4)

Et bramo di perir, et cheggio aita; / [...] / Pascomi di dolor, piangendo
 rido; / egualmente mi spiace morte et vita (son. 134, vv 10-13)

In riso e 'n pianto, fra paura et spene / mi rota sì ch'ogni mio stato inforsa
 (son. 152, vv 3-4)

Vegghio, penso, ardo, piango; et chi mi sface / sempre m'è inanzi per mia
 dolce pena: / guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol piena, / et sol di lei pen-
 sando ò qualche pace (son. 164, vv 5-8)

Dal cor l'anima stanca si scompagna / per gir nel paradiso suo terreno. /
 Poi trovandol di dolce et d'amar pieno (son. 173, vv 3-5)

Per questi extremi duo contrari et misti, / or con voglie gelate, or con ac-
 cese / stassi così fra misera et felice; / ma pochi lieti, et molti penser' tristi
 (son. 173, vv 9-12)

Amor mi sprona in un tempo et affrena, / assecura et spaventa, arde et ag-
 ghiaccia, / gradisce et sdegna, a sé mi chiama et scaccia, / or mi tene in
 speranza et or in pena, / or alto or basso il meo cor lasso mena (son. 178,
 vv 1-5)

Benché n'abbia ombre più triste che liete (son. 181, v 4)

Et qual sia più fa dubbio a l'intellecto, / la speranza o 'l temor, la fiamma
 o 'l gielo (son. 182, vv 3-4)

Et di ciò insieme mi nutrico et ardo (canz. 207, v 39)

Tal io, con quello stral dal lato manco, / che mi consuma, et parte mi dilet-
 ta, / di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco (son. 209, vv 12-14)

Di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace, / che mi cuocono il cor in
 ghiaccio e 'n foco? (son. 220, vv 13-14)

Et benché 'l primo colpo aspro et mortale / fossi da sé, per avanzar sua
impresa / una saetta di pietate à presa, / et quinci et quindi il cor punge et
assale (son. 241, vv 5-8)

Né so se guerra o pace a Dio mi cheggio (son. 244, v 5)

Dicea, ridendo et sospirando in seme (son. 245, v 10)

In dubbio di mio stato, or piango or canto, / et temo et spero; et in sospiri
e 'n rime / sfogo il mio incarco: Amor tutte sue lime / usa sopra 'l mio co-
re, afflicto tanto (son. 252, vv 1-4)

Sì 'l cor tema et speranza mi puntella (son. 254, v 4).

Trovatori

Dont sovens l'uoills mi muoilla / d'ira e de plor / e de doussor, / car per
joi ai que ·m duoilla (Arnaut Daniel, *Chansson do ·il mot son plan e prim*,
vv 42-45)

Pero si'n sofr'ieu gran pena / qu'ins en mon cor sal e tresca, / [...] / Mas
non ai per qu'ieu n'aya gaug? / Quar us volers m'en abriva / e ·m ditz
qu'en altre joy non ponh (Raimbaut d'Aurenga, *Un vers farai de tal mena*,
vv 15-21)

Que m fass'un iorn iauzir / e pueis tot l'an languir (Giraut de Bornelh, *Sol
qu'amors me plevis*, vv 8-9)

Mas per un ben que m'en eschai / n'ai dos mals, quar tan m'es de lonh
(Jaufré Rudel, *Lanquan li jorn son lonc en mai*, vv 31-32)

E maintas greus dolors / mescladas ab doussors (Uc de Saint Circ, *Mains
greus durs pessamens*, vv 3-4)

Marritz mi ten e joios, / soven chan, soven m'irais, / soven magris et en-
grais (Rigaut de Berbezilh, *Atressi com lo leos*, vv 37-39)

Entre joi remaing et ira (Cercamon, *Per fin'Amor m'esbaudira*, v 29)

Doas cuidas a i, compaigner, / qe ·m donon joi e destorbier (Marcabru,
Doas cuidas a i, compaigner, vv 1-2)

Qu'er m'en conort et era ·n sui doptos, / pero l paors tem c'o apoderera, /
mas un conort ai d'Amor a sazors (Folchetto da Marsiglia, *Ja no ·s cuig hom
qu'ieu camje mas chansos*, vv 26-28)

E m'es amar qar eu non sui amatz; / e m'es dolsors sos genz cors e sa faz, /
e m'es amar q'il no ·m fai nul secors; / e m'es dolsors qe tan plazens non
regna, / e m'es amar qar en s'amor no ·m degna (Sordello, *Entre dolsor ez
amar sui fermatz*, vv 4-8)

Car mos enans mi par destrics / e totz mos majer gaugz dolors (Raimbaut
de Vaqueiras, *No m'agrad' iaverns ni pascors*, vv 3-4)

E ·l ben e ·l mal mescladamen / q'eu n'ai, e ·l joi e ·l pessamen (Ramberti-
no Buvaletti, *D'un "saluz" me voill entremetre*, vv 4-5)

Mas eu soi volpils et arditz / e fols e savis can s'ave, / cortes ab sels cui Iois mante / e vilans ab los deschauzitz (Aimeric de Belenoi, *Aisi com hom pros afortitz*, vv 33-36)

Et am la tan c'ades on plus mi duelh / me fai lo jois de bon esper jauzir, / per que l'afans non pot esser engres (Arnaut de Marueilh, *Us jois d'amor s'es e mon cor enclaus*, vv 5-7)

Qu'ieu vey e crey e sai qu'es vers / qu'amors engraisa e magrezis, / l'un ab trichar l'autr'ab plazers (Peire d'Alvernha, *Deiosta ·ls breus iorns e ·ls loncs sers*, vv 15-17)

Qu'el cor m'art com us calius / e son plus glassatz que rius (Raimon de Miraval, *Res contr'Amor non es guirens*, vv 37-38)

D'Amor, segrai los mals e ·ls bes / e ·ls tortz e ·ls dreitz e ·ls dans e ·ls pros (Peire Vidal, *Quant hom es en autrui poder*, vv 6-7)

Entr'amor e pessamen / e bon cug e greu consir / e fin joi e lonc desir (Perdigon, *Entr'amor e pessamen*, vv 1-3)

En greu pantais m'a tengut longamen / qu'anc no ·m laisset ni no ·m re-tenc Amors (Aimeric de Peguilhan, *En greu pantais m'a tengut longamen*, vv 1-2)

Dompna, greu puosc vius remaner, / car no-us vei gaire ni vos me, / [...] / pero, molt soven, m'alezer / en un bel plazer qe-m reve, / c'ab los huoills del cor vos remire (Gaucelm Faidit, *Tant sui fermes e fis vas Amor*, vv 11-17)

Dunt m'es venguz aqest jois, no sai, / q'amors nuill ben no m'atrai (Guilhem de la Tor, *Bona ventura mi veigna*, vv 4-5)

Per so ·m don gaug e dol [...] (Arnaut Catalan, *Anc per null temps no ·m donet iai*, v 15)

C'aissi entre dos volers / m'estauc ab ris et ab plors (Bonifaci Calvo, *Temps e luecs a mos sabers*, vv 20-21)

No ·m sai d'amor, si m'es mala o bona / o ·m val o ·m notz o ·m mante o m'azira (Guiraut Riquier, *No ·m sai d'amor, si m'es mala o bona*, vv 1-2).

2.9 Un amore totalizzante

L'amore è un'esperienza totalizzante e pervasiva. Per insistere su questi concetti i trovatori, come poi in parte i loro epigoni italiani, hanno chiarito da una parte l'impossibilità di smettere di amare e dall'altra il modo in cui Amore cambia la percezione e l'atteggiamento dei suoi seguaci, dominandoli in modo ossessivo. Si tratta ovviamente di affermazioni letterarie, non biografiche. I Provenzali si sono infatti dedicati, come è noto, anche alla poesia civile, così come gli autori toscani precedenti allo Stilnovo, e nel Canzoniere sono inclusi componimenti politici ed occasio-

nali; le *vidas* e le fonti storiografiche suggeriscono inoltre che i trovatori siano stati uomini d'arme e di corte molto attivi, mentre i poeti italiani due e trecenteschi sono stati spesso coinvolti nella vita politica e diplomatica di corti e comuni. Sono ben note d'altro canto l'intensità e la quantità delle relazioni intrattenute da Petrarca con i potenti e la varietà dei suoi interessi intellettuali. Tuttavia nella finzione dei componimenti amorosi è molto diffusa l'idea che il sentimento e la dedizione alla dama cancellino ogni altro interesse dall'esistenza dell'io poetico, sino a farne un vero e proprio topos.

2.9.1 *Un unico amore: unicità del desiderio, permanenza del sentimento*

La pervasività della condizione amorosa è in primo luogo evidente laddove il poeta suggerisca l'impossibilità di abbandonare l'amore o di desiderare qualcuno o qualcosa oltre a madonna. Anche le gioie e i dolori che derivano dal rapporto con lei sono percepiti come assoluti, insostituibili e tanto straordinari da essere impareggiabili.

L'espressione di questi vincoli e della loro costanza contraddistingue numerose occorrenze trobadoriche, la cui abbondanza non pare in verità riflettersi nella poesia italiana (soprattutto siciliana e stilnovistica)²⁴² sino a Petrarca, che invece approfondisce diffusamente questi aspetti. Ciò non toglie che il concetto sia presente già in precedenza e proprio in brani molto espliciti, in cui si coglie in generale una notevole libertà di formulazione, pur partendo da circostanze psicologiche equivalenti. Questa ricchezza espressiva limita le possibilità di identificare riscontri puntuali, ma consente di esaltare le innovazioni interpretative dei singoli ed in particolare di Petrarca, nei cui versi ad esempio si nota la specifica attenzione al motivo del desiderio unico, che nei modelli italiani è invece più trascurato a favore dell'idea che sia impossibile smettere di amare.

Petrarca

Poi che in me conosceste il gran desio / ch'ogni altra voglia d'entr'al cor
mi sgombra (bal. 11, vv 3-4)
Io, perché d'altra vista non m'appago (canz. 23, v 152)

²⁴² Si leggano a titolo d'esempio: Mazzeo di Ricco, *Lo core innamorato*, v 23, Chiaro Davanzati, *Io non posso celare né covrire*, v 73, Monte Andrea, *Nel core aggio un foco*, v 22, Guittone d'Arezzo, *Gioiosa Gioi, sovr'ogni gioi gioiva*, vv 2, 7-8, Cino da Pistoia, *Sì mi stringe l'amore*, v 15, Dante, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, v 48.

Né per nova figura il primo alloro / seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra / ogni men bel piacer del cor mi sgombra (canz. 23, vv 167-169)

Et ciò ch'ì' vidi dopo lor mi spiacque (canz. 37, v 40)

Perché quel che mi trasse ad amar prima, / altrui colpa mi toglia, / del mio fermo voler già non mi svoglia (bal. 59, vv 1-3)

Che d'ogni altra sua voglia / sol rimembrando anchor l'anima spoglia (bal. 59, vv 9-10)

Come sparisce et fugge / ogni altro lume dove 'l vostro splende, / così de lo mio core, / quando tanta dolcezza in lui discende, / ogni altra cosa, ogni penser va fore, / et solo ivi con voi rimanse Amore (canz. 72, vv 40-45)

Tutti gli altri dilette / di questa vita ò per minori assai (canz. 73, vv 64-65)

Quando giugne per gli occhi al cor profondo / l'imagin donna, ogni altra indi si parte (son. 94, vv 1-2)

Perch'anno a schifo ogni opera mortale: / lasso, così da prima gli avezzai! / Né mi lece ascoltar chi non ragiona / de la mia morte [...] (son. 97, vv 7-10)

Et l'immagine lor son sì cosparte / che volver non mi posso, ov'io non veggia / o quella o simil indi accesa luce (son. 107, vv 9-11)

Nel dì che volentier chiusi gli avrei [gli occhi] / per non mirar già mai minor bellezza (son. 116, vv 3-4)

[...] et ò sì avezza / la mente a contemplar sola costei, / ch'altro non vede, et ciò che non è lei / già per antica usanza odia et disprezza (son. 116, vv 5-8)

Dico che, perch'io miri / mille cose diverse attento et fiso, / sol una donna veggio, e 'l suo bel viso (canz. 127, vv 12-14)

Ì' vidi in terra angelici costumi / et celesti bellezze al mondo sole, / tal' che di rimembrar mi giova et dole, / ché quant'io miro par sogni, ombre et fumi (son. 156, vv 1-4)

Da' begli occhi un piacer sì caldo piove / ch'ì' non curo altro ben né bramo altr'ésca (son. 165, vv 7-8)

Ma lo spirto ch'iv'entro si nasconde / non cura né di tua né d'altrui forza; / lo qual senz'alternar poggia con orza / dritto per l'aure al suo desir seconde (son. 180, vv 3-6)

Sì come eterna vita è veder Dio, / né più si brama, né bramar più lice, / così me, donna, il voi veder, felice / fa in questo breve et fraile viver mio²⁴³ (son. 191, vv 1-4)

Dolce del mio penser hora beatrice, / che vince ogni alta speme, ogni desio (son. 191, vv 7-8)

²⁴³ In questo caso l'univocità del desiderio è riferita a Dio, quindi all'interno della similitudine; il paragone permette però di riferire parallelamente il medesimo concetto anche alla relazione tra il poeta e l'amata.

Pasco la mente d'un sì nobil cibo, / ch'ambrosia et nectar non invidio a
Giove, / ché, sol mirando, oblio ne l'alma piove / d'ogni altro dolce, et
Lethe al fondo bibo (son. 193, vv 1-4)

Né però smorso i dolce inescati hami, / né sbranco i verdi et invescati rami
/ de l'arbor che né sol cura né gielo. / Senz'acqua il mare et senza stelle il
cielo / fia inanzi ch'io non sempre tema et brami / la sua bell'ombra, et
ch'i' non odì et ami / l'alta piaga amorosa, che mal celo (son. 195, vv 2-8)

Né posso dal bel nodo omai dar crollo (son. 197, v 7)

Ch'i' non veggio 'l bel viso, et non conosco / altro sol, né quest'occhi
ànn'altro obiecto (son. 226, vv 3-4)

Manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine: / sì ch'io non veggia il gran
publico danno, / e 'l mondo remaner senza 'l suo sole, / né li occhi miei,
che luce altra non ànno (son. 246, vv 8-11)

Né l'orecchie, ch'udir altro non sanno (son. 246, v 13)

Che presso a quei d'Amor leggiadri nidi / il mio cor lasso ogni altra vista
sprezza (son. 260, vv 3-4)

Per voi conven ch'io arda, e 'n voi respire, / ch'i' pur fui vostro; et se di
voi son privo, / via men d'ogni sventura altra mi dole (son. 267, vv 9-11)

Poscia ch'ogni mia gioia / per lo suo dipartire in pianto è volta, / ogni dol-
cezza de mia vita è tolta (canz. 268, vv 9-11)

Ma io, lasso, che senza / lei né vita mortal né me stesso amo (canz. 268, vv
29-30)

Rendi agli occhi, agli orecchi il proprio oggetto, / senza qual imperfetto /
è lor operare, e 'l mio vivere è morte (canz. 270, vv 41-43)

Ché 'l mio volere altrove non s'invessa (canz. 270, v 58)

Gli animi ch'al tuo regno il cielo inchina / leghi ora in uno et ora in altro
modo; / ma me sol ad un nodo / legar potèi, ché 'l ciel di più non volse
(canz. 270, vv 91-94)

Dunque per amendar la lunga guerra / per cui dal mondo a te sola mi vol-
si, / prega ch'i' venga tosto a star con voi (son. 347, vv 12-14)

Questi m'ha fatto men amare Dio / ch'i' non doveva, et men curar me stes-
so: / per una donna ò messo / egualmente in non cale ogni pensiero (canz.
360, vv 31-34).

Trovatori

Qu'esser cug em paradis / can de midons, c'aizi • m lia / que vas outra
no • m appel, / auzi parlar ses folia, / sol c'om de leis me favel (Raimbaut
d'Aurenga, *Ara • m so del tot conquis*, vv 45-49)

Autr'amor no volh nien (Bernart de Ventadorn, *Lo tems vai e ven e vire*, v
56)

Qu'anc ren tant non puoc amar (Giraut de Bornelh, *A penas sai comenssar*, v 51)

Per q'ieu m'en fora pars; / mais a l'issent d'uns ortz / me mostret una sortz / qu'ieu fos a lieis comanz (Giraut de Bornelh, *Be m'era bels chantars*, vv 66-69)

Que s'amors m'a si doussamen vencut / que ieu non posc ni n'aus aver talan / que ja de lieis que m'auci desiran (Uc de Saint Circ, *Nuills hom no sap d'amic, tro l'a perdut*, vv 17-19)

Mas qar sabez q'eu no · us posc desamar (Bertran d'Alamanon, *S'ieu agues uirat l'escut*, v 23)

Pero d'amor – que · l ver vos en dirai - / no · m lais del tot ni no m'en puosc mover (Folchetto da Marsiglia, *S'al cor plagues, ben fora oimais sazoz*, vv 15-16)

Partir no · m pueisc ni no sai estar quetz (Raimbaut de Vaqueiras, *No pueisc saber per que · m sia destregz*, v 9)

Que per ma fe / e' l'amava mais que re (Raimbaut de Vaqueiras, *D'una dona · m tueill e · m lais*, vv 7-8)

E · us am mais qe tot qant es (Monaco de Montaudon, *Cel qui qier cosseil e · l cre*, v 15)

Ni ges no m'en sai partir (Monaco de Montaudon, *Mos sens e ma conois-sensa*, v 5)

Ges no pueisc esser oblidos, / qu'el mon ren tant no m'abelis (Arnaut de Marueilh, *Belhs m'es lo dous temps amoros*, vv 15-16)

Mais am de vos lo solatz e · l vezer / e · l ben e · l mal que m'en pot eschazer / qu'ades jauzir del plus ric joc qu'ieu sai (Raimon Jordan, *Aissi cum sel qu'em poder de senbor*, vv 13-15)

Tot jausir d'autr'amor esquiu (Raimon de Miraval, *Be m'agrada-l bels tems d'estiu*, v 17)

Qu'anc non camjei mon talen, / ni non am flor ni ramel, / mas per leis ni chan d'auzel (Peire Vidal, *Mout m'es bon e bel*, vv 46-48)

Perdre la pueisc, qu'ilh non perdra ja mi (Perdigon, *Trop ai estat mon Bon Esper no vi*, v 33)

Aissi · m mis ieu pauc e pauc en la via, / que cujava amar ab mayestria / si qu'en pogues partir quan me volgues, / on sui intraz tan qu'issir non pueisc ges (Aimeric de Peguilhan, *Atressi · m pren quom fai al joguador*, vv 5-8)

Ja per verjan ni per fuelh ni per flor / mon fin cor mais non viraray de re / de vos, cui tenc per don' e vuelh amar (Gaucelm Faidit, *Mout voluntiers chantera per amor*, vv 10-12)

Tot'otra amor tenh a nien, / e sapchatz ben que mais jòis no'm sosté (Castelosa, *Amics, s'ie'us trobès avinen*, vv 33-34)

Car eu l'am mais que nulha ren que sia (Comtessa de Dia, *A chantar m'èr de çò qu'ieu non volria*, v 3)

Que, ja tant qant eu viurai, / mon cor de vos no · m partrai (Guilhem de la Tor, *Qui sap, sofrent, esperar*, vv 56-57)

E car non puosc nuilla ren tant amar, / ella, si-l platz, non deu ma mort voler (Folchetto da Marsiglia/Falquet de Romans, *Meravil me cum pot nuills hom chantar*, vv 9-10)

Que non es aurs ni argenz, / tors ni castels ni palais / qu'eu ames tan com un bais (Cadenet, *Ai, dousa flors ben olenz*, vv 14-16)

Farai sos manz a mo poder, / car res mai / tan no · m plai (Peire Raimon de Tolosa, *Ab son gai, plan e car*, vv 37-39)

Que, si tot say, que · m vol aucir, / no · m vuelh ni m'aus ni · m puesc partir (Guiraut Riquier, *Tant m'es plazens le mals d'amor*, vv 2-3)

Pero non part ma voluntatz, / si tot n'estauc desesperatz (Peirol, *Atressi co · l signes fai*, vv 13-14).

2.9.2 Il poeta non può amare nessun'altra donna

Dall'unicità del desiderio e del sentimento deriva la dichiarazione secondo cui l'io poetico non può amare nessun'altra donna. I passi più rappresentativi sono quelli in cui compare una precisazione comparativa: si tratta di spunti convenzionali, riconducibili a due macro-categorie: le ricchezze e i possedimenti cui il poeta rinuncerebbe pur di ottenere l'amore della donna²⁴⁴ e le sofferenze che è disposto a sopportare pur di prolungare il rapporto con l'amata.²⁴⁵ Il topos, ben attestato nei trovatori, conosce notevole apprezzamento in Sicilia e in Toscana, come suggerisce non solo il numero delle occorrenze, ma anche la varietà dei paragoni scelti da ciascun autore per rafforzare il concetto.²⁴⁶ Al contrario in ambito stilno-

²⁴⁴ Il medesimo modulo è sovrapposto da Petrarca alla struttura dell'*escondich* ai vv 46-47 della canzone 206: «I' nol dissi già mai, né dir poria / per oro o per cittadi o per castella».

²⁴⁵ Sul topos si è soffermato Santagata 2004, p. 785. Ne deriva l'idea che il poeta preferisca soffrire o attendere amando madonna piuttosto che ricevere un'immediata soddisfazione da un'altra. Su questa immagine si tornerà in modo più specifico nel corso del presente capitolo trattando della superiorità dell'amata rispetto ad ogni altra.

²⁴⁶ Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzé né ben servire*, vv 35-36, Federico II, *Dolze meo drudo, e vaténe!*, vv 23-24, Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, vv 6-7 e 7-14; Bondie Dietaiuti, *Greve cosa m'avene oltre misura*, v 26, Chiaro Davanzati, *Madonna, i'aggio audito sovent'ore*, v 6, Monte Andrea, *Gentil mia donna, saggia e canoscente*, v 7.

vistico i luoghi rappresentativi sono pochi:²⁴⁷ tale rilievo mostra dunque come ancora una volta Petrarca scelga una convenzione arcaizzante che poi adatta alla sua raccolta. Gli esempi petrarcheschi del topos, infatti, mostrano maggiore complessità e varietà rispetto ai modelli innanzitutto italiani, grazie al contesto in cui sono inseriti e alla loro maggiore elaborazione retorica, persino laddove l'immagine torna nella sua forma più ovvia (sonetto 174). Una variante ricorrente (sonetti 175, 188, 205, 233) è quella per cui il poeta rinuncia ad esplicitare il confronto con altre donne e si concentra sull'unicità di Laura, di fatto fondendo in un'unica immagine i due spunti topici della singolarità del desiderio e dell'incomparabilità dell'oggetto d'amore.

Il confronto con la produzione occitanica consente anche di riconoscere nel Canzoniere qualche riscontro più preciso. Ad esempio, nei sonetti 97 e 296 Petrarca associa l'idea dell'unicità di Laura a quella della lode e del canto poetico; benché secondo una forma retorica in parte diversa, il medesimo accostamento si legge anche in *S'ieu conogues que • m fos enans* (vv 6-7) di Guilhem Ademar.

Petrarca

Ricorro al tempo ch'ì vi vidi prima, / tal che null'altra fia mai che mi piaccia (son. 20, vv 3-4)

Et se di lui [il cuore] fors'altra donna spera, / vive in speranza debile et fallace (son. 21, vv 5-6)

[...] e 'l pensier mio, / ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'è parte (son. 61, vv 13-14)

Et tutte altre bellezze indietro vanno (canz. 73, v 66)

I begli occhi [...] / m'anno la via sì d'altro amor precisa, / ch'un sol dolce penser l'anima appaga (son. 75, vv 1-6)

Quando giugne per gli occhi al cor profondo / l'imagin donna, ogni altra indi si parte (son. 94, vv 1-2)

Amor in altra parte non mi sprona, / né i pie' sanno altra via, né le man' come / lodar si possa in carte altra persona (son. 97, vv 12-14)

Et così meco stassi, / ch'altra non veggio mai, né veder bramo, / né 'l nome d'altra ne' sospir' miei chiamo (canz. 127, vv 96-98)

Pur mi consola, che languir per lei / meglio è che gioir d'altra; et tu me 'l giuri / per l'orato tuo strale, et io tel credo (son. 174, vv 12-14)

²⁴⁷ Guido Guinizzelli, *Madonna, il fino amor ched eo vo porto*, vv 10-11, Cino da Pistoia, *Donna, i' vi potrei dicer parole*, vv 3-4, Dante, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, v 44.

Quel sol, che solo agli occhi mei resplesse (son. 175, v 9)
 Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo (son. 188, v 1)
 Sì crede ogni uom, se non sola colei / che sovr'ogni altra, et ch'i' sola, vor-
 rei (son. 203, vv 2-3)
 A cui io dissi: Tu sola mi piaci (son. 205, v 8)
 Ch'i' non veggio 'l bel viso, et non conosco / altro sol, né quest'occhi
 àn'altro obiecto (son. 226, vv 3-4)
 Send'io tornato a solver il digiuno / di veder lei che sola al mondo curo
 (son. 233, vv 5-6)
 Ché 'l mio volere altrove non s'invesca (canz. 270, v 58)
 Ma me sol ad un nodo / legar potêi, ché 'l ciel di più non volse (canz. 270,
 vv 93-94)
 Togliendo anzi per lei sempre trar guai / che cantar per qualunque, e di tal
 piaga / morir contenta, et vivere in tal nodo (son. 296, vv 12-14)
 Né altro sarà mai ch'al cor m'aggiunga, / sì seco il seppe quella seppellire /
 che sola agli occhi miei fu lume et specchio (son. 312, vv 9-11)
 Questo fu il fel, questi li sdegni et l'ire, / più dolci assai che di null'altra il
 tutto (canz. 360, vv 106-107).

Trovatori

Tant sai son pretz fin e certa / per qu'ieu no · m posc virar aillors (Arnaut
 Daniel, *Anc ieu non l'aic, mas ella m'a*, vv 23-24)
 Q'eu am des Luc tro ad Aug / la genssor, e m'en pelaug / tot hom c'otra
 per fadesc / engal'ab lieis en paresc (Raimbaut d'Aurenga, *Ben s'eschai
 q'en bona cort*, vv 25-28)
 E deuria s'en plus cochar, / c'al no deman ni voill d'ailors (Giraut de Bor-
 nelh, *A ben chantar*, vv 43-44)
 Per qu'ieu outra non azori (Guglielmo IX, *Farai chansoneta nueva*, v 20)
 Ja no · s cuit qez eu m'atraia / vas outra [...] (Uc de Saint Circ, *Aissi cum
 es coinda e gaia*, vv 23-24)
 Mais am per vos morir / que d'autr'aver nuill joi, tan vos desir (Rigaut de
 Berbezilh, *Atressi com Persavaus*, vv 21-22)
 Q'en outra non ai mon esper (Cercamon, *Per fin' Amor m'esbaudira*, v 26)
 Non ai poder que ves outra m'atenda (Folchetto da Marsiglia/Peirol, *Pos
 entremes me suy de far chansos*, v 9)
 Qu'otra no · m plai que · m retenha (Sordello, *Er, quan renovella e gensa*,
 v 27)
 Tant que · l cor me dis que d'otra non estia (Elias Cairel, *Lai on fins pretz
 nais e floris e grana*, v 27)
 C ad outra no · m complaing, / ni puosc mais dompn'amar (Raimbaut de
 Vaqueiras, *Ja no cujei vezer*, vv 118-119)

S'ieu non am mais de vos lo cossirier / que de nuill autr'aver mon desirier
(Bertran de Born, *Eu m'escondisc, dompna, que mal non mier*, vv 11-12)

Non sai outra del cel en ios / que m mandes ab leys remaner / veiatz
s'ie·us am ses falhensa / que ia pogues m'entendensa / vas si traire e de
vos mover (Aimeric de Belenoi, *Pus de ioy mou e de plazer*, vv 24-28)

La honors m'en valra mais / que d'autre luec us ricx jays (Monaco de
Montaudon, *Mos sen e ma conoissensa*, vv 24-25)

E s'ieu ja·l cor vir per amar alhors, / no·m valha Dieus ni Mercés ni
Amors (Arnaut de Maruelh, *Tot quant ieu fauc ni dic que·m si' honrat*, vv
20-21)

D'aitan n'ai un bon confort, / que ves outra no·m destuelh (Raimon Jor-
dan, *Lo clar temps vei brunezir*, vv 37-38)

Lai sui plevitz e juratz / q'ieu non am ves autre latz (Peire d'Alvernha, *En
estiu, qan crida·l iais*, vv 25-26)

Pot d'autres domnas auzir / cum n'i a manhtas en azir / quar ieu no-m
biays (Raimon de Miraval, *Un sonet m'es belh qu'espanda*, vv 13-15)

Que jois ni deportz ni solatz / d'autra no·m don' esbaudimen (Peire Vi-
dal, *Amors, pres sui de la bera*, vv 16-17)

E vuellh trop mais perdre e far mon dan / ab vos, dona, qu'ab outra con-
querer (Aimeric de Peguilhan, *Si cum l'arbres que, per sobre cargar*, vv 19-
20)

Mas sol d'una que-m destrenh, / pus que ieu outra non denh! (Gaucelm
Faidit, *Una dolors esforciva*, vv 15-16)

Dieu prèc qu'ab mos bratz vos cenha, / qu'autre no'm pòt enriquir (Cas-
telloza, *Per jòi que d'Amor m'avenha*, vv 39-40)

Ans am mais em perdo cantar / de lieys qu'autr'amor conquistar (Guil-
hem Ademar, *S'ieu conogues que·m fos enans*, vv 6-7)

Ni mais outra tant no·m plai (Gui d'Ussel, *Estat aurai de cantar*, v 23)

Et am mais l'esper / de vos e l voler / bella douz'amia / qe d'un autr'aver /
baizar ni jazer (Guilhem de la Tor, *En vos ai mesa*, vv 68-72)

Qued outra senhoria / non vueill ni deman (Cadenet, *Pos jois mi met en
via*, vv 22-23)

E qui d'autra mot me sona / perda Dieus, que non l'acuoill (Peire Raimon
de Tolosa, *Pos lo prims verchanz botona*, vv 39-40)

Non, que mais am per vertat / aver en lieis mon esper / que d'autra totz
mon plazer (Bertran Carbonel, *Amors, per aital semblansa*, vv 44-46)

Et am mays de lieys l'esper / que d'autr'aver guiardo (Peire Bremon Ricas
Novas, *Pus que tug volon saber*, vv 11-12)

Que anc pueys d'autra no·m sovenc (Gavaudan, *Dezampartz, ses com-
panho*, v 9)

E tan sai qu'en autr'amistat, / [...] / no pot hom veyre tan astruc (Guil-
hem Peire de Cazals, *Eras, pus vey mon benastruc*, vv 10-12)

Qu'eu n'am mais sofrir en patz / penas e dans e dolors, / que d'otra jauzens amatz / grans bes faitz e grans socors (Re d'Aragona, *Per mantas guizas m'es datz*, vv 30-33)

Que ses la vostra entendensa / no volgr'aver Proensa / ab tota Lombardia: / quan m'auretz dat so don m'avetz dig d'oc, / serai plus rics que l senher de Marroc! (Guilhem Augier Novella, *Per vos, bella dous'amia*, vv 41-45).

2.9.3 Focalizzazione univoca del pensiero

Aspetti essenziali nella definizione di un amore totalizzante sono la ricorrenza e la costanza dei pensieri rivolti all'amata, risultato dell'unicità del desiderio, che elimina qualunque altro possibile oggetto di attrazione e d'attenzione, e che non può essere eluso. L'immagine trobadorica passa in Italia sin dal primo Duecento, anche se le occorrenze non sono numerose già nella produzione siciliana,²⁴⁸ come si è visto nel caso dell'unicità del desiderio, Petrarca si appropria con convinzione del topos arcaizzante e ne fa l'origine di numerosi passi, contraddistinti da significative ed indipendenti reinterpretazioni che esaltano la libertà di formulazione connotata all'immagine stessa. Si nota in particolare la maggiore elaborazione dei brani del Canzoniere anche rispetto alle fonti occitaniche, in cui il topos è trattato in termini piuttosto semplici e generici.

Petrarca

Et un penser che solo angoscia dàlle, / tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle (canz. 23, vv 17-18)

Sol con questi pensier', con altre chiome, / sempre piangendo andrò per ogni riva (sest. 30, vv 32-33)

S'io credesse per morte essere scarco / del pensiero amoroso che m'atterra, / colle mie mani avrei già posto in terra / queste membra noiose, et quello incarco (son. 36, vv 1-4)

Amor, tu che' pensier' nostri dispense (son. 48, v 5)

I' rivolsi i pensier' tutti ad un segno, / che parlan sempre de' lor tristi danni (son. 60, vv 7-8)

[...] e 'l pensier mio, / ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'à parte (son. 61, vv 13-14)

²⁴⁸ Qualche esempio: Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*, v 3, Dante da Maiano, *Gaia donna piacente e diletta*, vv 11-12, Guittone d'Arezzo, *Mastro Bandino, amico, el meo preghero*, v 7, Guido Cavalcanti, *Un amoroso sguardo spiritale*, vv 4-5, Dante, *Lo meo servente core*, vv 11-12.

La qual ogni altra salma / di noiosi pensier' disgombra allora, / sì che di mille un sol vi si ritrova (canz. 71, vv 79-81)

Empiando d'un pensier alto et soave / quel core ond'anno i begli occhi la chiave (canz. 72, vv 29-30)

Io son già stanco di pensar sì come / i miei pensier' in voi stanchi non sono (son. 74, vv 1-2)

Ch'un sol dolce penser l'anima appaga (son. 75, v 6)

Amor, con cui pensier mai non amezzo (son. 79, v 5)

Fuggir vorrei: ma gli amorosi rai, / che dì et notte ne la mente stanno (son. 107, vv 5-6)

Prima poria per tempo venir meno / un'immagine salda di diamante / che l'atto dolce non mi stia davante / del qual ò la memoria e 'l cor sì pieno (son. 108, vv 5-8)

Le [faville] trovo nel pensier, tanto tranquille / che di null'altro mi rimembra o cale (son. 109, vv 7-8)

[...] In questi pensier', lasso, / nocte et dì tiemmi il signor nostro Amore (son. 112, vv 13-14)

A ciascun passo nasce un penser novo / de la mia donna, che sovente in gioco / gira 'l tormento ch'i' porto per lei (canz. 129, vv 17-19)

Ma mentre tener fiso / posso al primo pensier la mente vaga (canz. 129, vv 33-34)

Pien d'un vago penser che me desvia / da tutti gli altri, et fammi al mondo ir solo (son. 169, vv 1-2)

Solfo et éscia son tutto, e 'l cor un foco / da quei soavi spirti, i quai sempre odo, / acceso dentro sì ch'ardendo godo, / et di ciò vivo, et d'altro mi cal poco (son. 175, vv 5-8)

Né l'anima che pensar d'altro non vòle (son. 246, v 12)

Et se talor da' belli occhi soavi, / ove mia vita e 'l mio pensiero alberga (son. 253, vv 9-10)

Le mie notti fa triste, e i giorni oscuri, / quella che n'ha portato i pensier' miei (son. 291, vv 12-13)

Morta colei che mi faceva parlare / et che si stava de' pensier' miei in cima (son. 293, vv 5-6)

I miei cari pensieri e 'l cor, lasciai! (son. 314, v 14)

Et vo, sol in pensar, cangiando il pelo, / qual ella è oggi, e 'n qual parte dimora (son. 319, vv 12-13)

Sol di lei ragionando²⁴⁹ viva et morta (son. 333, v 9)

²⁴⁹ Il termine "ragionare", come è noto, non indica nel volgare italiano medievale un atto del pensiero, ma di parola; tuttavia il parlare include l'idea del pensiero come momento che lo precede: per questa ragione il passo è qui tenuto in considerazione rispetto al topos in esame.

Anchor io il nido di pensieri electi / posi in quell'alma pianta [...] (son. 337, vv 9-10)
 Ond'io voglie et pensier' tutti al ciel ergo / perch'i' l'odo pregar pur ch'i' m'affretti (son. 346, vv 13-14)
 Per una donna ò messo / egualmente in non cale ogni pensiero (canz. 360, vv 33-34).

Trovatori

Quar ben paretz que pessetz d'al / pos del mieu pensamen no · us cal (Raimbaut d'Aurenga, *Amics, en gran cossirier*, vv 48-49)
 Be fai granda follor / qui met en fals senhor / tot son cor ni s'amor / ni tot son pessamen (Uc de Saint Circ, *Be fai granda follor*, vv 1-4)
 Ni d'als mos cors no consira (Cercamon, *Per fin'Amor m'esbaudira*, v 28)
 C'anc, puois la vi, non puoc d'alre pensar (Folchetto da Marsiglia/Falquet de Romans, *Meravill me cum pot nuills hom chantar*, v 11)
 Lei, on a tot son pensar (Sordello, *Uns amics et un'amia*, v 17)
 Adoncx n'oblit totz mos autres pensars / e pens d'Amor, c'aisel pes m'es plus cars (Elias Cairel, *Lo rossinhols chanta tan dousamen*, vv 5-6)
 Mas ieu no soi consiros / mas de vos a grat servir (Raimbaut de Vaqueiras, *A vos, bona don' e pros*, vv 33-34)
 E fora · me meills fos aillors mos penssiers / don ieu agues calacom jauzimen (Rambertino Buvaletti, *Mout chantera de joi e voluntiers*, vv 17-18)
 Qu'anc pueys qu'Amor la m mes el cor / no la trays nul pessars a l'or (Aimeric de Belenoi, *No · m laissa ni m vol retener*, vv 35-36)
 En aisso · s pliu e · s fia / que mais no · s cambia / de vos mos pensatz (Arnaut de Marueilh, *Sabers e cortezia*, vv 21-23)
 Cui ieu am tan que d'als no puesc pessar (Raimon Jordan, *D'Amor no m puesc departir ni sebrar*, v 19)
 Q'ieu non cossir de ren al / mas de servir a plazer / lieis de cui teing Miraval (Raimon de Miraval, *A penas sai don m'apreing*, vv 61-63)
 Ja pois no pens de nulh autre jornal (Peire Vidal, *Anc no mori per amor ni per al*, v 28)
 En amor son fermat tuich miei cossir / si q'en ren als non ai poder qe-ls traia (Gaucelm Faidit, *Tot mi cuidei de chanssos far sofrir*, vv 37-38)
 Lo cors, e l cor, e l pensamen / ai en leis que d'als no · m sove (Gui d'Ussel, *Ades on plus viu, mais apren*, vv 41-42)
 De fin'amor son tuit mei pessamen / e mei desir e mei meillor iornal (Peire Raimon de Tolosa, *De fin'amor son tuit mei pessamen*, vv 1-2)
 Qu'a penas ai en alre pessamen (Guiraut Riquier, *Razos m'aduy voler, qu'ieu chant soven*, v 3)

Anz m'es totz autres joys oblitz / vas l'amor don paucs bes ajust (Guilhem de Cabestanh, *Ar vey qu'em vengut als jorns loncs*, vv 13-14)
 E qan cossiriers m'ave / de nuill autr'afaire / s'amors me ven tost desfaire /
 ve us lo pro que · m te! (Peirol, *D'eissa la raxon qu'ieu suoill*, vv 29-32).

2.9.4 *Il desiderio continua a crescere*

Si è visto come l'amore ossessivo nasca da un desiderio costante. Nella lirica cortese il permanere della passione è espresso, ad esempio, dall'idea dell'accrescimento continuo:²⁵⁰ la situazione del poeta, perciò, non solo è priva di soluzione, ma tende ad aggravarsi. Dopo l'esperienza della Scuola siciliana, i cui poeti ripetono solo in qualche rara occorrenza la lezione occitanica in proposito, la lirica italiana sembra dimenticare tale convenzione, fermo restando che il concetto di fondo – il sentimento che permane ed anzi si fa più profondo – resta rilevante, per quanto implicito; è Petrarca a riutilizzare l'immagine specifica, che dunque appartiene ad un uso fortemente arcaizzante. È probabile che in tal senso l'autorevolezza dei trovatori abbia rappresentato uno stimolo significativo, ma non rimangono evidenti contatti a dimostrarlo, per la natura non molto vincolante della formulazione retorica del topos, poiché il suo elemento più riconoscibile è il generico uso del verbo “crescere”. È infine possibile osservare la maggiore complessità delle circostanze che Petrarca crea a contorno dell'immagine stessa, in linea con una tendenza che si è più volte riscontrata nel trattamento degli spunti tradizionali nel Canzoniere.

Petrarca

Quanto ciascuna è men bella di lei / tanto cresce 'l desio che m'innamora
 (son. 13, vv 3-4)
 La fera voglia che per mio mal crebbe (canz. 23, v 3)
 Lasso, se ragionando si rinfresca / quel'ardente desio (canz. 37, vv 49-50)
 Ch'i' son già pur crescendo in questa voglia / ben presso al decim'anno, /
 né poss'indovinar chi me ne scioglia (canz. 50, vv 54-56)
 La speme incerta, e 'l desir monta et cresce (son. 57, v 2)

²⁵⁰ Sono tenuti in considerazione a questo proposito, nel gruppo dei passi trobadorici, anche casi in cui per indicare la crescita del desiderio si usi l'idea di raddoppiamento. Come si è visto nel corso del presente capitolo, tale motivo, legato alla sofferenza o anche ad altri aspetti della vicenda amorosa, costituisce anche un topos autonomo e ben riconoscibile.

Trovo chi bella donna ivi depinge / per far sempre mai verdi i miei desiri
(son. 158, vv 3-4)

Anzi per la pietà cresce 'l desio (son. 241, v 14)

Preme 'l cor di desio, di speme il pasce / [...] / et s'io l'occido più forte
rinasce. / Questo d'allor ch'i' m'addormiva in fasce / venuto è di di in di
crescendo meco / e temo ch'un sepolcro ambeduo chiuda²⁵¹ (canz. 264, vv
58-65)

Di ciò m'è stato consiglier sol esso, / sempr'aguzzando il giovenil desio
(canz. 360, vv 35-36).

Trovatori

N'ai eu ia fatz ves non-caler, / que anz del ser / m'era si doblatz mos
talanz (Giraut de Bornelh, *Ges de sobrevoler no · m tuoill*, vv 24-26)

E·l desir creis et mos ardimens mor (Uc de Saint Circ, *Gent ant saubut
miei uoill vensser mon cor*, v 20)

Pero ·l desirs m'es ades plus cozens (Folchetto da Marsiglia/Peirol, *Mera-
vill me cum pot nuills hom chantar*, v 21)

Qan plus creis, dompna, ·l desiriers / don languisc qar no ·m faitz amor
(Sordello, *Qan plus creis, dompna, ·l desiriers*, vv 1-2)

Amors adreit creis t'en l'auzir? (Rambertino Buvaelli, *Ges de chantar
no · m voill gequir*, v 28)

Mas era ·m son tan li dezir cregut / que re no sai cum sion sostengut
(Raimon Jordan, *Vert son li ram e de fuelha cubert*, vv 16-17)

Qe mos desirs si dobles en baisans (Raimon de Miraval, *Be m'agrada-l bels
tems d'estiu*, v 13)

Adoncs creis plus l'amors qe ·m lassa e ·m te (Aimeric de Peguilhan, *Per
solatz d'autrui chant soven*, v 16)

Vas mi, e dobla mos chans / e-l joys e l'enveya grans (Gaucelm Faidit,
Com que mos chans sia bos, vv 29-30)

Ades mi dobla ·l dezirier (Guilhem Ademar, *Pos vei que reverdeja ·l glais*,
v 14)

Tant c'ades plus la desir, / on plus sovent la remir (Guilhem de la Tor,
Ges cil que ·s blasmon d'amor, vv 49-50)

Pros donna, mais per un cen / qu'al premier comensamen (Cadenet,
Camjada s'es m'aventura, vv 54-55)

E doblera mon talan (Peire Raimon de Tolosa, *Pessamen ai e cossir*, v 50)

²⁵¹ Nel brano qui proposto si parla in realtà non del desiderio amoroso, nato dall'incontro con Laura, ma di quello per la gloria, sviluppatosi sin dall'infanzia del poeta; tuttavia nel complesso la canzone accomuna come un unico problema esistenziale le due "catene" che impediscono all'io poetico l'ascesa spirituale al vero bene.

Qu'ieu vuell midons e dezir la voler / e, quant la vey, mais la dezir vezer
(Guiraut Riquier, *Tant vey, qu'es ab ioy pretz mermatz*, vv 23-24)

Dobla l'amors e nays e creys ades (Folchetto da Marsiglia/Peirol, *Pos entremes me suy de far chansos*, v 18).

2.9.5 *Amore e la dama sono sempre vicini al poeta*

Un altro elemento tipico dell'ossessione amorosa, di cui costituisce al contempo un sintomo ed una causa, è la costante presenza di Amore o dell'amata accanto al poeta. Non importa che la situazione sia soltanto frutto dell'immaginazione o che il sentimento non sia ricambiato: l'io lirico è dominato a tal punto dalla passione che ogni sua percezione, compresa quella dello spazio circostante, è influenzata ed alterata dallo stato interiore. Sia la personificazione di Amore che accompagna il poeta sia la proiezione delle immagini interiori all'esterno sono dunque manifestazioni convenzionali del disagio emotivo. La definizione di tale condizione innaturale è trobadorica e lascia qualche traccia anche in ambito siciliano, toscano e stilnovistico; le occorrenze italiane, in particolare, mostrano una certa affinità con alcune di quelle petrarchesche a livello retorico, ma sono contraddistinte da una significativa limitazione, in quanto si concentrano sulla figura femminile, escludendo Amore, e dunque si focalizzano sul problema dell'immaginazione del poeta e non su quello della costante presenza del dio al suo fianco.²⁵² Il pieno sviluppo dell'immagine è dunque petrarchesco: è nel Canzoniere, infatti, che il carattere ossessivo del legame con l'amata e con Amore giunge alle sue piene conseguenze, per il numero dei luoghi interessati, per l'approfondimento psicologico e la varietà di situazioni che arricchiscono il topos, per la stretta connessione tra l'immagine e il messaggio di fondo della raccolta. In questo caso, perciò, la ripresa della convenzione già cortese è notevole non tanto grazie a riscontri puntuali, ma per l'evidente processo di trasformazione imposto dal poeta.

²⁵² Si vedano ad esempio Iacopo d'Aquino, *Al cor m'è nato e prende uno disio*, vv 25-28, Re Enzo, *Amor mi fa sovente*, vv 22-23, Guittone d'Arezzo, *Voglia de dir giusta ragion m'ha porta*, v 31, Guido Cavalcanti, *Una giovane donna di Tolosa*, *passim*. In questi due ultimi testi la situazione e il meccanismo immaginativo ricordano da vicino quelli del sonetto 16.

Petrarca

Così davanti ai colpi de la morte / fuggo: ma non s'è ratto che 'l desio / meco non venga come venir s'òle (son. 18, vv 9-11)
 Amor piangeva, et io con lui talvolta, / dal qual miei passi non fur mai lontani (son. 25, vv 1-2)
 Mi piacquen s'è ch'ì l'ò dinanzi agli occhi, / ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva (sest. 30, vv 5-6)
 Ma pur s'è aspre vie né s'è selvagge / cercar non so, ch'Amor non venga sempre / ragionando con meco et io co' lui (son. 35, vv 12-14)
 Et benedetto il primo dolce affanno / ch'ì ebbi ad esser con Amor congiunto (son. 61, vv 5-6)
 Et potrete pensar qual dentro fammi, / là 've d'è et notte stammi / adosso, col poder ch'è in voi raccolto (canz. 71, vv 54-56)
 Et per lungo costume, / dentro là dove sol con Amor seggio, / quasi visibilmente il cor traluce (canz. 72, vv 4-6)
 Già prima ebbe per voi l'entrata Amore, / là onde anchor come in suo albergo v'ène (son. 84, vv 5-6)
 Ma 'l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto, et veggio ove ch'io miri (son. 96, vv 5-6)
 Et l'immagine lor son s'è cosparte / che vover non mi posso, ov'io non veggia / o quella o simil indi accesa luce (son. 107, vv 9-11)
 Qui mi sto solo; et come Amor m'invita, / or rime et versi, or colgo herbette et fiori, / seco parlando, et a tempi migliori / sempre pensando: et questo sol m'aita (son. 114, vv 5-8)
 In una valle chiusa d'ogni 'ntorno, / ch'è refrigerio de' sospir' miei lassi, / giunsi sol cum Amor, pensoso et tardo (son. 116, vv 9-11)
 Et l'immagine trovo di quel giorno / che 'l pensier mio figura, ovunque io sguardo (son. 116, vv 13-14)
 Collui che del mio mal meco ragiona / mi lascia in dubbio, s'è confuso ditta²⁵³ (canz. 127, vv 5-6)
 Perch'agli occhi miei lassi / sempre è presente, ond'io tutto mi struggo (canz. 127, vv 94-95)

²⁵³ Per antonomasia, chi parla col poeta dei suoi sentimenti e soprattutto gli detta ciò che deve scrivere in versi è Amore. Dell'idea della poesia come ispirata direttamente da Amore si parlerà nel capitolo seguente, trattando della sestina e della ricerca di perfezione formale. La rappresentazione di Amore come "dittatore", comunque, trova il suo modello fondamentale in Dante (*Purgatorio*, XXIV) e torna nel *Canzoniere*, ff. 127 e 143. Sull'idea che direttamente da Amore vengano i contenuti della lirica sarà inoltre opportuno tornare in riferimento agli aspetti metapoetici nel corso del presente capitolo, considerando anche gli antecedenti trobadorici.

Sento Amor sì da presso / che del suo proprio error l'alma s'appaga²⁵⁴
(canz. 129, vv 36-37)

Quanta aria dal bel viso mi diparte, / che sempre m'è sì presso et sì lontano
(canz. 129, vv 60-61)

[...] né chi lo scorga / v'è se no Amor, che mai nol lascia un passo, / et
l'immagine d'una che lo strugge, / ché per sé fugge tutt'altre persone (canz.
135, vv 94-97)

Trovo la bella donna allor presente / ovunque mi fu mai dolce o tranquilla
(son. 143, vv 5-6)

Ove ch'i' posi gli occhi lassi o giri / per quietar la vaghezza che gli spinge, /
trovo chi bella donna ivi depinge / per far sempre mai verdi i miei desiri
(son. 158, vv 1-4)

[...] et chi mi sface / sempre m'è inanzi per mia dolce pena (son. 164, vv
5-6)

Lei che 'l ciel non poria lontana farme, / ch'i' l'ò negli occhi, et veder seco
parme / donne et donzelle, et sono abeti et faggi (son. 176, vv 6-8)

Tu sai in me il tutto, Amor [...] (canz. 206, v 50)

Et agli occhi depigne / quella che sol per farmi morir nacque²⁵⁵ (canz. 264,
vv 106-107)

Or in forma di nimpha o d'altra diva / che del più chiaro fondo di Sorga
esca, / et pongasi a sedere in su la riva; / or l'ò veduto su per l'erba fresca /
calcare i fior' com'una donna viva, / mostrando in vista che di me le 'ncre-
sca (son. 281, vv 9-14)

Amor che meco al buon tempo ti stavi / fra queste rive, a' pensier' nostri
amiche, / et per saldar le ragion' nostre antiche / meco et col fiume ragio-
nando andavi (son. 303, vv 1-4)

[...] et sol tu che m'affligi, / Amor, vien' meco, et mostrimi ond'io vada
(son. 306, vv 10-11)

Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella / ch'indi per Lethe esser non pò
sbandita (son. 336, vv 1-2)

Né costui né quell'altra mia nemica / ch'i' fuggia, mi lasciavan sol un pun-
to (canz. 360, vv 54-55).

²⁵⁴ Pensare all'amata lontana come se fosse vicina è una consolazione per il poeta sofferente; una situazione simile è stata proposta da Bernart de Ventadorn in *Lancan vei la folba*, in cui il poeta trova sollievo nell'immaginare il luogo dove si trova la dama.

²⁵⁵ Il soggetto è Amore, rappresentato come pittore: è un elemento soprattutto lentiniano, poi divenuto tipico, ma qui riferito agli occhi e quindi all'idea di una visione costante ed ossessiva, e non al cuore, come vorrebbe la consuetudine.

Trovatori

E vos, dopna, pensan, remir (Sordello, *Dompna, meillz q'om pot pensar*, v 38)

Que on que eu m'estei / lai on la vi la vei (Aimeric de Belenoi, *Ara·m destrenb Amors*, vv 9-10)

E·us clam merce, sai pensan, e repaus, / on qu'ieu m'estey, mon cor en vostr'amor (Arnaut de Marueilh, *Us jois d'amor s'es e mon cor enclaus*, vv 26-27).

2.9.6 *Il legame tra il cuore del poeta e l'amata*

Lo strettissimo legame tra io poetico, Amore e madonna è evidenziato da tre possibili fenomeni cui è soggetto il cuore dell'amante. In primo luogo, può esservi impressa l'immagine della dama (1),²⁵⁶ inoltre il cuore può essere rubato (2)²⁵⁷ oppure può allontanarsi dal corpo del suo proprietario, quasi sempre per poi restare con l'oggetto d'amore (3). Il topos dell'amata nel cuore è già caratteristico della rappresentazione trobadorica, anche se è stato in seguito Giacomo da Lentini²⁵⁸ ad approfondire il concetto e a tramandarlo alla tradizione lirica toscana. In realtà nella poe-

²⁵⁶ La tipica variante petrarchesca del topos, come vedremo, è giocata sull'identificazione Laura/lauro, per cui ad essere fissata nel cuore non è soltanto, come vuole la convenzione, l'immagine della dama, ma anche il suo simbolo arboreo, incluse le radici. In tal modo si amplifica l'espressione della presa che ella ha su di lui e della dipendenza di lui rispetto a lei. Per il topos, la sua origine e la sua evoluzione si vedano Mancini 1988 e Damiani 2000, per la variante petrarchesca Boccignone 2000 e Santagata 2004, p. 579. Pich 2010, inoltre, ha analizzato il topos dalle sue origini classiche fino agli sviluppi romanzati, per poi riflettere sul motivo del ritratto dell'amata, anch'esso rilevante nella raccolta petrarchesca.

²⁵⁷ A sua volta l'io poetico può agire da ladro, rubando sguardi che non gli sarebbero destinati: così ad esempio nei ff. 73 e 207, oltre a 199, secondo una possibile lettura della seconda terzina. Tale aspetto è già sviluppato in Chiaro Davanzati, *Donna, ciascun fa canto*, v 12. Sul topos del cuore rubato si sofferma brevemente Vanacker 2009, pp. 132-136, sottolineando la differenza tra questo e il motivo del cuore mangiato (per cui si veda Di Maio 1996): il primo indica la natura passiva e coercitiva dell'amore imposto al poeta, il secondo la fusione tra i due amanti. In realtà l'idea del cuore mangiato è tradizionalmente associata all'acquisizione delle qualità altrui, come nota in riferimento all'avvio della *Vita nova* Rossi 1999, p. 17, e come si intuisce leggendo alcuni *planh* civili, e quello di Sordello in particolare, di cui si parlerà nel prossimo capitolo. Proprio in riferimento a Sordello, sull'immagine del cuore rubato si sono soffermati sia De Lollis 1896, pp. 80-81 e n. ai vv 9-12 di p. 282 (in cui sono proposti alcuni altri riferimenti occitanici) sia Boni 1954, p. 24.

²⁵⁸ *Meravigliosamente, passim*, e *Or come pote sì gran donna entrare*, vv 3-4.

sia della Scuola siciliana²⁵⁹ e in quella pre-stilnovistica le occorrenze sono ancora poco numerose,²⁶⁰ mentre gli stilnovisti danno notevole sviluppo al motivo.²⁶¹ L'immagine del furto è molto rara in Italia prima del riuso petrarchesco, tanto in Sicilia quanto in Toscana.²⁶² Al contrario, è diffusissimo il principio per cui il cuore dell'amante si separa dal suo corpo, come dimostrano i moltissimi luoghi siciliani e siculo-toscani.²⁶³ Anche nella lirica stilnovistica i passi significativi sono numerosi, ma in essi si nota una prospettiva rinnovata: da una parte la separazione è per lo più dovuta all'eccesso di sofferenza e dunque diviene un fattore fisiologico della malattia d'amore, proposto soprattutto in termini cavalcantiani, dall'altra – ed in coerenza con questa peculiare concezione amorosa – sono per lo più l'anima o al limite lo spirito ad allontanarsi, di rado il cuore in senso stretto.²⁶⁴ Anche questa interpretazione del motivo, pur essendo legata ad una prospettiva poetica differente e dunque vantando una precisa giustificazione ideologica, trova un precedente nei trovatori, in cui era già prevista la possibilità che al centro dell'attenzione fosse lo spirito e non il cuore.

Petrarca sembra tenere in conto tutta questa ampia e variegata tradizione; nel Canzoniere si nota per altro una resa di questi topoi più articolata e ricca di spunti, soprattutto rispetto alla rappresentazione trobadorica e anche grazie al contatto con i modelli italiani, che però non cancella l'impressione di una costante familiarità con gli antecedenti occitanici. In particolare, nella raccolta petrarchesca torna l'alternanza di cuore, anima

²⁵⁹ Si vedano in particolare Piero della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, v 9, e An., *Amor fa come 'l fino ucellatore*, vv 21-22.

²⁶⁰ Chiaro Davanzati, *D'un'amorosa voglia mi convene*, v 11, e Dante da Maiano, *Di voi mi stringe tanto lo disire*, v 13.

²⁶¹ Ad esempio, Dante, *Volgete gli occhi a veder chi mi tira*, v 10, e *La dispietata mente che pur mira*, v 22; Cino da Pistoia, *Veduto han gli occhi miei sì bella cosa*, v 2, e *Oimé, ch'io veggio per entr'un pensiero*, v 11.

²⁶² Si vedano ad esempio *Volete udire in quante ore del giorno*, v 10, di Chiaro Davanzati, oppure *Oi doloroso, in dolor consumato*, vv 9-10, e *Sengnore Dio, come poté venire*, v 12, di Monte Andrea.

²⁶³ Tra i molti passi possibili ricordiamo Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, vv 73-75, Guido delle Colonne, *Ancor che l'aigua per lo foco lasse*, vv 59-61, Giacomino Pugliese, *Ispendente*, v 5; Bonagiunta Orbicciani, *Novellamente amore*, v 34, Chiaro Davanzati, *Amoroso meo core*, vv 61-62, Guittone d'Arezzo, *Sì mi destinge forte*, v 40.

²⁶⁴ Si leggano a titolo esemplificativo Guido Guinizzelli, *Madonna, il fino amor ched eo vo porto*, v 39, Guido Cavalcanti, *Io non pensava che lo cor giammai*, vv 47-53, Dante, *Ne le man vostre, gentil donna mia*, vv 3-4, Cino da Pistoia, *Donna, il beato punto che m'avenne*, vv 7-8.

e spirito quali funzioni e parti del poeta che lo abbandonano, ma al contempo è più marcata l'idea che la loro intenzione sia avvicinarsi quanto più possibile all'amata, nel rispetto della rappresentazione più arcaica.

Petrarca

1.

Quando io movo i sospiri a chiamar voi, / e 'l nome che nel cor mi scrisse
Amore (son. 5, vv 1-2)

Misero me, che volli / quando primier s'è fiso / gli tenni nel bel viso / per
iscolpirlo imaginando in parte / onde mai né per forza né per arte / mosso
sarà [...] (canz. 50, vv 63-68)

Questi son que' begli occhi che mi stanno / sempre nel cor colle faville ac-
cese, / per ch'io di loro parlando non mi stanco (son. 75, vv 12-14)

Quando giugne per gli occhi al cor profondo / l'imagin donna, ogni altra
indi si parte (son. 94, vv 1-2)

Ma 'l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto, et veggio ove ch'io
miri (son. 96, vv 5-6)

E 'l volto, et le parole che mi stanno / altamente confitte in mezzo 'l core,
/ fanno le luci mie di pianger vaghe (son. 100, vv 12-14)

Pensosa mi rispose, et cos' fiso / tenne il suo dolce sguardo, / ch'al cor
mandò co le parole il viso²⁶⁵ (canz. 119, vv 88-90)

Ch'aver dentro a lui [il cuore] parme / un che madonna sempre / depinge
et de lei parla: / a voler poi ritrarla / per me non basto, et par ch'io me ne
stempre (canz. 125, vv 33-37)

Ma pur quanto l'istoria trovo scripta / in mezzo 'l cor (che s'è spesso rin-
corro) / co la sua propria man de' miei martiri (canz. 127, vv 7-9)

Et sol ad una imagine m'attegno, / che fe' non Zeusi, o Prasitele, o Fidia, /
ma miglior mastro, et di più alto ingegno (son. 130, vv 9-11)

E 'l suo seggio maggior nel mio cor tene (son. 140, v 2)

[...] et cos' bella riede / nel cor, come colei che tien la chiave (son. 143, vv
10-11)

Quel dolce pianto mi depinse Amore / anzi scolpìo, et que' detti soavi /
mi scrisse entro un diamante in mezzo 'l core (son. 155, vv 9-11)

Quel sempre acerbo et honorato giorno / mandò s'è al cor l'imagin sua vi-
va / che 'ngegno o stil non fia mai che 'l descriva (son. 157, vv 1-3)

Talor ch'odo dir cose, e 'n cor describo / perché da sospirar sempre ritro-
ve (son. 193, vv 5-6)

²⁶⁵ Qui il poeta si riferisce alla Gloria, ma il topos è riproposto senza alterazioni sensi-
bili.

Tal la mi trovo al petto, ove ch'î sia, / felice incarco [...] (son. 228, vv 12-13)

Come già fece allor che' primi rami / verdeggiâr, che nel cor radice m'ânno, / per cui sempre altrui più che me stesso ami (son. 255, vv 9-11)

Ben ti ricordi, et ricordar te 'n dêi, / de l'immagine sua quand'ella corse / al cor, là dove forse / non potea fiamma intrar per altrui face (canz. 264, vv 41-44)

Un lauro verde, una gentil colomna, / quindecî l'una, et l'altro diciotto anni / portato ò in seno, et già mai non mi scinsi (son. 266, vv 12-14)

Soleasi nel mio cor star bella et viva, / com'alta donna in loco humile et basso (son. 294, vv 1-2)

Vidi un'altra [pianta] ch'Amor obiecto scelse, / subiecto in me Calliope et Euterpe; / che 'l cor m'avinse, et proprio albergo felse (son. 318, vv 5-8)

Ma pur ognor presente / nel mezzo del meo cor madonna siede, / et qual è la mia vita, ella sel vede (bal. 324, vv 10-12).

2.

Questa che col mirar gli animi fura, / m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano, / dicendo a me: Di ciò non far parola (canz. 23, vv 72-74)

Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola; / qui veder pôi l'immagine mia sola (canz. 129, vv 71-72)

Furando 'l cor, che fu già cosa dura (canz. 135, v 25)

Sento far del mio cor dolce rapina, / et sî dentro cangiar pensieri et voglie (son. 167, vv 5-6)

Ché 'n te mi fu 'l cor tolto, et or sel tene / tal ch'è già terra, et non giunge osso a nervo (son. 319, vv 7-8).

3.

Un dubbio: come posson queste membra / da lo spirito lor viver lontane? / Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra / che questo è privilegio degli amanti, / sciolti da tutte qualitati humane? (son. 15, vv 10-14)

Largata al fin co l'amorose chiavi / l'anima esce del cor per seguir voi; / et con molto pensiero indi si svelle (son. 17, vv 12-14)

Or s'io lo scaccio, et e' non trova in voi / ne l'exilio infelice alcun soccor- so, / né sa star sol, né gire ov'altri il chiama (son. 21, vv 9-11)

Questa che col mirar gli animi fura, / m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano, / dicendo a me: Di ciò non far parola (canz. 23, vv 72-74)

Quel'ardente desio / che nacque il giorno ch'io / lassai di me la miglior parte a dietro (canz. 37, vv 50-52)

Uscir già mai, over per altri ingegni, / del petto ove dal primo lauro innes- ta / Amor più rami [...] (son. 64, vv 5-7)

Et del primo miracolo il secondo / nasce talor, che la scacciata parte / da
se stessa fuggendo arriva in parte / che fa vendetta e 'l suo exilio giocondo
(son. 94, vv 5-8)

La donna che 'l mio cor nel viso porta, / là dove sol fra bei pensier'
d'amore / sedea, m'apparve [...] (son. 111, vv 1-3)

Il cor che mal suo grado a torno mando, / è con voi sempre in quella valle
aprica²⁶⁶ (son. 139, vv 5-6)

Dal cor l'anima stanca si scompagna / per gir nel paradiso suo terreno. /
Poi trovandol di dolce et d'amar pieno, / quant'al mondo si tesse, opra
d'aragna²⁶⁷ / vede [...] (son. 173, vv 3-7)

Il cor già vòlto ov'abita il suo lume (son. 177, v 14)

Ma lo spirto ch'iv'entro si nasconde / non cura né di tua né d'altrui forza;
/ lo qual senz'alternar poggia con orza / dritto per l'aure al suo desir se-
conde (son. 180, vv 3-6)

La dolce vista del beato loco, / ove 'l mio cor co la sua donna alberga (son.
188, vv 13-14)

Per ritrovar ove 'l cor lasso appoggi, / fuggo dal mi' natio dolce aere tosco
(son. 194, vv 5-6)

I dolci colli ov'io lasciai me stesso (son. 209, v 1)

Torna tu [cuore] in là [da Laura], ch'io d'esser sol m'appago (son. 242, v
5)

Et parli al cor pur come e' fusse or teco, / miser, et pien di pensier' vani et
sciocchi! / ch'al dipartir dal tuo sommo desio / tu te n'andasti, e' si rimase
seco, / et si nascose dentro a' suoi belli occhi (son. 242, vv 10-14)

Il mio cor che per lei lasciar mi volle / (et fe' gran senno, et più se mai non
riede) (son. 243, vv 5-6)

Quel giorno ch'i' lasciai grave et pensosa / madonna, e 'l mio cor seco!
[...] (son. 249, vv 2-3)

L'alma, cui Morte del suo albergo caccia, / da me si parte, et di tal nodo
sciolta, / vassene pur a lei che la minaccia (son. 256, vv 9-11)

Madonna è morta, et à seco il mio core (canz. 268, v 4)

Il mio amato tesoro in terra trova, / che m'è nascosto, ond'io son sì men-
dico, / e 'l cor saggio pudico, / ove suol albergar la vita mia (canz. 270, vv
5-8)

Ove nacque colei ch'avendo in mano / meo cor in sul fiorire e 'n sul far
frutto (son. 288, vv 3-4)

Né altro sarà mai ch'al cor m'aggiunga, / sì seco il seppe quella sepellire
(son. 312, vv 9-10)

²⁶⁶ In questo caso l'interpretazione del topos è morale e spirituale, non amorosa.

²⁶⁷ Tale immagine in particolare è già trobadorica. Si veda in proposito anche Santaga-
ta 2004, p. 782.

Passato è 'l viso sì leggiadro et santo, / ma passando i dolci occhi al cor
m' à fissi: / al cor già mio, che seguendo partissi / lei ch' avolto l' avea nel
suo bel manto (son. 313, vv 5-8)

Quando a lor come a' duo amici più fidi / partendo in guardia la più nobil
salma, / i miei cari pensieri e 'l cor, lascia! (son. 314, vv 12-14)

Che sotto le sue ali il mio cor tenne (son. 321, v 3)

Nelli occhi ov' habitar soleva 'l mio core / fin che mia dura sorte invidia
n' ebbe, / che di sì ricco albergo il pose in bando (canz. 331, vv 37-39)

Poi che madonna e 'l mio cor seco in seme / saliro al ciel [...] (son. 364, vv
3-4).

Trovatori

1.

E port el cor on que m' estei / sa beutat e sa fachura (Bernart de Venta-
dorn, *Lancan folhon bosc e jarric*, vv 39-40)

Qu' inz el cor port, domna, vostra faisson / que m chastia qu' eu non vir ma
rason (Folchetto da Marsiglia, *En chantan m' aven a membrar*, vv 9-10)

Blancas dens, hueils amoros, / e vejaire fresc e clar / ins e mon cor eu re-
mir (Amanieu de la Broqueira, *Mentre que l talans mi cocha*, vv 21-23)

Amors, que mi a pres, / m' en fai plus enveios, / que m te vostras faissos /
dedinz e mon coratge (Arnaut de Maruèlh, *Franques' e noirimens*, vv 24-
27).

2.

Gen mi saup mon fin cor emblar (Sordello, *Bel m' es ab motz leugièrs a far*,
v 9)

Tant be · m sap lo cors comtar / la beutat e l pretz sobrier (Giraut de Bor-
nelh, *A penas sai comenssar*, vv 36-37)

Tout m' a mo cor e tout m' a me / e se mezeis e tot lo mon, / e can se m
tolc, no m laisset re / mas dezirer e cor volon (Bernart de Ventadorn, *Can
vei la lauzeta mover*, vv 13-16)

Mos cors salh e trembla / soven, / m' amia lo m' embla / si qu' ieu non o sen
(Peirol, *Cora qu' Amors vuelha*, vv 25-28)

Mon corasso m avetz treito / e mot gen favlan furtado (Raimbaut de Vaquei-
ras, *Eras quan vey verderyar*, vv 49-50)

Si · 1 beil huouill truan, / que tot mon cor m' an / emblat, no sai con (Peire
Raimon de Tolosa, *Non · m puosc sufrir d' una leu chanso faire*, vv 61-63).

3.

A, domna · l plus confes / ome qez anc ames / acorres, si que pres / de vos
sia mos cors! (Raimbaut d' Aurenga, *Joglar, fe qed eu dei*, vv 27-30)

Tout m'a mo cor e tout m'a me / e se mezeis e tot lo mon (Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*, vv 13-14)
 Et en dormen sotz cobertors / es lai ab lieis mos esperitz²⁶⁸ (Jaufré Rudel, *Pro ai del chan essenhadors*, vv 35-36)
 M'arma e mos cors vos roman en tenensa (Rigaut de Berbezilh, *Lo nous mes d'abril comensa*, v 47)
 Mos talans e sa semblansa / so e no so d'un entalh, / pueys del talent nays semblans²⁶⁹ (Marcabru, *Contra l'ivern que s'enansa*, vv 13-15)
 Car sa beutatz mi destreing tant e-m lia / que tant loignatz no sui qu'ab lieis no sia / mos cors [...] (Elias Cairel, *Per mantener joi e chant e solatz*, vv 29-31)
 Ni-s part de leis mos fis cors ni ma fes (Rambertino Buvaelli, *Al temps d'estiu, qan s'alegroun l'ausel*, v 18)
 E mes si e mon coratge / tan fermamen rizen iogan / c'alre no ill quier ni no ill deman (Aimeric de Belenoi, *Per Crist, s'ieu crezes Amor*, vv 23-25)
 Mas en aisso m'asegur / per un messatgier qu'ieu n'ai, / mon cor que so-ven la vai (Raimon Jordan, *Lo clar temps vei brunezir*, 30-32)
 Que lai, don mi mou l'esglays, / non tenha mon cor deziron, / on plus lo dezirs me cofon (Raimon de Miraval, *Er ab la forsa dels freys*, vv 22-24)
 Ben sui astrucs, sol que mos cors lai sia (Peire Vidal, *Baros de mon dan covit*, v 15)
 La-m fai desabellir / e de mon cor loignar (Aimeric de Peguilhan, *Qui sofrir s'en pogues*, vv 24-25)
 Si vol que-m lays de lieys, tuelha-m lo sen / e-l cor e-ls huelhs, e pueys partirai m'en (Gaucelm Faidit, *Mas la bella de cui mi mezeis tenh*, vv 13-14)
 Leis c'a-l mieu cor el so (Gui d'Ussel, *Estat aurai de chantar*, v 11)
 Lo cor avez, dompna, q'eu lo vos lais / per tal coven q'eu no-l voill cobrar mais (Falquet de Romans, *Ma bella dompna, per vos dei esser gais*, vv 4-5)
 Car ges de cor no ai, / car cill, on bos prez s'atura, / lo m'emblet e no-l qer mai / cobrar ni talan no ai (Peire Guilhem de Luserna, *Be-s met en gran aventura*, vv 6-9)

²⁶⁸ Il contesto notturno attenua la potenza dell'immagine riconducendola alla più semplice e realistica dimensione del sogno; l'occorrenza è notevole a confronto con Petrarca, che a sua volta raggiunge l'amata in ispirito dopo la morte di lei, ma non necessariamente durante il sonno (ad esempio, nel sonetto 362).

²⁶⁹ In questo caso il poeta non precisa dove si trovi l'immagine, ma lo possiamo intuire grazie alla concezione comune nel Medioevo rispetto all'origine d'amore (in riferimento al ruolo della vista e dell'*immoderata cogitatio* dell'immagine derivata al cuore dalla visione). Il passo presenta dunque aspetti poi ampiamente approfonditi in area italiana, in particolare nell'ambito della Scuola siciliana e poi dello Stilnovo. In Petrarca tali aspetti non sono esplicitati, forse anche perché si trattava ormai di dati assodati, non più oggetto di discussione o percepiti come problematici. Tuttavia il contesto di partenza è il medesimo.

Pueis, quan me vire, / ieu truep mon cor lai (Guilhem Augier Novella, *Ses alegratge*, v 25-26).

2.9.7 *Amore mantiene in vita. La metafora alimentare*

Sintomo evidente di alienazione e disforia amorosa è la convinzione, espressa talvolta dall'io poetico, di essere debitore alla dama o all'amore/Amore per la propria esistenza. L'espressione metaforica caratteristica di questo motivo è particolarmente rivelatrice: infatti, alla lettera, il poeta "vive" degli elementi stessi che contraddistinguono l'esperienza amorosa, per lo più negativi, come lacrime, dolore, sguardi, visioni, fino all'amore in sé e per sé.²⁷⁰ In alcuni casi è inoltre introdotto il campo semantico dell'alimentazione, che precisa ancor meglio il senso di dipendenza da parte dell'innamorato nei confronti della dama.²⁷¹ Nel *corpus* occitanico è soprattutto accentuata la metafora del "sapore d'amore", ad esempio per esprimere aspettative di gratificazione di solito deluse; essa ha poi avuto seguito in ambito toscano pre-stilnovistico.²⁷² In Petrarca è piuttosto preferito il concetto di "fame d'amore", per altro a sua volta già trobadorico e italiano, da cui logicamente dipendono formule come "pascersi di" e "nutrirsi di", in cui la fonte del nutrimento spazia ancora una volta tra i vari elementi caratteristici dello stato e della fenomenologia amorosi.

Nel complesso, Petrarca mostra di aver ripreso, sebbene attraverso una reinterpretazione personale, gran parte delle variabili che in Provenza e in Italia sono associate al motivo²⁷³ (dalla speranza al pensiero d'amore,

²⁷⁰ Sono tuttavia compresi qui anche alcuni passi in cui l'amata è definita "vita" del poeta, che per quanto non attingano alla medesima metafora, rispondono alla stessa concezione della vicenda amorosa.

²⁷¹ La metafora alimentare costituisce un topos di lungo corso, come attestano Curtius 1992, pp. 154-156, e Berra 1992, p. 39 nota 20. È interessante notare come essa, pur essendo ben attestata nei trovatori, non lasci quasi traccia in ambito siciliano: in un solo caso si legge l'affermazione per cui l'amata toglie fame e sete (Guido delle Colonne, *Ancor che l'aigua per lo foco lasse*, vv 53-54). Di nuovo Guido delle Colonne utilizza la metafora tutta provenzale del sapore in due occorrenze, per evidenziare come egli si cibi e dunque sia pervaso da Amore (*La mia gran pena e lo gravoso affanno*, vv 25-26, e *La mia vit'è sì fort'e dura e fera*, v 40). Per tali aspetti della poesia siciliana si rimanda a Ravera 2013, p. 230.

²⁷² Chiaro Davanzati, *Chi 'mprima disse "amore"*, v 7, Dante da Maiano, *Null'omo pò saver che sia doglienza*, v 10.

²⁷³ Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, v 28; Chiaro Davanzati, *Quand'è contrado il tempo e la stagione*, vv 18-19; Monte Andrea, *Oimé dolente! Più di nullo affanno*, v 6;

dai sospiri alle lacrime alle pene in generale). Alcuni luoghi consentono di ipotizzare una particolare attenzione per i modelli occitanici, soprattutto laddove il poeta dichiara di aver vita dall'amata o da dettagli della sua fisicità, benché le parti del corpo evocate non coincidano necessariamente: nel Canzoniere ricorrono in particolare gli occhi – forse per una sovrapposizione con una suggestione stilnovistica –, tra i trovatori piuttosto il sorriso e le parole. Al contempo, è evidente come Petrarca abbia dato maggior spazio e peso a questo genere di metafore, anche solo a livello quantitativo, di quanto non avvenisse nei suoi antecedenti italiani: come in altri casi osservati in precedenza, nel Canzoniere trova nuova vita un motivo per certi aspetti arcaizzante, non assente nella lirica italiana, ma non molto diffuso (soprattutto tra gli stilnovisti), che aveva avuto invece maggiore risonanza presso i trovatori.

Per chiarezza e per evidenziare al meglio le specificità retoriche del topos sono qui distinti i due concetti “vivere di ...” (1) e “nutrirsi/aver fame di ...” (2).

Petrarca

1.

Però che dopo l'empia dipartita / che dal dolce mio bene / feci, sol una
spene / è stato infin a qui cagion ch'io viva (canz. 37, vv 5-8)

Io sentia dentr'al cor già venir meno / gli spirti che da voi ricevon vita
(son. 47, vv 1-2)

Pietà vi mosse; onde, benignamente / salutando, teneste in vita il core. /
La fraile vita ch'ancor meco alberga, / fu de' begli occhi vostri aperto do-
no, / et de la voce angelica soave. / [...] / così destaro in me l'anima grave
(bal. 63, vv 3-10)

Di tai quattro faville, et non già sole, / nasce 'l gran foco, di ch'io vivo et
ardo (son. 165, vv 12-13)

Acceso dentro sì ch'ardendo godo, / et di ciò vivo, et d'altro mi cal poco
(son. 175, vv 7-8)

Et se non fusse il suo fuggir sì ratto, / più non demanderei: che s'alcun vi-
ve / sol d'odore, et tal fama fede acquista, / alcun d'acqua o di foco, e 'l

Guittone d'Arezzo, *Lasso, pensando quanto*, v 35; Cino da Pistoia, *Moviti, Pietate, e va incarnata*, v 4; Dante, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, vv 14-15.

gusto e 'l tatto / acquetan cose d'ogni dolzor prive, / i' perché non de la vostra alma vista²⁷⁴ (son. 191, vv 9-14)

S'i' 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella / del cui amor vivo, et senza 'l qual morrei (canz. 206, vv 1-2)

Li occhi soavi ond'io soglio aver vita (canz. 207, v 14)

Però, s'i' mi procaccio / quinci et quindi alimenti al viver curto, / se vòl dir che sia furto, / sì ricca donna deve esser contenta, / s'altri vive del suo, ch'ella nol senta (canz. 207, vv 48-52)

Ove è la vita, ove la morte mia? (son. 222, v 3)

Il sonno è veramente, qual uom dice, / parente de la morte, e 'l cor sottragge / a quel dolce penser che 'n vita il tene (son. 226, vv 9-11)

Così in dubbio lasciai la vita mia (son. 249, v 12)

A me pur giova di sperare anchora / la dolce vista del bel viso adorno, / che me mantene, e 'l secol nostro honora (son. 251, vv 9-11)

Et se talor da' belli occhi soavi, / ove mia vita e 'l mio pensiero alberga (son. 253, vv 9-10)

Vivo sol di speranza, rimembrando / che poco humor già per continua prova / consumar vidi marmi et pietre salde (son. 265, vv 9-11)

Questa è del viver mio l'una colomna, / l'altra è 'l suo chiaro nome, / che sona nel mio cor sì dolcemente (canz. 268, vv 48-50)

È l'aura mia vital da me partita (son. 278, v 4)

Volse in amaro sue sante dolceze, / ond'io già vissi, or me ne struggo et scarno (son. 308, vv 3-4)

Ov'è il bel viso onde quel lume venne / che vivo et lieto ardendo mi mantenne? (son. 321, vv 6-7)

Spegner l'almo mio lume ond'io vivea (son. 329, v 10)

Solea da la fontana di mia vita / allontanarme, et cercar terre et mari (canz. 331, vv 1-2)

Vissi di speme, or vivo pur di pianto (sest. 332, v 41)

O usato di mia vita sostegno? (son. 340, v 4)

Da' più belli occhi, et dal più chiaro viso / che mai splendesse, et da' più bei capelli, / [...] / dal più dolce parlare et dolce riso, / da le man', da le braccia [...] / da' più bei piedi snelli, / da la persona fatta in paradiso, / predean vita i miei spirti [...] (son. 348, vv 1-9).

2.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva 'l core (son. 1, vv 1-2)

Ch'i' mi pasco di lagrime, et tu 'l sai (son. 93, v 14)

²⁷⁴ Per i riferimenti bibliografici su tali convinzioni basate sulla leggenda si veda Santagata 2004, p. 839.

Pasco 'l cor di sospir', ch'altro non chiede (son. 130, v 5)
 Pascomi di dolor, piangendo rido (son. 134, v 12)
 Così sol d'una chiara fonte viva / move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco
 (son. 164, vv 9-10)
 Gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi (son. 190, v 13)
 Pasco la mente d'un sì nobil cibo, / ch'ambrosia et nectar non invidio a
 Giove (son. 193, vv 1-2)
 Se le man' di Pietà Invidia m'è chiuise, / fame amorosa, e 'l non poter, mi
 scuse (canz. 207, vv 25-26)
 Et di ciò insieme mi nutrico et ardo (canz. 207, v 39)
 Queto i frali et famelici miei spirti (canz. 207, v 60)
 Pascendosi di duol, d'ira et d'affanno (son. 224, v 11)
 Send'io tornato a solver il digiuno / di veder lei che sola al mondo curo
 (son. 233, vv 5-6)
 Ei perché ingordo, et io perché sì bella? (son. 240, v 14)
 L'alma, nudrita sempre in doglia e 'n pene / [...] / contra 'l doppio piacer
 sì 'nferma fue, / ch'al gusto sol del disusato bene (son. 258, vv 9-12)
 Preme 'l cor di desio, di speme il pasce (canz. 264, v 58)
 Il mio amato tesoro in terra trova, / che m'è nascosto, ond'io son sì men-
 dico (canz. 270, vv 5-6)
 Di tua memoria et di dolor si pasce (son. 305, v 11)
 Quella per ch'io ò di morir tal fame (canz. 325, v 110)
 Li occhi belli, or in ciel chiari et felici / del lume onde salute et vita piove,
 / lasciando i miei qui miseri et mendici (son. 328, vv 9-11)
 Di memoria et di speme il cor pascendo (canz. 331, v 6)
 Così, mancando a la mia vita stanca / quel caro nutrimento in che di mor-
 so / die' chi 'l mondo fa nudo e 'l mio cor mesto (canz. 331, vv 16-18)
 Onde qua giuso un ben pietoso core / talor si pasce delli altrui tormenti
 (son. 340, vv 9-10)
 Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda, / lagrime et doglia, il cor lasso
 nudrisco (son. 342, vv 1-2)
 [...] non questo tiranno / che del mio duol si pasce, et del mio danno
 (canz. 360, vv 59-60)
 Et al Signor ch'i' adoro et ch'i' ringratio, / [...] / torno stanco di viver,
 nonché satio (son. 363, vv 12-14).

Trovatori

1.
 Car solamen / vezen / m'estai aizida: / ve-us que-m ten a vida! (Arnaut
 Daniel, *Anc ieu non l'aic, mas ella m'a*, vv 30-33)

Q'en als no sojorn ni engrais (Cercamon, *Ges per lo freg temps no m'irais*, v 41)

D'aquel joi viu, plus rics que-l reis de Persa²⁷⁵ (Elias Cairel, *Abril ni mai non aten de far vers*, v 42)

Si cum li peis an en l'aiga lor vida / l'ai eu en joi e totz temps la-i aurai²⁷⁶ (Arnaut de Maruelh, *Si cum li peis an en l'aiga lor vida*, vv 1-2).

2.

Lo cors m'abranda / e-ill huoill n'ant la vianda (Arnaut Daniel, *Anc ieu non l'aic, mas ella m'a*, vv 28-29)

Lai on estai midonz, don ai gran fam (Arnaut Daniel, *Doutz, brais e critz*, v 12)

E pero res non m'afama / tant com s'amors, ni no-m pais (Giraut de Bornelh, *Can branca-l brondels e rama*, vv 31-32)

Quar senes lieys non puesc viure / tant ai pres de s'amor gran fam (Guilherme IX, *Farai chansoneta nueva*, vv 11-12)

Que d'amor fui naz e noiritz (Marcabru, *Amics Marchabrun, car digam*, v 12)

Car sos bels ris ab sa gaia semblansa / mi pais mos huoills, tant m'agrada-l vezers (Folchetto da Marsiglia, *Chantan volgra mon fin cor descobrir*, vv 23-24)

Ben sabetz ab qual vianda, / bela domna, puesc guerir (Raimon de Miraval, *Un sonet m'es belh qu'espanda*, vv 46-47)

E d'amar doussa sabor (Peire Vidal, *Pos tornatz sui en Proensa*, v 15)

Que mil aitan m'en an mais de sabor / li ben qu'Amors mi fai aras sentir (Perdigon, *Ben aio-l mal e-l afana e-l consir*, vv 3-4)

Senes manjar, dompna, ·m poiariatz paier / ab gen parlar, qe-l cortes digz mi pais (Aimeric de Peguilhan, *Ses mon apleich non vau ni ses ma lima*, vv 33-34)

Q'om non sap las granz sabors / dels bes ni de las dolors / la greu penedensa / qui non sap, a ma parvensa (Guilhem de la Tor, *Ges cil que ·s blasmon d'amor*, vv 35-38)

Per que no m platz s'amistatz derenan, / ni m pot far ben que ja m'agues sabor (Cadenet, *Longa sason ai estat vas amor*, vv 11-12)

D'als no-m soven ni no-m fo saboros (Peire Raimon de Tolosa, *Tostemps aug dir q'us ioys autre n'adutz*, v 17)

May selh, que-m vol, m'aura tost restaurat / aquel destric, tant l'a bos pretz sabor (Guiraut Riquier, *Anc non aiguj nullh temps de far chanso*, vv 14-15)

²⁷⁵ Questo tipo di paragoni, di carattere chiaramente iperbolico, è molto diffuso in ambito trobadorico e lascia ancora qualche traccia nei più prossimi epigoni siciliani.

²⁷⁶ La medesima tipologia di paragoni si trova più volte anche nel Canzoniere.

Que fis cors a per fin'amor / finamen ab fina sabor (Daude de Pradas, *Qui finamen sap cossirar*, vv 3-4)
 Qu'amors m'a dat saber, qu'aissi-m noyris, / que s'om trobat non agues, trobaria (Guilhem de Montanhagol, *Non an tan dig li primier trobador*, vv 19-20).

2.10 *Oblío e confusione*

Tragica conseguenza di un pensiero ossessivo e di un desiderio senza fine è la tendenza ad escludere ogni altro oggetto di interesse a parte l'amata e le proprie sofferenze: i passi citati fino ad ora lo dimostrano. Un esito particolarmente nefasto e dalle dense implicazioni morali si verifica quando l'io lirico dimentica o perde se stesso, la realtà che lo circonda e tutto ciò che potrebbe essergli salutare: sono esempi chiari di alienazione ed alterazione rispetto ad un normale e salubre equilibrio interiore. In questi casi, già in ambito occitanico la scelta lessicale più comunicativa è quella di "oblio" e dei suoi derivati; il termine va inteso nella sua valenza psicologica più forte ed include l'idea di sottrazione, di incoscienza. Vanno perciò esclusi i passi – numerosi in Sicilia e in Toscana, e ancora attestati talvolta in ambito stilnovistico²⁷⁷ – in cui il predicato "obliare" è utilizzato come espressione forte di una più semplice dimenticanza ("dimenticare del tutto"). Nella lirica italiana pre-petrarchesca il motivo della perdita di sé come oblio è in effetti meno frequente, ma non assente, tanto che l'affinità in proposito tra Canzoniere e produzione trobadorica non è prova sufficiente di un contatto immediato. Resta tuttavia qualche indizio in tal senso laddove il poeta mostra di dimenticare "se stesso e il suo male" (canzone 325 – *Atressi cum lo camel* di Bartolomé Zorzi) o dove attribuisce la colpa dell'oblio alla piacevolezza di madonna, per quanto Petrarca preferisca una descrizione analitica delle qualità di Laura rispetto ad un generico «bellas faissos» (canzone 126 – *Mon cor e mi e mas bonas chanssos* di Gaucelm Faidit).

All'idea di oblio si possono accostare alcuni luoghi in cui l'innamorato si dimostra confuso o disorientato rispetto alla propria condizione reale, in una piena rappresentazione di come l'amore sia destabilizzante; sono in particolare notevoli i brani in cui l'amante ammette di aver perso cognizione dello spazio e del tempo – molto diffusi tra i trovatori – e in genera-

²⁷⁷ Ad esempio in Re Enzo, *Amor mi fa sovente*, v 48, Bonagiunta Orbicciani, *Sperando lungamente in acrescenza*, v 17, Guido Cavalcanti, *Se m'ha del tutto obliato Merzede*, v 1.

le le proprie capacità intellettive. Le occorrenze occitaniche ed italiane, incluse quelle petrarchesche, mostrano al contempo una profonda consonanza e insieme una certa libertà espressiva, che comporta una significativa variazione del motivo e delle circostanze in cui esso può essere calato dai singoli autori. Questa tendenza alla rielaborazione contraddistingue soprattutto il *corpus* trobadorico e le rime petrarchesche, in cui lo smarrimento dell'io poetico è proposto in rappresentazioni spesso articolate e complesse; anche in assenza di riscontri puntuali si intuisce così una rilevante consonanza sia a livello retorico sia rispetto alla concezione negativa e sviante della vicenda amorosa. Nella lirica italiana delle origini, invece, si rilevano di frequente formulazioni sintetiche, basate su aree semantiche fortemente connotate, quali quelle dello sbigottimento e dell'errore.²⁷⁸ Ciò non toglie che anche i modelli italiani siano stati centrali per il riuso del motivo nel Canzoniere, in cui torna, in particolare, la famiglia lessicale dell'errore (in verità già in parte ricorrente nei trovatori), che acquisisce però un particolare rilievo e nuove sfumature morali e penitenziali.

Petrarca

1.

E mi face obliar me stesso a forza (canz. 23, v 19)
 Così carco d'oblio / il divin portamento / e 'l volto e le parole e 'l dolce riso / m'aveano, et sì diviso / da l'immagine vera (canz. 126, vv 56-60)
 Ma mentre tener fiso / posso al primo pensier la mente vaga, / et mirar lei, et obliar me stesso (canz. 129, vv 33-35)
 Passa la nave mia colma d'oblio (son. 189, v 1)
 Or tu ch'ài posto te stesso in oblio (son. 242, v 9)
 Cominciai a mirar con tal desio / che me stesso e 'l mio mal posi in oblio. / I' era in terra, e 'l cor in paradiso, / dolcemente obliando ogni altra cura (canz. 325, vv 44-47).

2.

Vommene in guisa d'orbo, senza luce, / che non sa ove si vada et pur si parte (son. 18, vv 7-8)
 Da me son fatti i miei pensier' diversi (canz. 29, v 36)
 [...] et pur nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso. / Poi ch'a me torno, trovo il petto molle / de la pietate [...] (canz. 129, vv 28-31)

²⁷⁸ Bonagiunta Orbicciani, *Gli vostri occhi, ché m'hanno divisi*, v 6; Guido Cavalcanti, *L'anima mia vilment'è sbigotita*, v 1, Dante, *Non v'accorgete voi d'un che 'ssi more*, v 5, Cino da Pistoia, *Amore è uno spirito ch'ancide*, v 8.

Ad or ad ora a me stesso m'involò / pur lei cercando che fuggir devria²⁷⁹
 (son. 169, vv 3-4)
 Onde 'l vago desir perde la traccia / e 'l suo sommo piacer par che li
 spiaccia, / d'error sì novo la mia mente è piena (son. 178, vv 6-8)
 Rapto per man d'Amor, né so ben dove (son. 193, v 7)
 I' nol posso ridir, ché nol comprendo: / da ta' due luci è l'intelleto offeso,
 / et di tanta dolcezza oppresso et stanco (son. 198, vv 12-14)
 Che me stesso perdei / (né più perder devrei) (canz. 206, vv 43-44)
 Et vacillando cerco il mio thesoro / come animal che spesso adombre e
 'ncespe: / ch'or me 'l par ritrovar, et or m'accorgo / ch'i' ne son lunge, or
 mi sollievo or caggio, / ch'or quel ch'i' bramo, or quel ch'è vero scorgo
 (son. 227, vv 7-11)
 Né pur il mio secreto e 'l mio riposo / fuggo, ma più me stesso e 'l mio
 pensiero (son. 234, vv 9-10)
 Ch'i' son intrato in simil frenesia, / et con duro penser teco vaneggio; / né
 so se guerra o pace a Dio mi cheggio (son. 244, vv 3-5)
 In tal paura e 'n sì perpetua guerra / vivo ch'i' non son più quel che già
 fui, / qual chi per via dubbiosa teme et erra (son. 252, vv 12-14)
 Quante fiate, al mio dolce ricetta / fuggendo altrui et, s'esser pò, me stesso
 (son. 281, vv 1-2)
 Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente, / et le braccia et le mani e i piedi e
 'l viso, / che m'avean sì da me stesso diviso, / et fatto singular da l'altra
 gente²⁸⁰ (son. 292, vv 1-4)
 Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni / ch'anno fuggendo i miei
 pensieri sparsi²⁸¹ (son. 298, vv 1-2)
 Così dentro et di for mi vo cangiando, / et sono in non molt'anni sì dimes-
 so, / ch'a pena riconosco omai me stesso (son. 349, vv 3-5).

²⁷⁹ Nei due versi precedenti il poeta sottolinea come il pensiero amoroso non causi solo questa separazione interiore, ma anche una divergenza molto marcata rispetto alla gente comune e quindi, in ultima analisi, un prolungato stato di solitudine. Della condizione innaturale e peculiare dell'io rispetto alla natura e alla società si è già parlato nel corso del presente capitolo.

²⁸⁰ Benché tale aspetto si sia affrontato in merito ad immagini più specifiche (il ritmo veglia/sonno, l'alternanza giorno/notte, le stagioni etc), è chiaro che un'ammissione così esplicita ha un valore fortissimo rispetto alla rappresentazione psicologica ed esistenziale dell'io lirico.

²⁸¹ L'essere "sparso" e dunque frammentato è un concetto fondamentale rispetto alla costruzione del Canzoniere (come al messaggio del *Secretum*): proprio la dispersione interiore, cui fa riferimento anche il brano tratto dal sonetto 292, motiva il tentativo di raccogliere la propria anima per lo meno in un'unità poetica, primo passo nella ricerca della piena maturità.

Trovatori

1.

De guiza · m sui oblidatz²⁸² (Folchetto da Marsiglia, *Si com sel qu'es tan greu-jatz*, v 4)

Que oblidatz me lais del tot chaser (Elias Cairel, *Per mantener joi e chant e solatz*, v 34)

Que m'a fait si autras res oblidar (Aimeric de Belenoi, *Meravil me com pot hom apellar*, v 27)

Tot autre joi desconois et oblida (Arnaut de Maruelh, *Si cum li peis an en l'aiga lor vida*, v 9)

Qu'eu m'en oblit per leis qu'eu vei aital (Peire Vidal, *Plus que · l paubres que jatz el ric ostal*, v 12)

Tot cant m'acort en un mes o en dos / de cal guisa-us pogues genseitz prejar, / m'oblit qan vei vostras bellas faissos (Gaucelm Faidit, *Mon cor e mi e mas bonas chanssos*, vv 33-35)

E sapchatz qu'esdeve soven, / quan cug dir razon d'autr'afar, / qu'el mieg m'oblit si del parlar, / no sai on m'o lays ni m'o prenc (Guilehm Ademar, *Chantan dissera, si pogues*, vv 21-24)

E quel mal qu'ieu n'ai agut / oblit e meta en soan (Bartolomé Zorzi, *Atressi cum lo camel*, vv 40-41)

Mi e quant es · mi fezes oblidar (Guilhem de Cabestanh, *Lo jorn qu'ie'us vi, dompna, primeiramen*, v 7).

2.

No sap lo cors trep o·is duoilla (Arnaut Daniel, *En breu brisara·l temps braus*, v 36)

D'Amor que·y met tal creyssensa / que d'als non ai sovinensa (Raimbaut d'Aurenga, *Un vers farai de tal mena*, vv 10-11)

Quecs jorns mi sembra plus d'un an / car non la vei, e no·m rete (Uc de Saint Circ, *Dels huoills e del cor e de me*, vv 38-39)

E quan m'en vauc, vejaire m'es / que tot perda·l sen e·l saber (Cercamon, *Quant l'aura doussa s'amarzis*, vv 17-18)

Tant i es mos cors pausat / que l mensonja m sembra vers (Folchetto da Marsiglia, *Us volers outracuidatz*, vv 21-22)

Per q'es per mi qe·us airatz, / qe·m tol pessamen e consir? (Sordello, *Dompna, meillz q'om pot pensar*, vv 39-40)

²⁸² È utile citare questo passo per la coincidenza con l'immagine petrarchesca; si tenga però conto che esso è tratto da un *planh* per la morte del signore, e non da un testo amoroso.

Que gran temensa me·n pren, e l damnatge / me fai tal mal que m fai anar aratge (Elias Cairel, *Lai on fins pretz nais e floris e grana*, vv 11-12)

C'us sols jorns mi sembra trenta (Bertran de Born, *Al nou doutz termini blanc*, v 10)

Mas tant sui pensius e marriz, / qe no sai que·m dic ni qe·m faz (Rambertino Buvaletti, *Toz m'era de chantar geqiz*, vv 11-12)

Mas tan m'es dous entre cen mals us bes / que no·m membra d'afan qu'eu anc n'agues (Monaco de Montaudon, *Aissi cum selb qu'es en mal senboratge*, vv 28-29)

Tan m'es lo dezirs corals / q'us ans me sembra jornals (Raimon de Miraval, *S'a dreg fos chantars grazitz*, vv 49-50)

Atressi m'es tal dolors demezida / que m don'Amors que sol no·m sai ni·m sen (Perdigon, *Tot l'an mi ten Amors de tal faisso*, vv 5-6)

En tanta guisa·m men' Amors / c'a penas sai si dei chanta (Gui d'Ussel, *En tanta guisa·m men' Amors*, vv 1-2)

Q'ieu non conosc lo mal dal be q'ieu n'ai (Lanfranco Cigala, *Segne'n Lanfranc, tant m'a sobrat amors*, v 2).

2.11 *Trascurare i propri doveri*

I motivi analizzati sinora mostrano la condizione innaturale e l'alienazione dell'innamorato come causa di tormento e danno individuali. Talvolta però l'ossessione amorosa provoca conseguenze sul piano pubblico, in particolare quando il poeta non riesce a compiere il proprio dovere a causa dei legami sentimentali: l'io lirico sembra consapevole del proprio comportamento, anche se non necessariamente pentito, e rivela il carattere anti-sociale e scorretto della propria vita amorosa. In Petrarca tale rappresentazione di sé è arricchita e potenziata dalla coscienza morale dell'errore, in una più complessa riflessione al contempo spirituale, sociale, sentimentale, poetica.

Occorrenze di questo tipo non risultano caratteristiche della produzione italiana delle origini e paiono perciò connettere in modo diretto il Canzoniere e i modelli occitanici. Tale affinità è accentuata dalla parziale corrispondenza dei contesti sociali coinvolti nelle rappresentazioni trobadoriche e petrarchesche: la crociata²⁸³ e il servizio al proprio signore/patrono. Nel primo caso il poeta, pur comprendendo l'importanza dell'impresa, dichiara di non potervi prendere parte; nel secondo egli si

²⁸³ Tale aspetto sarà riproposto nel capitolo successivo al fine di un'analisi più approfondita con specifico riferimento alle canzoni di crociata: qui sono anticipati solamente i passi in questione, per evidenziarne la valenza convenzionale.

scusa di una prolungata assenza, senza però promettere una data precisa per il proprio ritorno.²⁸⁴

Petrarca

Tu vedrai Italia et l'onorata riva, / canzon, ch'agli occhi miei cela et contende / non mar, non poggio o fiume, / ma solo Amor che del suo altero lume / più m'invaghisce dove più m'incende: / né Natura può star contra 'l costume. (canz. 28, vv 106-111)

Dunque s'a veder voi tardo mi volsi / per non ravvicinarmi a chi mi strugge, / fallir forse non fu di scusa indegno²⁸⁵ (son. 39, vv 9-11)

Signor mio caro, ogni pensier mi tira / devoto a veder voi, cui sempre veggio: / la mia fortuna (or che mi pò far peggio?) / mi tiene a freno, et mi travolve et gira²⁸⁶ (son. 266, vv 1-4).

Trovatori

Chansso, drogomans / seras mon seignor Coino, / e no m'ochaiso / car ieu no l'ai vist enans (Elias Cairel, *Estat ai dos ans*, vv 45-48)

²⁸⁴ Non va escluso che il medesimo atteggiamento umile e simili scuse vengano rivolte all'amata, in perfetta coerenza con la generale subordinazione dell'innamorato. Ciò vale probabilmente per il petrarchesco sonetto 39, a seconda dell'interpretazione che gli si attribuisce, ma anche per alcuni passi trobadorici, ad esempio in *Conortz, era sai eu be* di Bernart de Ventadorn.

²⁸⁵ Come il testo citato di seguito, il sonetto 39 è interamente dedicato alle scuse per il proprio ritardo. Forse anche per la coincidenza tematica con *Rvf* 266, per il quale non sussistono dubbi interpretativi, il destinatario di 39 è oggi ritenuto per lo più Giovanni Colonna. Tuttavia la lettura più antica, in parte sostenuta da Santagata 2004, p. 216, vuole che l'interlocutore sia in realtà Laura stessa. Il passo è qui presentato a scopo di riflessione e non in virtù di un'interpretazione definitiva; sui problemi attributivi dei sonetti colonnesi nel Canzoniere si vedano i riferimenti già indicati nel secondo capitolo.

²⁸⁶ In realtà l'intero componimento è dedicato alle scuse rivolte al cardinale Colonna per il prolungato ritardo nel ritorno del poeta e cliente in Provenza. Nel sonetto Petrarca insiste sulla propria devozione nei confronti del patrono e indica l'affetto che gli porta, presentandolo come uno dei propri (amati) vincoli terreni, nonché sostegni. Tuttavia, se si tiene conto del contesto in cui il componimento è stato redatto, le scuse non paiono spontanee e sincere, ma frutto di una sollecitazione in versi da parte del cardinale per tramite di Sennuccio del Bene, cui qui Petrarca risponde per le rime. Inoltre, nel testo si intuisce l'assoluta preminenza d'amore, la cui forza è vittoriosa sul poeta rispetto ad ogni altra possibile attrattiva. Per questo il sonetto appare per certi versi ispirato alla medesima logica sottesa a *Rvf* 269, il *planh* per Giovanni Colonna, subito successivo al ben più imponente dittico in morte di Laura (267-268), e soprattutto esso stesso in gran parte dedicato proprio a lei, per il parallelismo qui condotto tra le due contemporanee disgrazie.

Bels Cavalliers, per cui fatz sos e motz, / non sai si-m lais per vos o m leu
la crotz, / ni sai cum an ni sai comen remaigna, / que tant mi fai vostre
bels cors plazer / q'ieu muor s'ie'us vei e, qand no-us puosc vezer, / cuich
morir sols ab tot outra compaigna (Raimbaut de Vaqueiras, *Ara pot hom
conoisser e proar*, vv 73-78)

Per saludar torn entre-ls Lemozis / cellas qui ant pretz cabau / Mos Bels
Seigner e mos Bels Cembelis / qieiron oimais qui las lau (Bertran de Born,
Ges de disnar non for'oimais maitis, vv 9-12)

Pueis vi midons, bell'e bloia, / per qe mos cors mi vai afreollan. / Lai
for'ab vos, s'ieu en saupes aitan (Bertran de Born, *Fuillhetas, vos mi preiatz
qe ieu chan*, vv 26-28)

Pois vi midonz bell'e bloia / per que s'anet mos cors aflebeian, / q'eu fora
lai, ben a pasat un an²⁸⁷ (Bertran de Born, *Ara sai eu de pretz qual sl'a plus
gran*, vv 12-14)

Per paor n'ai tant estat / d'una douza amor coral / que m'aucizes, non per
al²⁸⁸ (Aimeric de Belenoi, *Pos Dieus nos a restaurat*, vv 12-14)

Dompna, s'ieu muer per vostr'amor be-m plai, / mas ja no cug vezer mon
senhor guai (Raimon Jordan, *D'amor no m puesc departir ni sebrar*, vv 41-
42)

E car lai no m'a vegut, / Mos Audiarz m'a tengut, / qe-m tira plus
q'adimanz / ab diz et ab faiz prezanz (Raimon de Miraval, *Aissi cum es
genser pascors*, vv 65-68)

Que, si tot no-m par, / mon senhor suy mentire, / qu'ieu prec e reblan /
de cor e de talan: / qu'estat n'ai mais d'un an, / et ai fait gran folia / qu'ab
luy aug venir / joy e pretz, tota via (Gaucelm Faidit, *Solatz e chantar*, vv
70-77)

E-l Coms sap ben q'om non pot ren saber / de fin'amor qui amador
guerreja, / ni drutz non deu ad amic dan tener: / per q'ieu non pens q'el
m'auses retener (Gaucelm Faidit, *Mout m'enojet ogan lo coindetz mes*, vv
42-45)

E quar estauc, que ades no m'empenh / ves Suria, Dieus sap perque m'ave
/ que ma domna, e-l rey engles, mi te; / l'us per amor, e l'autre, per pauc
faire / del gran secors que m'avia en coven; / ges no-m remanh, mas ben
iray, plus len / quar d'anar ai bon cor, don ges no-m vaire, / qu'en nom de

²⁸⁷ Non solo la situazione è identica, ma anche i primi due versi di ciascun passo sono quasi perfettamente sovrapponibili; la variazione più significativa si coglie nella precisazione cronologica presentata nel secondo brano. Per tali aspetti filologico-testuali si veda il capitolo quarto, in riferimento alla canzone di crociata.

²⁸⁸ Il legame tra il momento amoroso e i doveri civili non è esplicitato, ma chiarito dal passaggio tra la prima strofa (civile e dedicata al signore) e la seconda, qui citata.

Dieu ai levat entresenh!²⁸⁹ (Gaucelm Faidit, *Mas la bella de cui mi mezeis tenh*, vv 33-40)

Chanssons, vai t'en dreich per Monmelian / en Montferrat, e di m'al pro Marques, / q'en breu veirai lui e-l comte de Bles, / [...] / e digas li-m leialmen, ses doptanssa, / qe Mos Conortz mi reten sai tan gen, / per q'ieu estau, qe no-ls vei plus soven²⁹⁰ (Gaucelm Faidit, *Anc no-m parti de solatz ni de chan*, vv 36-42)

Per lieys m'en perdrai-l rey Ferrans / e las cortz e-ls dos e-ls baros (Guilhem Ademar, *S'ieu conogues que-m fos enans*, vv 43-44)

S'era part la crotz dels ris, / don anc hom non tornet sai, / non crezatz que-m pogues lai / retenir nuills paradis (Peirol, *Coras que-m fezes doler*, vv 41-44)

E s'il es correillanz, / car s'auzet eschazer, / del venir, son plazer / fassa del bel veniar! (Giraut de Bornelh, *Si soutilz senz*, vv 65-68)

E parra mi desonors / s'ab lor torn e m'encontrada. / Pauc s'aven d'aiso que sol, / e non cre qu'anc mais fos vist / c'on vas sa terra s'eisil! (Giraut de Bornelh, *No · m platz*, vv 15-19).

2.12 Follia e morte della ragione

Molte tra le immagini convenzionali di origine cortese, passate poi alla lirica italiana, esprimono la mancanza di equilibrio nella vita di chi ama. In tal senso si notano anche esplicite ammissioni che descrivono l'effetto di disturbo dell'amore sulla mente.

Il motivo accomuna la produzione occitanica e quella italiana, incluso il Canzoniere. A livello retorico, tuttavia, si notano alcune differenze significative. Infatti, i Provenzali, in sostanza concordi tra loro, presentano l'amante come folle:²⁹¹ la follia è un elemento consueto nelle logiche dell'amore cortese, come suggerisce la ben nota ambiguità nell'interpretazione dell'esperienza amorosa (terrena) tra *fin'amor* e *fol' amor*.²⁹² Siciliani e toscani di transizione si mostrano in proposito epi-

²⁸⁹ Tali affermazioni del poeta sono tanto più interessanti in quanto suonano in parte realistiche, visto che egli effettivamente fu crociato e lasciò numerose testimonianze liriche in tal senso.

²⁹⁰ Simile affermazione di scuse, ma rivolta alla dama, si trova in un'altra canzone di Gaucelm Faidit (*S'om pogues partir son voler*).

²⁹¹ Non manca certamente qualche isolata eccezione a tale tendenza generale, come nel caso di Gui d'Ussel, *Ben feira chanzos plus soven*, v 36: «*Qe · l sens no · i a poder contra · l talan*».

²⁹² Si veda a titolo introduttivo sul tema Picone 1998¹; inoltre sull'aspetto topico del motivo e sulla sua evoluzione si legga Perugi 1998.

goni piuttosto fedeli dei trovatori, sia a livello concettuale sia nel lessico.²⁹³ Qualche occorrenza affine si legge ancora negli stilnovisti: in Cavalcanti torna ad esempio l'idea che la follia sia proprio ciò che contraddistingue l'esperienza amorosa, benché tale principio sia ricondotto ad una logica poetica rinnovata.²⁹⁴

Per Petrarca sembra rilevante innanzitutto sottolineare la rinuncia al bene della ragione, che egli stesso descrive come sacro all'inizio della canzone 360 («Quel'antiquo mio dolce empio signore / fatto citar dinanzi a la reina / che la parte divina / tien di nostra natura e 'n cima sede»,²⁹⁵ vv 1-4), ma che nella raccolta appare sconfitto dal desiderio e dalla passione.²⁹⁶ Nel Canzoniere risulta quindi preminente l'idea che la ragione sia infranta; vi ricorre in verità anche il più tradizionale topos cortese della follia, riferito al desiderio, al pensiero d'amore e al pianto, con uno spostamento cioè dalla persona dell'innamorato alle manifestazioni della sua condizione interiore.²⁹⁷ Il lessico è tuttavia meno uniforme di quanto non fosse negli antecedenti italiani, poiché all'ovvio aggettivo "folle" si accompagnano forme come "traviato", "sfrenato", "sviato".²⁹⁸

Nel complesso, l'uso petrarchesco è dunque chiaramente contraddistinto da un rinnovamento della convenzione, non solo sul piano retorico, ma anche su quello ideologico, per le ricadute morali della perdita del senno che appaiono fondamentali in un contesto come quello del Canzoniere. Il contatto con la tradizione pare per lo più complessivo e non mediato da modelli specifici; tuttavia è possibile notare una suggestiva corrispondenza con i trovatori ed in particolare con Gaucelm Faidit (*Solatz e*

²⁹³ Giacomo da Lentini, *Uno disio d'amore sovente*, vv 39 e 55-56, Guido delle Colonne, *La mia vit'è sì fort'e dura e fera*, v 6, Ruggeri Apugliese, *Umile sono ed orgoglioso*, v 4; Chiaro Davanzati, *Assai m'era posato*, v 38, Dante da Maiano, *Lasso, el pensiero e lo voler non stagna*, vv 10 e 12, Guittone d'Arezzo, *Ai! Como ben del meo stato mi pare*, v 2.

²⁹⁴ *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti*, v 9.

²⁹⁵ Bisogna però notare che in precedenza Petrarca aveva usato una definizione molto simile per Amore: «ch'a passo a passo è poi fatto signore / de la mia vita, et posto in su la cima» (son. 65, vv 3-4)

²⁹⁶ Ancora nella canzone 360 la Ragione, personificata in veste di giudice, non si pronuncia in modo definitivo sulle responsabilità di Amore (vv 155-157). Per il ruolo della canzone 360 nel delineare il rapporto tra Amore e poeta, nel segno del legame e insieme della fuga, si veda il capitolo seguente con i relativi rimandi bibliografici.

²⁹⁷ Ricorre in due casi la forma «insano», sinonimica, ma attenuata rispetto a "folle": «per doglia insano» (son. 43, v 7), «'l primo [pianto] non d'insania vòto» (canz. 366, v 117).

²⁹⁸ Quest'ultima forma, che torna come si vedrà anche in riferimento alla ragione, ha una sfumatura morale molto pregnante nel percorso penitenziale del Canzoniere.

chantar, vv 74-75) per l'accostamento del motivo della follia al problema della durata dell'innamoramento, evocata attraverso il topos dell'anniversario (sonetto 101, vv 12-14).

Petrarca

Sì traviato è 'l folle mi' desio (son. 6, v 1)
 Et la ragione è morta (canz. 73, v 25)
 Gli occhi invaghero allor sì de' lor guai, / che 'l fren de la ragione ivi non
 vale (son. 97, vv 5-6)
 La voglia et la ragion combattuto ànno / sette et sette anni; et vincerà il
 migliore, / s'anime son qua giù del ben presaghe (son. 101, vv 12-14)
 Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna / e vòl che 'l gran desio, l'accesa
 spene, / ragion, vergogna et reverenza affrene (son. 140, vv 5-7)
 Degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza / che 'l fren de la ragion Amor non
 prezza (son. 141, vv 6-7)
 Morta fra l'onde è la ragion et l'arte (son. 189, v 13)
 Regnano i sensi, et la ragion è morta (son. 211, v 7)
 Ché 'l duol pur cresce, et la ragion vèn meno (son. 236, v 3)
 I' nol posso negar, donna, et nol nego, / che la ragion, ch'ogni bona alma
 affrena, / non sia dal voler vinta; ond'ei mi mena / talor in parte ov'io per
 forza il sego (son. 240, vv 5-8)
 Et questo ad alta voce ancho richiama / la ragione sviata dietro ai sensi
 (canz. 264, vv 102-103)
 O caduche speranze, o penser' folli! (son. 320, v 5).

Trovatori

L'aer correi,²⁹⁹ / quesc om folatura (Bernart Martì, *Amar dei*, vv 28-29)
 Cor ai fol (Raimbaut d'Aurenga, *Aissi mou*, v 58)
 Amors, e que-us es vejaire? / Trobatz mais fol mas can me? (Bernart de
 Ventadorn, *Amors, e que-us es vejaire?*, vv 1-2)
 Auiatz! E fon anc mais dicha / tan grans foli'en chantan? (Giraut de Bor-
 nelh, *Ar auxiretz*, vv 4-5)
 Companho, farai un vers covinen, / et aura i mais de foudatz no y a de sen,
 / et er totz mesclatz d'amor et de joy e de joven (Guglielmo IX, *Compan-
 ho, farai un vers covinen*, vv 1-3)

²⁹⁹ L'idea dell'aria frustata ricorda per certi aspetti l'aria preda di Arnaut Daniel e Petrarca nelle immagini della caccia impossibile, di cui si è trattato con maggiore ampiezza nel primo capitolo e di nuovo nel presente a proposito degli *adynata*.

Per q' es fols qui en amor cre / son sen, ni ren fai qe-il coman (Uc de Saint Circ, *Dels huoills e del cor e de me*, vv 10-11)
 [...] pos ai perdut mon sen (Bertran d'Alamanon, *Nuls hom non deu eser meraveilaz*, v 9)
 Et ieu fols fui la vegada (Cercamon, *Ab lo temps qe fai refreschar*, v 26)
 Va, ben es fols qui s'i fia (Marcabru, *Estornel, cueill ta volada*, v 26)
 Mas eu avia plivenssa, / tant quant amei follamen, / en aisso c'om vai di-zen (Folchetto da Marsiglia, *Greu feira nuills hom faillessa*, vv 28-30)
 Mas grans follors m'atras, fals'amors vana (Elias Cairel, *Qan la freidors irais l'aura dousana*, v 5)
 En totz afars sui savis e gignos / mas midonz am tant q'ie-n sui enfollitz (Raimbaut de Vaqueiras, *Savis e fols, humils et orgoillos*, vv 9-10)
 Tornat m'agr'en la folor (Aimeric de Belenoi, *Per Crist, s'ieu crezes Amor*, v 2)
 E conosc be que folh sen e leugier / ai, s'ab aitan no m'en tenc per manen (Monaco de Montaudon, *Aissi cum selh qu'a plag mal e sobrier*, vv 23-24)
 Qu'i assai / un fol ardimen (Raimon Jordan, *Per solatz e per deport*, vv 8-9)
 Ni ia tant no-m sabriatz dir, / que mais en la follia torn (Peire d'Alvernha, *Amics Bernartz de Ventadorn*, vv 10-11)
 Luenh es de joi e pres es de folhor (Perdigon, *Ir' e pezars e dompna ses merce*, v 16)
 Qu'estat n'ai mais d'un an, / et ai fait gran folia (Gaucelm Faidit, *Solatz e chantar*, vv 74-75)
 Sai qu'ieu fauc follatge, / c'ad autrui don alegratge / et a mi pen'e tormen (Peire Raimon de Tolosa, *Atressi cum la candela*, vv 7-9)
 Per que mos cors qu'a servit ses engan / a tal dona c'anc nom mostret amor, / c'al cap del cors noi trobes ses pro dan, / senblera'n fols, si segues la follor (Bartolomé Zorzi, *Pron si deu mais pensar al mieu semblan*, vv 19-22)
 Domna, de vos chant e d'amor, / de que-m tenon fol li pluzor (Lanfranco Cigala, *Escur prim chantar e sotil*, vv 61-62).

2.13 I rapporti tra l'amante e il mondo

L'innamorato vive una condizione di straniamento e dunque ha un rapporto problematico con ciò che è altro da sé: questo influenza sia il suo ruolo nella società, sia la sua relazione con l'amata. Un elemento centrale in tal senso è la difficoltà nell'esprimere i propri sentimenti, che si manifesta in due modalità opposte: l'eccesso e la preclusione. Il poeta, infatti, dovrebbe tenere segreto il proprio stato d'animo, che invece tende ad apparire nei gesti e nel volto; d'altro canto egli sente il bisogno di co-

municare con l'oggetto della sua passione, ma il personaggio femminile rifiuta ogni occasione di intimità e dialogo. L'io lirico perciò può solo sperare che ella riesca ad interpretare in modo corretto ciò che traspare involontariamente: il fatto che l'aspetto esteriore tradisca il poeta potrebbe rivelarsi persino un vantaggio, benché per lo più l'amante non abbia successo.

2.13.1 *L'amore traspare nell'aspetto esteriore: il pettegolezzo e il volgo*

Com'è noto, secondo la visione cortese l'amore fino, per natura adulterino, deve restare segreto: tale problema è tanto sentito da aver generato altri due motivi portanti dell'ideologia amorosa occitanica, la lotta contro le malelingue e l'uso del *senhal*, a protezione dell'identità femminile.³⁰⁰ La capacità di mantenere il segreto è perciò una qualità fondamentale per un buon vassallo d'amore, sulla quale non a caso l'io lirico insiste quando corteggia la dama, aggiungendo frequenti promesse. Non sempre tuttavia l'innamorato può controllarsi e così i suoi sentimenti, i suoi desideri e le sue sofferenze sono svelati dall'atteggiamento e dall'aspetto. Il motivo della trasparenza non è spesso esplicitato nella lirica trobadorica e si contrappone al topos della lealtà, che invece è ben attestato,³⁰¹ d'altro canto l'idea che le emozioni siano involontariamente rivelate ha un implicito rilievo, poiché è sottesa da una parte al principio ampiamente condiviso secondo cui l'amante spera che l'amata comprenda le sue necessità e divenga pietosa, dall'altra al pericolo costante che i maldicenti scoprano la relazione amorosa e la conducano alla rovina.

Nella lirica italiana delle origini si riscontra una simile proporzione tra questi motivi convenzionali. Infatti, la questione della trasparenza è talvolta esplicitata, ma non diffusissima, anche se un po' più nei Siciliani e negli stilnovisti che nei toscani di transizione, per lo meno in proporzione al

³⁰⁰ Sul nome dell'amata e il gioco di rivelazione/mistificazione in cui è coinvolto si tornerà nel corso del presente capitolo.

³⁰¹ Anche questa immagine è presente sia nella lirica delle origini che nel Canzoniere. Si leggano ad esempio i versi 9-11 del sonetto 79 («Così mancando vo di giorno in giorno, / sì chiusamente, ch'i' sol me n'accorgo / et quella che guardando il cor mi strugge») o i versi 1-4 del sonetto 95 («Così potess'io ben chiudere in versi / i miei pensier', come nel cor gli chiudo, / ch'animo al mondo non fu mai sì crudo / ch'i' non facessi per pietà dolersi») o ancora «Nel fondo del mio cor gli occhi tuoi porgi, / a te palese, a tutt'altri coverto» (son. 163, vv 3-4).

numero di testi noti;³⁰² resta d'altronde valida la connessione tra tale concetto e quello del pettegolezzo, al contrario piuttosto frequente sia presso la Scuola siciliana che nella poesia pre-stilnovistica.³⁰³ A questo proposito, invece, gli stilnovisti abbandonano l'esempio cortese riproponendo il tema delle malelingue in pochissime occasioni.³⁰⁴

Nel Canzoniere il motivo del pettegolezzo, legato ad una concezione sociale e feudale dell'amore, non è ripreso alla lettera, vale a dire come minaccia per il rapporto con l'amata; tuttavia alcuni filoni importanti nella raccolta hanno beneficiato di tale modello romanzo, oltre che di antecedenti classici. Infatti, nell'imbarazzo dell'io poetico di fronte alla gente, nel voler evitare che il "volgo" rida della sua condizione³⁰⁵ (è il topos della *fabula vulgi*: il poeta diviene oggetto del chiacchiericcio popolare) si legge una forma più evoluta, colta e sottile del riserbo professato dai trovatori.³⁰⁶ La premessa concerne ancora una volta il trasparire all'esterno di ciò che arde e si agita all'interno: nel Canzoniere questo motivo si nota per altro con maggiore frequenza rispetto a quello, pur presente, dei sentimenti tenuti nascosti, che invece negli antecedenti italiani era preminente.

Il confronto tra la rielaborazione petrarchesca e la tradizione precedente, occitanica e italiana, mostra perciò soprattutto la contrapposizione tra un blocco comune ed uniforme che giunge in parte sino allo Stilnovo ed una prospettiva profondamente rinnovata, sebbene a partire dalle medesime convenzioni; fattori determinanti risultano sia l'incontro tra modelli classici e romanzi, sia l'adeguamento al contesto d'arrivo, nel quale il motivo del pettegolezzo appare finalizzato all'accrescimento

³⁰² Giacomo da Lentini, *Molti amadori la lor malatia*, vv 3-4; Monte Andrea, *Ai doloroso lasso, più nom posso*, vv 13-14; Dante, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, v 22.

³⁰³ Giacomo da Lentini, *Dolce coninzamento*, vv 33-34, Giacomino Pugliese, *Tutor la dolce speranza*, vv 21-22; Chiaro Davanzati, *Sì mi dstringe il dolce pensamento*, v 6, Guittone d'Arezzo, *Manta stagione veggio, passim*.

³⁰⁴ Cino da Pistoia, *Or dov'è, donne, quella in cui s'avista*, v 6, e *A vano sguardo e a falsi sembianti*, v 8.

³⁰⁵ L'odio per il "volgo" viene in parte superato quando il poeta comprende che la presenza altrui attenua il pensiero ossessivo verso l'oggetto d'amore, ad esempio ai versi 12-14 del sonetto 234: «E 'l vulgo a me nemico et odioso / (chi 'l pensò mai?) per mio refugio chero: / tal paura ò di ritrovarmi solo».

³⁰⁶ Si noti per contrasto che il poeta non ha nessun problema a comunicare, a «farsi udire» (son. 217, v 2) laddove l'espressione dei sentimenti sia letterariamente elaborata, cioè attraverso la sua poesia. Anche leggendo i trovatori si ha spesso l'impressione che la finzione lirica imponga di immaginare che il testo sia destinato ed effettivamente recapitato soltanto all'amata.

dell'introspezione e dell'analisi spirituale, piuttosto che ad un'interpretazione sociale.

Petrarca

Ma ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno (son. 1, vv 9-11)

Di ch'io son facto a molta gente exempio (canz. 23, v 9)

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 (son. 35, vv 5-8)

Certo cristallo o vetro / non mostrò mai di fore / nascosto altro colore, / che l'anima sconsolata assai non mostri / più chiari i pensier' nostri, / et la fera dolcezza ch'è nel core (canz. 37, vv 57-62)

Sola la vista mia del cor non tace (son. 49, v 14)

Dentro là dove sol con Amor seggio, / quasi visibilmente il cor traluce (canz. 72, vv 5-6)

Per quel ch'i' sento ov'occhio altrui non giugne (canz. 73, v 9)

E 'l cor negli occhi et ne la fronte ò scritto (son. 76, v 11)

Et come Amor l'envita, / or ride, or piange, or teme, or s'assecura; / e 'l volto che lei segue ov'ella il mena / si turba et rasserena, / et in un esser picciol tempo dura; / onde a la vista huom di tal vita experto / diria: Questo arde, et di suo stato è incerto (canz. 129, vv 7-13)

Talor armato ne la fronte vène: / ivi si loca, et ivi pon sua insegna (son. 140, vv 3-4)

Trova chi le paure et gli ardimenti / del cor profondo ne la fronte legge, / et vede Amor che sue imprese corregge / folgorar ne' turbati occhi pungenti (son. 147, vv 5-8)

Et mostravan di fore / la mia angosciosa et desperata vita? (bal. 149, vv 7-8)

Lasso, ch'i' ardo, et altri non me 'l crede; / sì crede ogni uom, se non sola colei / che sovr'ogni altra, et ch'i' sola, vorrei: / ella non par che 'l creda, et sì sel vede (son. 203, vv 1-4)

Ma spesso ne la fronte il cor si legge (son. 222, v 12)

Se ne la fronte ogni penser depinto (son. 224, v 5)

Già traluceva a' begli occhi il mio core, / et l'alta fede non più lor molesta (son. 317, vv 5-6)

Tu che dentro mi vedi, e 'l mio mal senti (son. 340, v 12)

Ch'ella, che vede tutti miei pensieri, / m'impetre gratia, ch'i' possa esser seco (son. 348, vv 13-14).

Trovatori

Mas ar m'ave, mal grat mieu, far parer / lo pensamen q'el cor no-m pot caber (Daude de Pradas, *No cugiey mais ses comjat far chanso*, vv 2-3)

Que tals joys m'a pres e m'azeis / dont ja non creirai fals prezic: / anz voill c'om mi tail la lenga / s'ieu ja de leis crei lausenga (Raimbaut d'Aurenga, *Pois tals sabers mi sortz e-m creis*, vv 35-38)

Si no fos gens vilana / e lauzenger savai, / eu agr'amor certana (Bernart de Ventadorn, *Can la frej'aura venta*, vv 41-43)

Dels lausengiers me tenc molt per garaz / [...] / car m'an faidit del pais on estaz!³⁰⁷ (Giraut de Bornelh, *Gen m'estava e suau e en paz*, vv 33-35)

Estz lauzengiers, lenguas-trencans, / cuy Dieus cofonda et azir, / meton proeza en balans (Marcabru, *Hueymais dey esser alegrans*, vv 15-17)

Q a lauzengiers sai q'abellira, / donna, q'estiers non lur garira (Raimbaut de Vaqueiras, *Kalenda maia*, vv 49-50)

Fals enveios fementit lausengier, / pois ab midonz m'avetz mes destorbier / be us lausera qe m laissasetz estar (Bertran de Born, *Eu m'escondisc, dompna, que mal non mier*, vv 49-51)

Car enveios e lausengier, / per cui mainz bes d'amor dechai, / m'en fan paor, per qe m suffer (Rambertino Buvaletti, *Er quant florisson li verger*, vv 17-19)

No sai cum li m fassa saber / mon cor, que quant hieu m'o cossir / ades tem qu'autre s'o albir, / e quart sai e lay per vezer / si negus albira mon cor (Aimeric de Belenoi, *No m laissa ni m vol retener*, vv 41-45)

Contra-ls lauzengiers enveyos, / mal parlans, per qui jois delis (Arnaut de Maruelh, *Belhs m'es lo dous temps amors*, vv 36-37)

Neis quan cossir de vos tem lauzengiers: / qui non parla, de que er mes-songiers? (Raimon Jordan, *Vas vos soplei, en cui ai mes m'entensa*, vv 16-17)

E no mi tenran dan digz durs / d'omes iros / ni lauzengiers lengutz (Peire d'Alvernha, *Lo fuelhs e-l flors, e-l frugz madurs*, vv 24-26)

Son belh cors, cortes e gay, / m'an fayt lauzengier / estranh, que-m son guerrier (Raimon de Miraval, *Tal chansoneta faray*, vv 11-13)

Per qu'al seu ric senhoriu / lauzengiers no pot far cors (Peire Vidal, *Be-m pac d'ivern e d'estiu*, vv 15-16)

³⁰⁷ L'immagine consueta appare qui del tutto rovesciata, il che ricorda per certi aspetti il *fragmentum* 234, in cui il volgo diviene strumento di protezione per l'io innamorato. Lì però si trattava di fuggire se stessi e il proprio dolore, in Giraut invece la dama e i suoi sguardi micidiali. Anche tale immagine ovviamente è topica e soprattutto offre un ulteriore riscontro con Petrarca, nel sonetto 39, dove la necessità di restare lontano da casa deriva proprio dal pericolo cui è esposto lo sguardo dell'io poetico.

Plassa l mos bes, puois sieus sui domengiers, / a mon dan met gelos e lausengiers (Perdigon, *Be · m dizon, s'en mas chanssos*, vv 21-22)

En grèu esmai et en grèu pessamen / an mes mon còr et en granda error / li lauzengier e'l fals devinador (Clara d'Anduza, *En grèu esmai et en grèu pessamen*, vv 1-3)

C'a dompna taing ben esquivar / lo bruit dels fals devinadors (Gui d'Ussel, *En tanta guisa · m men'Amors*, vv 25-26)

Eras diran lausenger envejós / qu'eu dic fencha, a ley de desleyal (Cerverí de Girona, *Si nuyll temps fuy pessius ne cossiros*, vv 15-16).

2.13.2 *Divenire selvaggi*

Un'evidente deviazione rispetto al consorzio civile che contraddistingue la condizione del poeta, insieme tragica e fuori dall'ordinario, consiste nel divenire "selvatici". Benché non sia molto frequente, già nella produzione occitanica questa immagine offre un'espressione particolarmente pregnante delle conseguenze di un amore disforico e senza prospettive. Il motivo lascia poi qualche traccia nella lirica italiana delle origini,³⁰⁸ per lo più in forma di similitudine, già comunque attestata tra i trovatori;³⁰⁹ nell'ambito dello Stilnovo il concetto non sembra ottenere particolare attenzione.

Esso è stato ripreso da Petrarca in relazione al problema del contrasto tra lo stato del poeta e la normalità: per quanto le occorrenze siano solo quattro, è significativo che si tratti di luoghi molto espliciti anche a livello lessicale e soprattutto riferiti direttamente all'io attraverso metafore. Tali

³⁰⁸ Giacomo da Lentini, *Guidedone aspetto avere*, vv 23-28; Chiaro Davanzati, *Or vo' cantar, e poi cantar mi tene*, v 36. L'occorrenza in *Ben mi credea in tutto esser d'Amore*, v 3, di Bonagiunta Orbicciani è significativa per la specificità che si coglie rispetto all'interpretazione dell'immagine nei trovatori e in Petrarca: il lucchese, infatti, usa l'aggettivo «selvaggio» per indicare il proprio allontanamento, la propria estraneità nei confronti d'Amore, a dispetto della quale improvvisamente egli si ritrova ad amare, per giunta gioiosamente.

³⁰⁹ I poeti toscani sfruttano l'idea del comportamento selvatico soprattutto in riferimento alla dama e alla sua crudeltà. Tale aspetto era già presente nel *corpus* trobadorico («Don m'avez cor salvatge», Arnaut de Maruelh, *Franques' e noirmens*, v 17), si riflette in alcuni componimenti stilnovistici, a partire dal nome della Selvaggia amata da Cino da Pistoia, in cui sono gli aspetti fonici e semantici a prevalere, sia esso storicamente esatto o solo un *senhal* (sul problema dell'identità di Selvaggia si vedano Nottola 1889, Zaccagnini 1918, Brunetti 2007). L'idea si coglie ancora nel Canzoniere laddove il poeta definisce Laura «fera».

aspetti suggeriscono una certa affinità tra i passi del Canzoniere e quelli occitanici.

Petrarca

Et maledico 'l di ch'i' vidi 'l sole, / che mi fa in vista un huom nudrito in selva (sest. 22, vv 17-18)
 Guarda 'l mio stato, a le vaghezze nove / che 'nterrompendo di mia vita il corso / m'an fatto habitador d'ombroso bosco (sest. 214, vv 31-33)
 A la mia donna puoi ben dire in quante / lagrime io vivo; et son fatt' una fera (son. 287, vv 12-13)
 Ond'io son fatto un animal silvestro (son. 306, v 5).

Trovatori

Aissi farai lo conort del salvatge (Raimon Jordan, *Vas vos soplei, donna, primeiramen*, v 32)
 Vos deu esser enojos e salvatges (Raimon de Miraval, *Un nou son gai e legier*, v 24)
 C'aissi m'a faich vas las autras salvatge (Gaucelm Faidit, *Ja mais nuill temps no-m pot ren far Amors*, v 25)
 Car salvagies, / plens d'enveia, / ai estat (Gaucelm Faidit, *Per l'esgar*, vv 9-11)
 Que l'amador / vos tenon per salvatge (Castelloza, *Ja de chantar non degr' aver talan*, vv 13-14)
 Ben l'er al cor greu e fer e salvatge (Guilhem de Berguedan, *Arondetà, de ton chantar m'azir*, v 36).

2.13.3 *Il desiderio di confidarsi con l'amata*

Come si è anticipato, una ragione frequente di tormento per i trovatori è l'impossibilità di confidare sentimenti, desideri e sofferenze all'amata. In numerosi componimenti l'io poetico lotta con se stesso per resistere alla tentazione di chiedere comprensione, nell'incertezza di voler o meno trasgredire al preciso divieto che la dama ha emesso. In diverse occasioni l'innamorato dichiara tristemente di aver perduto tutti i vantaggi di cui godeva nel momento in cui la dama ha appreso della sua condizione: l'amore dunque non deve solo rimanere ignoto al mondo, ma celato alla sua stessa destinataria.

Il motivo ha un'eco limitata nella lirica italiana delle origini, per lo più come ammissione che per chi ama non è possibile tacere; anche gli stilnovisti propongono affermazioni simili, anche se in un numero di occorrenze ancora inferiore.

A sua volta Laura, da viva, si comporta in modo ostile verso i sentimenti del poeta:³¹⁰ il testo più rappresentativo è forse la ballata 11, in cui l'io lirico lamenta la perdita dello sguardo come conseguenza del fatto che il personaggio femminile ha scoperto i suoi desideri, sino ad allora tenuti nascosti. L'episodio può ricordare per certi aspetti la *Vita Nova*, ma la differenza è notevole, anche rispetto al riuso delle fonti trobadoriche: mentre Dante perde il saluto a seguito della strategia delle donne-schermo, cioè per aver mascherato il reale oggetto del proprio amore, nel Canzoniere non viene coinvolta alcuna figura femminile secondaria³¹¹ ed è l'amore in sé a costituire l'oggetto del rifiuto da parte di Laura, dunque secondo un diverso topos occitanico.³¹²

La progressione narrativa del Canzoniere permette tuttavia un riavvicinamento dell'io lirico all'amata dopo la sua morte, poiché Laura beata si mostra disponibile verso il poeta in qualità di guida; ella inoltre rivela le motivazioni morali all'origine del suo rifiuto, che quindi non appare più frutto di disprezzo.³¹³ Si tratta di un notevole fattore di innovazione: ora che ella non è più in terra, il poeta ottiene la possibilità di parlare con l'amata ed esprimere liberamente il proprio stato d'animo, quasi in un rovesciamento del topos cortese. Ciò non vale solo per i colloqui *post mortem* con lo spirito di Laura, ma anche – a titolo ormai solo ipotetico – per i riferimenti a quello che l'io avrebbe potuto ottenere se lei fosse rimasta in vita, grazie al fatto che ormai il comportamento del poeta non destava più sospetti a livello morale (o per lo meno così egli sostiene). L'elemento più significativo rispetto al motivo convenzionale è perciò proprio l'evoluzione che Petrarca impone ad una tradizione piuttosto compatta

³¹⁰ Nella seconda sezione e dopo la scomparsa dell'amata, l'io poetico comprenderà le sue vere e benevole intenzioni. Sul divieto di Laura, il desiderio di confidenza da parte del poeta e la "poetica dell'assenza" si è concentrata nel secondo capitolo Rossellini 1995.

³¹¹ Sull'assenza di donne alternative a Laura nel Canzoniere, soprattutto in relazione all'interpretazione dell'accusa da cui il poeta si difende nella canzone-*escondich* 206, si tornerà con maggiore ampiezza nel capitolo seguente.

³¹² Per i temi del rifiuto e della rinuncia ad Amore e gli aspetti che sembrano essere ripresi e trasfigurati da Petrarca si veda anche il capitolo seguente.

³¹³ Si è anticipato tale aspetto parlando del guiderdone; se ne tratterà ulteriormente in merito all'invecchiamento degli amanti nel corso del presente capitolo.

sia in Provenza sia in Italia, nonostante il numero limitato di passi coinvolti. Il cambiamento è reso evidente dalla forte adesione agli antecedenti nelle prime occorrenze del Canzoniere, benché non si arrivi a riconoscere riscontri puntuali: la convenzionalità dei passi nella prima sezione esalta a maggior ragione l'individualità del riuso nella seconda, anche in virtù del significato spirituale e cristiano cui la rilettura del topos finisce per essere connessa.

Petrarca

Lassare il velo o per sole o per ombra, / donna, non vi vid'io / poi che in me conosceste il gran desio / ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra (bal. 11, vv 1-4)

Pur mi darà tanta baldanza Amore / ch'i' vi scoprirò de' mei martiri / qua' sono stati gli anni e i giorni et l'ore (son. 12, vv 9-11)

Poi la rividi in altro habito sola, / tal ch'i' non la conobbi, oh senso humano, / anzi le dissi 'l ver pien di paura; / ed ella ne l'usata sua figura / tosto tornando, fecemi, oimè lasso, / d'un quasi vivo et sbigottito sasso (canz. 23, vv 75-80)

Et se la lingua di seguirlo è vaga, / la scorta po', non ella, esser derisa (son. 75, vv 7-8)

Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna / e vòl che 'l gran desio, l'accesa spene, / ragion, vergogna, et reverenza affrene, / di nostro ardir fra se stessa si sdegna³¹⁴ (son. 140, vv 5-8)

Ma 'l soverchio piacer, che s'atraversa / a la mia lingua, qual dentro ella siede, / di mostrarla in palese ardir non ave (son. 143, vv 12-14)

Ite, dolci penser', parlando fore / di quello ove 'l bel guardo non s'estende (son. 153, vv 5-6)

Allor raccolgo l'alma, et poi ch'i' aggio / di scovirle il mio mal preso consiglio, / tanto gli ò a dir, che 'ncominciar non oso (son. 169, vv 12-14)

Con che honesti sospiri l'avrei detto / le mie lunghe fatiche, ch'or dal cielo / vede, son certo, et duolsene anchor meco! (son. 316, vv 12-14)

Pur, vivendo, veniasi ove deposto / in quelle caste orecchie avrei parlando / de' miei dolci pensier' l'antiqua soma (son. 317, vv 9-11)

L'aura mia sacra al mio stanco riposo / spira sì spesso, ch'i' prendo ardirmento / di dirle il mal ch'i' ò sentito et sento, / che, vivendo ella, non sarei stat'oso (son. 356, vv 1-4).

³¹⁴ In questo caso il poeta viene rimproverato solo per aver mostrato esteriormente (ma involontariamente) i propri sentimenti (l'immagine è quella di Amore e delle sue insegne sulla fronte).

Trovatori

A mans chantan leis que m'encolp'a tort, / qu'ieu n'ai lezer qu'estiers non parl'ab tres (Arnaut Daniel, *D'autra guiza e d'autra razon*, vv 6-7)

Sitot m'o tenetz a foles / per tan no-m poiria layssar / que ieu mon talan non disses (Raimbaut d'Aurenga, *Escotatz, mas no say que s'es*, vv 8-10)

E qar non pot qec dia / dir a s'amiga son talan (Giraut de Bornelh, *De chantar*, vv 78-79)

De tal domna sui cubeitos, / a cui non aus dir mon talen (Jaufré Rudel, *Quan lo rossinhols el foillos*, vv 15-16)

Ni ieu mezeis, tam tem faillir, / non l'aus m'amor fort asemblar (Guglielmo IX, *Molt jauzions mi prenc amar*, vv 45-46)

Ges no m'ausi consirar / que vos prec, ni vos aus dir / cum m'en faitz languen morir (Uc de Saint Circ, *Enaissi cum son plus car*, vv 41-43)

Q'eu non l'aus dir com m'auci ab turmenz (Bertran d'Alamanon, *Una chanzon dimeia ai talan*, v 6)

Quans suy ab lieys si m'esbahis / qu'ieu no·ill sai dire mon talan (Cerca-mon, *Quant l'aura doussa s'amarzis*, vv 15-16)

Mas per paor non fezes d'un dan dos / no vos ausi lo mieu maltrag devire (Folchetto da Marsiglia, *Amors, merce non mueira tan soven*, vv 24-25)

Vos, a cui non aus retraire / mos mals, per q'eu muor temenz (Sordello, *Dompna, meillz q'om pot pensar*, vv 4-5)

Sivals que li fos fortz d'aitan / que li disses, ben apensatz, / si cum yeu l'am finamen ses bauzia (Alegret, *Aissi cum selh qu'es vencutz e sobratz*, vv 19-21)

Vai·l denan merceian. / Non aus. Per que? Car val tan (Elias Cairel, *Totz mos cors e mos sens*, vv 32-33)

Qu'estiers no-us aus descubrir / so qu'ieu ai e mon coratge (Raimbaut de Vaqueiras, *A vos, bona don' e pros*, vv 4-5)

Voler l'aus eu, et aver cor volon, / mas no·il aus dir mon cor, anz lo·il rescon (Bertran de Born, *Qan la novella flors par el vergan*, vv 7-8)

Tal qe a midonz sapcha dir / tot mon talan e mon desir (Rambertino Buvaletti, *D'un "saluz" me voill entremetre*, vv 2-3)

Que non l'aus far parven / com l'am forsadamen (Aimeric de Belenoi, *Ara·m destrenh Amors*, vv 32-33)

Mas quar non aus mostrar mon cossirier / de tal guiza qu'a lieys no saubes mal (Monaco de Montaudon, *Aissi cum selh qu'a plag mal e sobrier*, vv 27-28)

Ges no l'aus mostrar ma dolor (Arnaut de Maruelh, *A guiza de fin amador*, v 8)

Que neis mos precis non l'auzi far entendre (Raimon Jordan, *Ben es camjatz eras mos pessamens*, v 13)

Mas no·l sai dir lauzenguas ni prezicx (Peire d'Alvernha, *Deiosta·ls breus iorns e·ls loncs sers*, v 33)
 C'a la bella de bon aire / non aus mostrar ni retraire / mon cor qu'ill tenc
 rescondut (Raimon de Miraval, *Bel m'es q'ieu chant e coindei*, vv 15-17)
 E·l deziriers que m'aura tost aucis: / et a·n gran tort, mas eu non lo·lh aus
 dire (Peire Vidal, *Per melhs sofrir lo maltrait e l'afan*, vv 29-30)
 Pus descobrir non l'aus ma fin'amansa (Aimeric de Peguilhan, *Hom ditz
 que gaugz non es senes amor*, v 18)
 E m'es fals e cossiros, / mas ieu no lo·y auzei dir / e lai on plus la remir
 (Gaucelm Faidit, *Com que mos chans sia bos*, vv 25-26)
 Las! Ieu non l'aus mon messatge enviar / ni tant d'ardit non ai qu'ieu l'an
 vezer (Folchetto da Marsiglia/Falquet de Romans, *Meravill me cum pot
 nuills hom chantar*, vv 17-18)
 Que, quan sa dompn'a valor / e beutat e cortezia, / no l'auza son talan dir
 (Cadenet, *A! Cu·m dona ric coratge*, vv 5-7)
 Morrai per mo nescies, / quar no l'aus mostrar e dir / la dolor que·m fai
 sofrir (Peire Raimon de Tolosa, *Ar ai ben d'amor apres*, v 9-11)
 Per so·m don gaug e dol, qar no·ill aus dir / lo ben qe·il vueilh, per q'ieu
 ab ioi m'açir (Arnaut Catalan, *Anc per null temps no·m donet iai*, vv 15-16)
 E non l'aus mostrar mon talan (Daude de Pradas, *Anc mais hom tan ben
 non amet*, v 5).

2.14 Figure d'analogia

Nella rappresentazione della disforia amorosa, sia nel *corpus* trobadorico sia nel Canzoniere sono molto frequenti metafore e similitudini, particolarmente adatte all'espressione di una condizione inattuale e non comune nella società. L'introspezione petrarchesca è d'abitudine più approfondita a paragone con la resa occitanica e poi italiana: lo mostra ad esempio il modo in cui il poeta utilizza le metafore della pesca³¹⁵ e della caccia. In entrambi i casi, le occorrenze trobadoriche sono pochissime:³¹⁶

³¹⁵ Il poeta è preso all'amo e vittima dell'esca. Tuttavia nel Canzoniere l'esca può anche essere quella del fuoco: non sempre il contesto chiarisce in modo netto quale dei due campi semantici sia preminente. A sua volta, l'esca può essere associata alla dimensione venatoria o alle trappole in cui l'io poetico rischia di cadere a causa di Amore.

³¹⁶ Un'unica occorrenza della metafora ittica si trova in Elias Cairel, *Era non vei puoi ni comba*, vv 35-37. Cinque autori propongono invece la metafora della caccia: Raimbaut d'Aurenga, *Pois tals sabers mi sortz e ·m creis*, vv 31-32; Bernart de Ventadorn, *Conortz, era sai eu be*, vv 1-8; Elias Cairel, *Era non vei puoi ni comba*, vv 53-54 (nella *tornada* e con riferimento politico, non amoroso); Peire Vidal, *Ben viu a gran dolor*, vv 41-44; Bertran de Born, *Rassa, tant creis e mont'e poia* (ma si tratta di un sirventese politico-militare).

per lo più caccia e pesca sono affrontate in termini realistici e letterali, come attività tipiche dell'aristocrazia. Petrarca, invece, sviluppa con ampiezza e varietà di soluzioni entrambe le immagini, in particolare quella venatoria,³¹⁷ sia in forme brevi che con rappresentazioni più articolate; soprattutto l'interpretazione penitenziale contribuisce notevolmente ad arricchire queste immagini. Sebbene in forme più lineari e in luoghi molto meno numerosi i modelli italiani potrebbero in parte aver influenzato il Canzoniere, specie per lo spunto ittico dell'innamorato appeso all'amo, caratteristico in primo luogo della poesia toscana pre-stilnovistica.³¹⁸

2.14.1 *Metafore e similitudini equestri*

Rispetto all'area semantica equestre l'uso petrarchesco appare affine, nelle sue linee essenziali, a quello trobadorico in cui l'immagine è già ben attestata, benché nel Canzoniere essa sia in primo luogo ispirata, a livello concettuale, alla tradizione classica e in particolare al mito platonico dell'auriga. Il topos del freno e degli sproni è ben radicato nella lirica amorosa, soprattutto in relazione al tema della ragione. Attraverso questi motivi il poeta comunica quanto egli sia dominato da Amore e dalla dama, come se fosse guidato da vere e proprie briglie, in uno stato di subordinazione e di perdita della propria identità.

L'elevata capacità espressiva del topos ne motiva la presenza anche nel *corpus* italiano delle origini, per quanto in pochissime occorrenze;³¹⁹ Petrarca sembrerebbe in effetti aver apprezzato la frequenza dell'immagine nella produzione trobadorica, rispetto alla quale il Canzoniere propone per altro un ulteriore sviluppo, per lo meno sul piano quantitativo.

³¹⁷ Evidenti echi di carattere venatorio si colgono ad esempio nel sonetto 190, in cui il motivo acquisisce una forte valenza simbolica. Per tale aspetto si vedano in particolare Proto 1923, Carrai 1985 e Barberi Squarotti 1998.

³¹⁸ Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v 135; Chiaro Davanzati, *Sovente il mio cor pingo*, vv 16-17, Monte Andrea, *Nel core aggio un foco*, v 19, Dante da Maiano, *O lasso me, che son preso ad inganno*, vv 2-4.

³¹⁹ Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv 95-96; Chiaro Davanzati, *La mia disiderosa e dolze vita*, v 12; Dante, *Io sono stato con Amore insieme*, v 3. Per le occorrenze nel *corpus* siciliano mi permetto di rimandare anche a Ravera 2013, pp. 211-212.

Petrarca

Né mi vale spronarlo, o dargli volta, / ch'Amor per sua natura il fa restio. /
Et poi che 'l fren per forza a sé raccoglie, / i' mi rimango in signoria di lui
(son. 6, vv 7-10)

Ma quell'ingiuria già lunge mi sprona / da l'inventrice de le prime olive
(son. 24, vv 7-8)

Largai 'l desio, ch'i' teng'or molto a freno, / et misil per la via quasi smar-
rita (son. 47, vv 5-6)

Vergogna ebbi di me, ch'al cor gentile / basta ben tanto, et altro spron
non volli (son. 67, vv 10-11)

Et la ragione è morta, / che tenea 'l freno, et contrastar nol pote (canz. 73,
vv 25-26)

Ora veggendo come 'l duol m'affrena (son. 87, v 12)

Gli occhi invaghiro allor sì de' lor guai, / che 'l fren de la ragione ivi non
vale (son. 97, vv 5-6)

In quella parte dove Amor mi sprona / conven ch'io volga le dogliose rime
(canz. 127, vv 1-2)

E vòl che 'l gran desio, l'accesa spene, / ragion, vergogna et reverenza af-
frene (son. 140, vv 6-7)

Così sempre io corro al fatal mio sole / degli occhi onde mi vèn tanta dol-
cezza / che 'l fren de la ragion Amor non prezza (son. 141, vv 5-7)

Quando 'l voler che con duo sproni ardenti, / et con un duro fren, mi me-
na et regge (son. 147, vv 1-2)

O bel viso ove Amor in seme pose / gli sproni e 'l fren ond'el mi punge et
volve (son. 161, vv 9-10)

Ben veggio io di lontano il dolce lume / ove per aspre vie mi sproni et giri,
/ ma non ò come tu da volar piume (son. 163, vv 9-11)

[...] onde seco et con Amor si lagna, / ch'à sì caldi gli spron', sì duro 'l
freno (son. 173, vv 7-8)

Amor mi sprona in un tempo et affrena (son. 178, v 1)

Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge (son. 211, v 1)

Solea frenare il mio caldo desire, / per non turbare il bel viso sereno: / non
posso più; di man m'ài tolto il freno, / et l'alma desperando à preso ardire
(son. 236, vv 5-8)

I' nol posso negar, donna, et nol nego, / che la ragion, ch'ogni bona alma
affrena, / non sia dal voler vinta [...] (son. 240, vv 5-7)

Mentre che 'l corpo è vivo, / ài tu 'l freno in bailia de' penser' tuoi (canz.
264, vv 32-33)

Mi ritien con un freno / contra chui nullo ingegno o forza valme (canz.
264, vv 79-80)

La mia fortuna (or che mi pò far peggio?) / mi tene a freno, et mi travolve
et gira (son. 266, vv 3-4).

Trovatori

Mas si·m tenetz ferm el fre / c'autra no·m platz que·m n'estre (Raimbaut
d'Aurenga, *Dona, si m'auzes' rancurar*, vv 55-56)

Qu'ilh ades no·m tenh' en so fre (Bernart de Ventadorn, *En cossirer et en
esmai*, v 4)

C'una dolors / que·m sobreve, / me vira l fre (Giraut de Bornelh, *Amors*,
vv 14-16)

E mos cavals i cor tan len, / greu er c'uimais i ateingna (Jaufré Rudel,
Quan lo rossinhols el foillos, vv 12-13)

Si non pot aver caval, compra palafrei³²⁰ (Guglielmo IX, *Compagno, non
puesc mudar qu'eo no m'effrei*, v 18)

De sol la paor ai faich fre³²¹ (Marcabru, *Assatz m'es bel el temps essuig*, v
36)

C'aisi m te / Amors pres el fre (Folchetto da Marsiglia, *A pauc de chantar
no m recre*, vv 6-7)

Que sos amanz vol muera honradamen / d'armas, si·n muor, que cil que
ten en fre (Sordello, *Doas domnas aman dos cavalliers*, vv 40-41)

Hie m prenc ades ab ambas mas lo fre (Perdigon, *Ir' e pezars e dompna ses
merce*, v 7)

Aisso·m tira si lo fre (Gaucelm Faidit, *Al semblan del rei thyes*, v 37)

Que ja·m viretz lo fre, / amics, no·n façatz re! (Castelosa, *Ja de chantar non
degr' aver talan*, vv 33-34)

Que gras cavals, quan s'eslaises, / tira be·l fre e l'acaisa, / per que bos vasals
crebanta (Guilhem Ademar, *Lanquan vei fluir l'espigua*, vv 14-16)

Car fin'amors tot al cobe lo fre (Bertran Carbonel, *Motas de vetz pensar'
hom de far be*, v 19)

Q'el destreing l'un e laiss'a l'autre·l fre (Lanfranco Cigala, *Entre mon cor e
me e mon saber*, v 13)

E suy pojatz en la cella, / vostr'amistat me tira·l fre (Guilhem de Bergue-
dan, *Lai on hom mellur'e reve*, vv 14-15).

³²⁰ Sia in questa canzone sia in *Companho, farai un vers covinen* Guglielmo IX utilizza la metafora equestre in una forma piuttosto diversa da quella consueta, per la sua estensione e per il mascheramento metaforico dei personaggi (nel caso qui citato un possibile amante, nell'altro due figure femminili).

³²¹ Qui il freno ha valore morale, in perfetta coerenza con le tematiche più tipiche e frequenti nel *corpus* marcabruniano; tuttavia l'autore si riferisce specificamente alla dimensione amorosa, per censurarla.

2.14.2 *Metafore e similitudini nautiche*³²²

Tra gli usi metaforici topici, quello legato alla sfera nautica è forse il più caratteristico della lirica petrarchesca, nella quale esso conosce uno straordinario sviluppo per quantità di occorrenze e potenza espressiva, come dimostra il confronto con il *corpus* trobadorico.³²³ I trovatori, che per altro in questi casi prediligono la similitudine alla metafora, sfruttano talvolta le immagini della nave e della navigazione – soprattutto se difficoltosa – per rappresentare la sofferenza causata da amore, in forma più o meno dettagliata ed articolata a seconda degli autori. Questo esempio è stato poi accolto in Sicilia,³²⁴ in cui è frequente l’associazione con il motivo della tempesta, e in Toscana,³²⁵ anche se con i pre-stilnovisti e poi soprattutto con gli stilnovisti il numero delle occorrenze si riduce sensibilmente;³²⁶ il motivo continua ad essere molto apprezzato il riferimento al cattivo tempo.

A fronte di questa tradizione salda e uniforme, ma ormai non troppo florida, si pone l’impegno petrarchesco nel riuso dell’immagine, che non solo torna in chiave amorosa, ma anche esistenziale, tanto da rendere funzionale per i passi del Canzoniere la distinzione di tre sotto-categorie: 1. un’interpretazione puramente amorosa, 2. una resa più generica, infine 3. un’accezione esistenziale, per lo più morale e penitenziale.³²⁷ Il debito più immediato con i modelli romanzeschi si avverte nell’ambito del primo gruppo, pur senza poter individuare riprese in senso stretto, mentre gli aspetti di

³²² Per l’uso del topos, in particolare in chiave metapoetica, si veda Curtius 1992, pp. 147-150.

³²³ Si legga in proposito Scarpati 2008, pp. 154-159. La medesima tendenza si coglie in ambito siciliano, dove però resta un’unica occorrenza, in forma appunto di paragone, che coinvolge anche l’immagine del porto. Per una riflessione sul motivo della “nave magica” e il suo riflesso nelle diverse metafore nautiche convenzionali nella tradizione lirica romanza si veda Picone 1996.

³²⁴ Piero della Vigna, *Amore, in cui disio ed ò speranza*, v 30, Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, vv 49-50, Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv 47-50.

³²⁵ Bonagiunta Orbicciani, *Uno giorno avventuroso*, v 32, Monte Andrea, *Ai, Deo merzé, che fia di me, Amore?*, v 41, Chiaro Davanzati, *Quando lo mar tempesta, passim*.

³²⁶ Guido Guinizzelli, *Donna, l’amor mi sforza*, vv 13-21 e 24, Dante, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, v 19 e *Amor, da che convien pur ch’io mi doglia*, v 27.

³²⁷ Alle immagini nautiche, soprattutto nel loro significato esistenziale, si associa spesso quella della tempesta, che rappresenta, in chiave metaforica, le difficoltà e le fatiche del vivere terreno. Le occorrenze nel Canzoniere sono tutt’altro che trascurabili, anche in contesto autonomo rispetto alle altre metafore marine (si vedano in particolare i ff. 41, 66, 73, 113, 189, 206, 235, 272, 277, 292, 303, 317, 323, 365, 366).

carattere spirituale segnano l'evoluzione del topos in linea con quella imposta dal poeta al genere lirico nell'insieme.

Petrarca

1.

Et non s'aspira al glorioso regno / certo in più salda nave³²⁸ (canz. 29, vv 41-42)

[...] et di ciò son contento, / presto di navigare a ciascun vento (bal. 63, vv 12-13)

Come a forza di vènti / stanco nocchier di notte alza la testa / a' duo lumi ch'à sempre il nostro polo, / così ne la tempesta / ch'i' sostengo d'Amor, gli occhi lucenti / sono il mio segno e 'l mio conforto solo³²⁹ (canz. 73, vv 46-51)

L'aura soave a cui governo et vela / commisi entrando a l'amorosa vita / et sperando venire a miglior porto (sest. 80, vv 7-9)

Fra sì contrari vènti in frale barca / mi trovo in alto mar senza governo, / sì lieve di saver, d'error sì carca (son. 132, vv 10-12)

A ciascun remo un penser pronto et rio / che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno; / la vela rompe un vento humido eterno / di sospir', di speranze et di desio. / Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni / bagna et rallenta le già stanche sarte, / che son d'error con ignorantia attorto (son. 189, vv 5-11)

Et so che del mio mal ti pesa et dole, / anzi del nostro, perch'ad uno scoglio / avem rotto la nave (canz. 268, vv 14-16).

2.

Et non s'aspira al glorioso regno / certo in più salda nave (canz. 29, vv 41-42)

Allor riprende ardir Saturno et Marte, / crudeli stelle; et Orione armato / spezza a' tristi nocchier' governi et sarte (son. 41, vv 9-11)

³²⁸ In questo caso l'accezione è amorosa, poiché la nave è quella d'amore, ma l'esito è da intendersi in chiave spirituale, secondo un rimando all'interpretazione stilnovistica e dantesca del sentimento. Per questa ragione il passo è riproposto anche nel secondo gruppo.

³²⁹ La rappresentazione di Laura, o più precisamente dei suoi occhi, come stella polare o comunque riferimento (eventualmente negato) essenziale nella vita (non solo in senso amoroso) si ritrova più volte nell'arco della raccolta (*ff.* 63, 73, 160, 189, 272); simile attributo è rivolto anche alla Vergine (canzone 366). In effetti, la celebrazione di Maria come *stella maris*, protettrice dei marinai, che torna appunto in *Rvf* 366, è topica. Inoltre, Laura è più volte indicata come "guida" del poeta, in alternativa ad Amore. Tali suggestioni potrebbero aver contribuito all'elaborazione dell'immagine di *Rvf* 73.

Del lito occidental si move un fiato, / che fa sicuro il navigar senza arte
(son. 42, vv 9-10)

Lo qual [spirito] senz'alternar poggia con orza³³⁰ (son. 180, v 5)

[...] or fa cavalli or navi / Fortuna, ch'al mio mal sempre è sì presta (son. 253, vv 13-14)

Indi per alto mar vidi una nave, / con le sarte di seta, et d'òr la vela, / tutta
d'avorio et d'ebeno contesta; / e 'l mar tranquillo, et l'aura era soave, / e 'l
ciel qual è se nulla nube il vela, / ella carica di ricca merce honesta: / poi
repente tempesta / oriental turbò sì l'aere et l'onde, / che la nave percosse
ad uno scoglio (canz. 323, vv 13-21).

3.

Chi è fermato di menar sua vita / su per l'onde fallaci et per li scogli / sce-
vro da morte con un picciol legno, / non pò molto lontan esser dal fine³³¹
(sest. 80, vv 1-4)³³²

[...] O cruda mia ventura, / che 'n carne essendo, veggio trarmi a riva / ad
una viva dolce calamita! (canz. 135, vv 28-30)

Dolce m'è sol senz'arme esser stato ivi, / dove armato fier Marte, et non
acenna, / quasi senza governo et senza antenna / legno in mar, pien di
penser' gravi et schivi (son. 177, vv 5-8)

Passa la nave mia colma d'oblio / per aspro mare, a mezza notte il verno, /
enfra Scilla et Caribdi; et al governo / siede 'l signore, anzi 'l nimico mio³³³
(son. 189, vv 1-4)

Regg' anchor questa stanca navicella / col governo di sua pietà natia (canz.
206, vv 39-40)

Né mai saggio nocchier guardò da scoglio / nave di merci preciose carcha,
/ quant'io sempre la debile mia barcha / da le percosse del suo duro orgo-
glio (son. 235, vv 5-8)

Che giova dunque perché tutta spalme / la mia barchetta, poi che 'nfra li
scogli / è ritenuta anchor da ta' duo nodi? (canz. 264, vv 81-83)

[...] perch'ad uno scoglio / avem rotto la nave (canz. 268, vv 15-16)

³³⁰ In questo caso l'uso di elementi nautici, per altro negati, in riferimento allo spirito è dovuto all'immagine realistica del poeta fisicamente in viaggio per nave sul Po.

³³¹ Il passo qui riportato costituisce solo l'avvio della sestina: ben quattro delle parole-rima (scogli, legno, porto e vela) sono tratte dal campo semantico nautico e dunque l'intero componimento è basato su tale uso metaforico.

³³² Per certi aspetti, comunque, la rappresentazione nautica della sestina 80 comprende anche l'idea di navigazione amorosa, che porta ad esiti pericolosi, o addirittura disastrosi.

³³³ In realtà l'intero sonetto utilizza una serie di metafore nautiche per rappresentare i vari aspetti del tormento amoroso e delle sue manifestazioni fisiche. Come già nel caso della sestina 80, gli aspetti esistenziali si sommano a quelli più propriamente amorosi.

[...] et poi da l'altra parte / veggio al mio navigar turbati i vènti (son. 272, vv 10-11)

Onde si sbigottisce et si sconforta / mia vita in tutto, et notte et giorno piange, / stanca senza governo in mar che frange, / e 'n dubbia via senza fidata scorta (son. 277, vv 5-8)

Rimaso senza 'l lume ch'amai tanto, / in gran fortuna e 'n disarmato legno (son. 292, vv 10-11)

Ditele ch'i' son già di viver lasso, / del navigar per queste horribili onde; / ma ricogliendo le sue sparte fronde, / dietro le vo pur così passo passo (son. 333, vv 5-8)

Vergine chiara et stabile in eterno, / di questo tempestoso mare stella, / d'ogni fedel nocchier fidata guida, / pon' mente in che terribile procella / i' mi ritrovo sol, senza governo (canz. 366, vv 66-70).

Trovatori

Me ditz q'ela-m fo vel'e rems (Giraut de Bornelh, *Ben coven, pos la baisa · il ram*, v 30)

Qu'aissi con de nau perida / don res non pot escapar / mas per esfors de nadar (Rigaut de Berbezilh, *Atressi com lo leos*, vv 23-25)

E puys guida·l ferm'estela luzens / las naus que van perillan per la mar (Sordello, *Aitant ses plus viu hom quan viu jauzens*, vv 17-18)

E failla-m vens qan serai sobre mar³³⁴ (Bertran de Born, *Eu m'escondisc, dompna, que mal non mier*, v 39)

Que cum la naus que mena lo tempiers, / que sobre·l mar sofre pena e tormen, / ni a conseil si non Dieu q'es guidaire (Rambertino Buvaelli, *Mout chantera de joi e voluntiers*, vv 27-29)

Vos menes me cum fai sel que·l sieu trais, / on hieu peri, si cum la naus en l'onda (Raimon Jordan, *Raimon Jordan, de vos eis vuelh apendre*, vv 13-14)

Atressi co·l perilhans / que sus en l'aiga balansa, / que non a conort de vida, / tan sofre greu escarida, / que paors li tol membransa (Peire Vidal, *Atressi co·l perilhans*, vv 1-5)

Aissi cum naus cui vens men' a mal port (Perdigon, *Ir' e pezars e dompna ses merce*, v 11)

Cum cel qe-is ve el mieich del mar perir / e non i pot remaner ni issir (Gaucelm Faidit, *Mout a poignat amors en mi delir*, vv 29-30)

³³⁴ Qui l'immagine non ha valore metaforico, ma realistico, come d'altronde succede non di rado nelle rappresentazioni semi-biografiche dei trovatori, ad esempio laddove si parli di crociata. Tuttavia in questo caso il motivo acquisisce una strettissima connessione con la dimensione amorosa, poiché è parte del giuramento su cui si basa la struttura dell'*escondich*.

C'atressi cum la ballena, / quand li marinier son sus / e cuida estar ferm
chascus, / ela-ls fai totz perillar (Guilhem Ademar o Rambertino Buvaletti,
Pois vei qu'el temps s'aserena, vv 24-27)

Plus que la naus qu'es en la mar prionda / non ha poder de far son dreg
viatge / entro que-l venz socor de fresc auratge / e la condui a port de sal-
vamen (Cadenet, *Plus que la naus qu'es en la mar prionda*, vv 1-4)

Co-l naus, cant pert los albres e-ls timos, / que vay travers ves terr' ab lo
fort ven, / e motas vetz Dieus l'adutz salvamen / dedins bo portz [...]
(Bertran Carbonel, *Aisi com sel que-s met en perilh gran*, vv 32-35)

E pren me n cum al marinier, / quan s'es empenhs en auta mar, / per es-
peransa de trobar / lo temps que mais dezira e quier / e quan es en mar
prionda, / mals temps e braus la nau sobronda / tant qu'al perilh non pot
gandir, / ni pot remaner ni fugir (Folquet de Lunel, *Quan beutatz me fetz
de primier*, vv 9-16).

2.14.3 L'immagine del porto

L'immagine del porto, meta ultima dell'esperienza individuale – d'abitudine sicura e rassicurante, ma non semplice da raggiungere –, è ben testimoniata nel Canzoniere; è meno frequente, invece, nei componimenti trobadorici, dove però se ne intuisce già una concezione convenzionale. Come si è visto per il motivo nautico in genere, la prospettiva è diversa: mentre per i Provenzali il bisogno di giungere ad un esito salvifico ha innanzitutto una valenza amorosa e solo di rado e comunque solo in parte esistenziale, per Petrarca l'idea del porto assume un forte significato spirituale, in relazione alla tematica penitenziale.³³⁵ Permane anche una significativa differenza retorica, poiché i trovatori preferiscono la similitudine, mentre nel Canzoniere è prediletta la metafora. È invece condivisa l'impressione di pace, o meglio il desiderio o il rimpianto rispetto ad essa.

All'esempio occitanico, per forma e sfumatura semantica, sembrano in sostanza rifarsi sia i Siciliani sia i Toscani (fatto salvo il tendenziale disinteresse stilnovistico per l'immagine),³³⁶ si riscontra cioè nuovamente un'accezione prettamente amorosa ed un'apprezzamento per la similitudine. Tuttavia, un elemento peculiare, tipico soprattutto

³³⁵ Per i complessi significati metaforici e morali connessi all'immagine ed i suoi legami con altri ambiti semantici si veda D'Arcangelo 1998.

³³⁶ Piero della Vigna, *Amore, in cui disio ed ò speranza*, vv 31-32, Guido delle Colonne, *La mia vit'è sì fort'e dura e fera*, v 20, Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv 54-55; Bonagiunta Orbicciani, *Gioia né ben non è senza conforto*, v 4, Chiaro Davanzati, *Lungiamente portai*, vv 31-32, Guittone d'Arezzo, *Voglia de dir giusta ragion m'ha porta*, v 6.

dell'interpretazione toscana, è l'accostamento del motivo a luoghi in cui la felicità è stata effettivamente raggiunta, con ciò proponendo circostanze ben diverse rispetto a quelle più tipiche del Canzoniere, in cui l'idea del "porto" già raggiunto non è del tutto assente (sonetto 317), ma immediatamente contraddetta dai successivi eventi luttuosi.

Qualche riscontro specifico si intuisce, infine, tra i passi petrarcheschi e quelli trobadorici. Un aspetto notevole è innanzitutto l'associazione tra l'immagine del porto e l'idea della tomba o più in generale della morte. Nel Canzoniere solo una tra queste occorrenze ha una valenza prettamente cristiana (sonetto 365), mentre le altre vanno collocate in un più convenzionale contesto amoroso: nella canzone 126 la morte del poeta è ricondotta alla figura femminile e alla sua durezza (vv 24-26), mentre nella sestina 332 il poeta vorrebbe seguire l'amata ormai morta, con rilettura di un topos caratteristico già dei *planh* occitanici. Il brano trobadorico più vicino a questi esempi petrarcheschi rispetto all'uso della metafora portuale si legge in verità in un sirventese polemico (*Be veg e conosc e say* di Giraut de Bornelh, vv 29-31), in cui sono contrapposti l'esito sereno di chi si pente in vita e quello infernale dei peccatori, per i quali la tomba è appunto un porto che conduce alle pene.

Già trobadorico è poi il sintagma «bon port» tradotto alla lettera nella sestina 80, v 39. Questa volta è Petrarca ad utilizzare la metafora in un contesto morale, mentre i due possibili antecedenti provenzali hanno carattere amoroso e il «buon porto» è quello offerto dalla donna: *Mout chantera de joi e voluntiers* di Rambertino Buvaletti, vv 31-32, e *Non pot esser sofert ni atendut* di Guilhem Ademar, v 33. In quest'ultima canzone è per altro significativa la precisazione «bon port de salut», con evidente riferimento al topos per cui l'amata può dare la salvezza, anche se esso non è ancora inteso in senso propriamente spirituale, come sarebbe poi stato per lo Stilnovo.

Petrarca

Morte pò chiuder sola a' miei pensieri / l'amoroso camin che gli conduce /
al dolce porto de la lor salute (bal. 14, vv 5-8)

Et sperando venire a miglior porto, / poi mi condusse in più di mille scogli
(sest. 80, vv 9-10)

Signor de la mia fine et de la vita, / prima ch'ì' fiacchi il legno tra li scogli /
 drizza a buon porto l'affannata vela³³⁷ (sest. 80, vv 37-39)
 Tal che, s'ì' arrivo al disiato porto, / spero per lei gran tempo / viver,
 quand'altri mi terrà per morto (canz. 119, vv 13-15)
 Non poria mai in più riposato porto / né in più tranquilla fossa / fuggir la
 carne travagliata et l'ossa (canz. 126, vv 24-26)
 Tal ch'incomincio a desperar del porto (son. 189, v 14)
 O cameretta che già fosti un porto / a le gravi tempeste mie diurne (son.
 234, vv 1-2)
 Vo ripensando ov'io lassai 'l viaggio / da la man destra, ch'a buon porto
 aggiunge (canz. 264, vv 120-121)
 Veggio fortuna in porto, et stanco omai / il mio nocchier, et rotte àrbore
 et sarte (son. 272, vv 12-13)
 Fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, / valli chiuse, alti colli
 et piagge apriche, / porto de l'amorose mie fatiche (son. 303, vv 5-7)
 Tranquillo porto avea mostrato Amore / a la mia lunga et torbida tempe-
 sta (son. 317, vv 1-2)
 Pregate non mi sia più sorda Morte, / porto de le miserie et fin del pianto
 (sest. 332, vv 69-70)
 Sì che, s'io vissi in guerra et in tempesta, / mora in pace et in porto [...]
 (son. 365, vv 9-10).

Trovatori

Si non o fas, tem que · t port / tos fols volers a tal port / Que viuras apres
 la mort (Giraut de Bornelh, *Be veg e conosc e say*, vv 29-31)
 Si no m secor, quar non truep a l'yssida / riba ni port, gua ni pont, ni gue-
 rida (Sordello, *Aitant ses plus viu hom quan viu jauzens*, vv 23-24)
 E vos, dompna, ves cui estau aclis, / traietz m'a bon port, si cum etz de
 bon aire (Rambertino Buvaelli, *Mout chantera de joi e voluntiers*, vv 31-
 32)
 Mas eras ai a bon port de salut (Guilhem Ademar, *Non pot esser sofert ni
 atendut*, v 33)
 E trag del peril ont era / a dreg port (Falquet de Romans, *Ieu no mudaria*,
 vv 13-14)
 Dona, flors de deport, / drecha via de port (Guiraut Riquier, *En tot quant
 qu'ieu saupes*, vv 51-52)

³³⁷ Queste sono le due occorrenze più notevoli nel presente discorso rispetto all'uso della parola-rima "porto", che tuttavia ricorre in ogni stanza, come imposto dal metro, senza significativi scarti semantici.

La mars nos combat e · l vens; / mostra nos via certana: / car si · ns vols a
 bon port traire, / non tem nau ni governaire (Peire de Corbiac, *Domna,
 dels angels regina*, vv 43-46)
 Qu'en greu perill m'a laissat loing del port (Peirol, *Si be · m sui loing et
 entre gent estraigna*, v 39).

2.14.4 Paragoni con gli animali³³⁸

Per esprimere lo *status amantis* nella lirica occitanica sono molto diffusi i paragoni (meno le metafore) tratti dal regno animale. Ciascun trovatore rivela preferenze diverse, ma per lo più le immagini sono piuttosto semplici e sobrie, magari derivate da osservazioni reali, come nel caso degli uccelli che cantano in primavera.³³⁹ Sono tuttavia attestate anche rappresentazioni immaginose ed articolate: ad esempio, Rigaut de Berbezilh è noto per aver sfruttato con abbondanza i motivi proposti dai bestiari. Le opere trobadoriche così come i bestiari stessi sono all'origine delle numerose occorrenze di questo tipo nel *corpus* siciliano,³⁴⁰ nella produzione siculo-toscana e pre-stilnovistica, e persino in ambito stilnovistico, per quanto i luoghi in questione diminuiscano gradualmente, ma in modo sensibile.

Petrarca apprezza a sua volta le immagini tratte dal mondo animale, comprese talvolta quelle più esotiche o di matrice leggendaria,³⁴¹ in parte lette in fonti classiche e colte; sono però evidenti anche i contatti con gli antecedenti trobadorici, come a monte di alcune similitudini della canzone 135.³⁴² Contatti puntuali come questo avvalorano l'impressione che Pe-

³³⁸ Per l'uso lirico dei paragoni con gli animali ed il riferimento ai bestiari si legga Menichetti 1965, pp. XLV-LXI.

³³⁹ Caso particolare è forse quello dell'allodola, per i possibili significati simbolici di carattere mistico che sembrano contraddistinguere tanto l'uso occitanico quanto quello dantesco (Lazzerini 1998). Sulle medesime immagini e il loro riuso nella lirica di Guido Guinizzelli si veda anche Perugi 2004.

³⁴⁰ Sulle immagini ornitologiche nei Siciliani e negli stilnovisti si legga Brugnolo 2000.

³⁴¹ Simili soluzioni non mancano del tutto nemmeno in ambito trobadorico; ad esempio la rappresentazione del catoblepa nella canzone 135 ricorda da una parte l'immagine del basilisco, per i suoi effetti mortiferi, e dall'altra quella della pantera odorosa (Rigaut de Berbezilh), meravigliosa quanto letale. Entrambe le similitudini provenzali sono passate alla poesia siciliana; Petrarca sembra averne assimilato la sostanza, cogliendo però l'immagine in senso stretto da una tradizione diversa. Per le similitudini della canzone 135 e il rapporto con la tradizione occitanica si veda Berra 1992, p. 51.

³⁴² Della peculiare struttura di questa canzone e degli specifici rimandi in essa contenuti si tratterà in modo più esteso nel corso del prossimo capitolo.

trarca apprezzasse l'esempio occitanico anche in passi in cui il riuso dei topoi appare meno specifico e che dunque corrispondenze significative si possano ipotizzare anche per i paragoni con il cigno (Peire Vidal), con la tigre (Rigaut de Berbezilh), con la farfalla (Folchetto da Marsiglia), con il leone (Uc de Saint Circ), con il leopardo (Giraut de Bornelh), con la salamandra (Peire Raimon de Tolosa).³⁴³ È vero però che i medesimi animali ricorrono nella lirica italiana delle origini, in alcuni casi con incidenza molto elevata, come accade per il cigno.³⁴⁴

Particolarmente celebre e rilevante è l'esplicita citazione di Arnaut Daniel da parte di Petrarca nella rappresentazione del bue come strumento di caccia, il cui esito adynatico è potenziato nel Canzoniere proprio dal contatto col modello occitanico:³⁴⁵

Beato in sogno et di languir contento, / d'abbracciar l'ombre et seguir
l'aura estiva, / nuoto per mar che non à fondo o riva, / solco onde, e 'n re-
na fondo, et scrivo in vento (son. 212, vv 1-4)
Et col bue zoppo andrem cacciando l'aura. / In rete accolgo l'aura, e 'n
ghiaccio i fiori (sest. 239, vv 36-37)
Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura / e chatz la lebre ab lo bou / e nadi contra
suberna³⁴⁶ (Arnaut Daniel, *En cest sonet coind'e leri*, vv 43-45).

L'immagine dell'usignolo consente un'altra comparazione significativa tra *corpus* occitanico e Canzoniere, anche per la sua rarità nella lirica duecentesca italiana, in particolare dopo la Scuola siciliana.³⁴⁷ Per il resto, a parte le poche occorrenze affini dedicate alla colomba, le altre specie di uccelli indicate con precisione da Petrarca e dai trovatori sono diverse.³⁴⁸

³⁴³ È significativa e interessante l'assenza nel *corpus* provenzale dell'immagine del cervo, cara invece a Petrarca.

³⁴⁴ Nella produzione italiana e soprattutto in quella toscana, tuttavia, ricorrono numerose altre immagini dello stesso tipo significativamente assenti nel Canzoniere. Sono ad esempio ricorrenti quelle dell'orso e della pantera (tra gli altri, Chiaro Davanzati, *Amor m'ha dato in ta' loco a servire*, v 33, e *Amore, io non mi doglio*, vv 13 ss.).

³⁴⁵ Dell'*adynaton* in Petrarca e nei trovatori si è già trattato all'inizio del presente capitolo; per l'immagine della caccia impossibile si veda anche lo studio sui contributi della critica nel capitolo primo.

³⁴⁶ Questo passo potrebbe essere inoltre all'origine dell'immagine del nuoto nell'incipit di *Rvf* 212, dove appunto è proposta anche la caccia (Santagata 2004, p. 911).

³⁴⁷ Per la presenza dell'usignolo in Petrarca si vedano Santagata 1988, pp. 95 segg., dove si fa riferimento anche ad altre opere petrarchesche, e Rivella 1997.

³⁴⁸ Agli uccelli presta particolare attenzione l'analisi delle comparazioni trobadoriche in Scarpati 2008, pp. 95-107, che più in generale lascia ampio spazio all'ambito animale

Un elemento di somiglianza si coglie invece nell'introduzione di scene dialogiche: sia nel Canzoniere sia in alcuni testi del *corpus* trobadorico, l'io poetico parla con un uccellino, la cui specie può essere menzionata o meno. È però significativo che, mentre per Petrarca il contatto con il mondo animale consenta un approfondimento sulla propria condizione interiore, i trovatori lascino spazio soprattutto ad uno sviluppo narrativo. L'animaletto è infatti presentato come un messaggero che permette la comunicazione tra il drudo e la sua amata.³⁴⁹

Petrarca

E 'l rosignuol che dolcemente all'ombra / tutte le notti si lamenta et piagne, / d'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra³⁵⁰ (son. 10, vv 10-12)
 Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena / e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia, / et garrir Progne et pianger Philomena (son. 310, vv 1-3)
 Quel rosignuol, che sì soave piagne / forse suoi figli o sua cara consorte (son. 311, vv 1-2).

Trovatori

E·l rossinhols brayl'e crida / e son florit li vergier (Bernart Martì, *Quan l'erb'es reverdezida*, v 3)
 E·l rosinhols s'estendilha / qe'm nafra d'amor tendilh³⁵¹ (Raimbaut d'Aurenga, *En aital rimeta prima*, vv 23-24)
 Com vos podetz de chant sofrir / can aissi auzetz esbaudir / lo rossignolet nuoich e iorn³⁵² (Peire d'Alvernha, *Amics Bernartz de Ventadorn*, vv 2-4)

(pp. 94 segg.). Tale interesse, spiccato in area occitanica, lascia solo tracce limitate in Sicilia, dove è significativo che l'immagine dell'usignolo sia proposta in un unico caso.

³⁴⁹ Esempio particolarmente interessante si trova in Guilhem de Berguedan, *Aronmeta, de ton chantar m'azir*.

³⁵⁰ Nel sonetto 10 il contesto non è amoroso o laurano, ma occasionale e di corrispondenza. Tuttavia l'immagine dell'usignolo è delineata esattamente nei toni e secondo i dettagli che si notano nei componimenti amorosi, evidenziando la natura topica dell'immagine.

³⁵¹ La rappresentazione dell'usignolo appare particolarmente interessante poiché piange, come nel *fragmentum* 311; anche in *Rvf* 353 l'uccellino piange, ma la sua rappresentazione è generica.

³⁵² Il brano è altamente rappresentativo degli usi tipici dell'immagine, con particolare riferimento al *corpus* ventadoriano, in cui l'usignolo torna con notevole frequenza e in cui sono accostate le due interpretazioni più apprezzate dell'immagine: uccellino come simbolo della primavera e paragone tra comportamento animale e umano. Tale secondo aspetto,

M'es le matins bels can sona / le rossinholetz el plais (Giraut de Bornelh, *Can branca · l brondels e rama*, vv 3-4)
 Quan lo rossinhols el foillos / dona d'amor e · n quier e · n pren (Jaufré Rudel, *Quan lo rossinhols el foillos*, vv 1-2)
 E · l rossinholet s'afana / desotz la ramilla (Marcabru, *Bel m'es quan la fueill'altana*, vv 3-4)
 Lo rossinhols chanta tan dousamen / que negus chans d'auzel al sieu no · s pren (Elias Cairel, *Lo rossinhols chanta tan dousamen*, vv 1-2)
 E · il rossinolet c'auch braire / e · l nous temps vertz e grazitz (Bertran de Born, *S'abrils e fuoillas e flors*, vv 5-6)
 E tota la nueg serena / chanta · l rossinhols e l jais; / quecx auzel en son lenguatge (Arnaut de Maruelh, *Belh m'es quan lo vens m'alena*, vv 3-5)
 E · l rossinhol aug charnar el dezert (Raimon Jordan, *Vert son li ram e de fuelba cubert*, v 2)
 La lauzet' e · l rossinhol / am mais que nulh autr'auzel (Peire Vidal, *La lauzet' e · l rossinhol*, vv 1-2)
 S'alegra e s'esbaudeja / lo rossignols, et dompneja / ab sa par pels plaissaditz (Gaucelm Faidit, *Pel joi del temps qu'es floritz*, vv 2-4)
 Ni rossinhòls non i crida / que lai en mai me reissida (Azalais de Porcairagues, *Ar em al freg temps vengut*, vv 7-8)
 El temps que · l rossignols s'esgau / e fais sos vers sotz lo vert fuoill (Daude de Pradas, *El temps que · l rossignols s'esgau*, vv 1-2).

Un'altra immagine animale rilevante nella raccolta petrarchesca è quella della fenice,³⁵³ scelta a seconda dei luoghi per suggerire l'idea di continuità e sopravvivenza, oppure la natura straordinaria di Laura. A questo proposito si nota una generica corrispondenza con alcuni passi occitanici, per altro non numerosi, e con alcune occorrenze siciliane e toscane. Queste ultime mostrano una significativa affinità con la lettura petrarchesca del topos per l'idea della morte continuamente sconfitta; in un caso significativo il paragone è riferito all'amata (Brunetto Latini, *S'eo son distretto inamoratamente*, vv 18-20, 24-26), ma con valenza in parte differente ri-

in questo caso, è proposto chiamando in causa un ulteriore elemento convenzionale, l'associazione stagione-amore-gioia-canto/poesia di cui si è già trattato.

³⁵³ Per l'uso petrarchesco dell'immagine, soprattutto in riferimento a Laura, si veda la *Lectura Petrarce* di Ferroni 2011, in cui si trovano anche numerosi e significativi rimandi bibliografici. Lo studioso presta particolare attenzione agli antecedenti classici. Sulle fonti, ma anche sulla creatività della soluzione petrarchesca, nella fusione dei due filoni tradizionali (rappresentazione del poeta e ritratto dell'amata, molto più raro fra i trovatori) si legga Zambon 1983.

spetto a quella intesa da Petrarca, poiché volta ad evidenziare come il valore di lei continui a rinnovarsi. Il topos risulta poi pressoché abbandonato dagli stilnovisti.

Nel complesso, perciò, Petrarca sembra far propria una convenzione diffusa, accogliendone le linee generali e gli elementi interpretativi più caratteristici, ma rifondendoli in una prospettiva nuova, adeguata alla peculiare rappresentazione del Canzoniere. Il numero dei passi coinvolti nella raccolta conferma il particolare interesse da parte del poeta e la spiccata efficacia dell'immagine nel contesto di arrivo.

Petrarca

Là onde il dì vèn fore, / vola un augel che sol senza consorte / di volontaria morte / rinasce, et tutto a viver si rinnova³⁵⁴ (canz. 135, vv 5-8)

Questa fenice de l'aurata piuma / al suo bel collo, candido, gentile, / forma senz'arte un sì caro monile, / ch'ogni cor addolcisce, e 'l mio consuma (son. 185, vv 1-4)

Fama ne l'odorato et ricco grembo / d'arabi monti lei ripone et cela (son. 185, vv 12-13)

Non da l'hispano Hiberno a l'indo Ydaspe / ricercando del mar ogni pendice, / né dal lito vermiglio a l'onde caspe, / né 'n ciel né 'n terra, è più d'una fenice (son. 210, vv 1-4)

È questo 'l nido in che la mia fenice / mise l'aurate et le purpuree penne, / che sotto le sue ali il mio cor tenne, / et parole et sospiri ancho ne elice? (son. 321, vv 1-4)

Una strania fenice, ambedue l'ale / di porpora vestita, e 'l capo d'oro, / vedendo per la selva altera et sola, / veder forma celeste et immortale / prima pensai, fin ch'a lo svelto alloro / giunse, et al fonte che la terra invola: / ogni cosa al fin vola; / ché, mirando le frondi a terra sparse, / e 'l troncon rotto, et quel vivo humor secco, / volse in se stessa il becco, / quasi sdegnando, e 'n un punto disperse (canz. 323, vv 49-59).

Trovatori

Plus qe ja fenis fenics / non er q'ieu non si' amics (Raimbaut d'Aurenga, *Après mon vers vueilh sempr'ordre*, vv 64-65)

³⁵⁴ Per l'uso degli elementi esotici e soprannaturali nella canzone si veda il commento in Santagata 2004, pp. 662 segg., e i rimandi bibliografici ivi proposti.

E s'ieu pogues contrafar / fenis, don non es mai us (Rigaut de Berbezilh, *Atressi con l'orifanz*, vv 36-37)³⁵⁵

E volh esser en vos Fenics / qu'autra jamais non amarai (Peire Vidal, *Pos ubert ai mon ric tezaur*, vv 92-93).³⁵⁶

3. Il ruolo della figura femminile

Le dinamiche amorose di origine cortese coinvolgono di norma tre personaggi: l'io poetico, la dama, Amore.³⁵⁷ Nella lirica trobadorica lo stato infelice di chi ama è ricondotto per lo più alle colpe della figura femminile, crudele, insensibile, distratta, priva di pietà. Anche Amore è spesso ritratto in termini accusatori, ma la *fin'amor* ha in sé una connotazione positiva, associata alla *joi*, e dunque nella maggior parte dei casi ciò impedisce una sua svalutazione complessiva e radicale. Infine, di tanto in tanto l'io poetico ammette di non essersi comportato in modo irreprensibile, giustificando perciò le ire di madonna; la caratterizzazione principale del personaggio maschile resta tuttavia quella della vittima, che subisce in modo più o meno passivo.

Nel Canzoniere la questione si complica in senso introspettivo e morale. In primo luogo alla crudeltà di Laura si affianca quella di Amore, secondo una redistribuzione delle responsabilità per certi aspetti più vicina alla rielaborazione italiana, e soprattutto siciliana,³⁵⁸ che alla visione occitanica. Dopo la sua morte, inoltre, l'atteggiamento di Laura viene riconsiderato: l'io poetico – e con lui il lettore – comprendono lo scopo benefico delle ripulse subite, che vengono perciò apprezzate in quanto strumento di salvezza. La rifunzionalizzazione dei topoi trobadorici in un contesto innovativo non concerne così solo la rappresentazione disforica dell'esperienza sentimentale, ma anche il ritratto del personaggio femminile, che appare nel complesso più ricco ed articolato.

³⁵⁵ Tali luoghi sono stati affrontati in Scarpati 2008, pp. 121-122, con particolare riferimento alla tecnica comparativa.

³⁵⁶ Tutti e tre i passi sono vagliati in Zambon 1983 come possibili antecedenti della fenice petrarchesca, quando riferita all'io poetico, all'interno di una più ricca messe di modelli cui il poeta potrebbe aver attinto.

³⁵⁷ Baldassarri 2004 ha evidenziato come tale centralità metta in ombra il ruolo della Fortuna, che però è più significativo di quanto non sembri a prima vista.

³⁵⁸ Nella produzione della Scuola le accuse dirette nei confronti della dama sono pochissime e per lo più mediate dal riferimento a specifiche caratteristiche fisiche o ad eventi che si sostituiscono alla sua persona, o ancora attenuate con soluzioni molteplici (Ravera 2013).

L'io lirico petrarchesco, inoltre, ammette le proprie colpe con maggiore frequenza e durezza rispetto agli antecedenti romanzi: non più però in riferimento ai dettami cortesi, quanto in chiave penitenziale. L'innamorato, infatti, già sconfitto sul piano dei desideri terreni, è in torto anche su quello dello spirito, per la sua incapacità di moderarsi e di dedicarsi ad un impegno superiore.

3.1 *La perfezione incarnata*

La rappresentazione fisica e morale di Laura prende le mosse da elementi convenzionali, rifiuta però in un quadro rinnovato, sia rispetto alla concezione dell'amore, sia per la struttura espressiva e narrativa più complessa ed unitaria, in cui essi sono inseriti. Ciò influisce sull'interpretazione di alcuni temi ricorrenti, quali la maturità acquisita dall'amante, la morte e il lutto, le apparizioni del personaggio femminile *in spiritu*, fino alla conversione finale dell'io lirico.

Le caratteristiche fisiche attribuite a Laura mostrano con chiarezza la doppia logica del riuso della topica cortese e della sua trasformazione. I capelli biondi, l'incarnato pallido, i denti bianchi sono tutti tratti tipici della tradizione; al contempo, però, le isotopie dell'aura e dell'auro rendono inconfondibili le chiome descritte nel Canzoniere. Così l'insistenza su numerose e diverse parti del corpo (mani, braccia, piedi, grembo, spalle e così via)³⁵⁹ consente di dare alla figura femminile maggiore fisicità, pur restando entro i termini di una rappresentazione sfumata e letteraria, che dunque non cancella l'idealizzazione della figura femminile già cortese e poi soprattutto italiana, né alcuni tratti di divinizzazione tipici dello Stilnovo. Laura infatti è perfetta: lo sono la sua bellezza, il suo sguardo, il

³⁵⁹ Sulla fantasia del piede nel Canzoniere si è soffermato Bonanno 2001; per quanto concerne invece la mano e la valenza al contempo sensuale e simbolica che le è associata si leggano Pastore Stocchi 1994, Cherchi 1997 e Tonelli 2004. Sulla fisicità di Laura nel complesso si veda Bernecker 1997, il quale ha evidenziato da una parte il numero dei richiami a parti del corpo dell'amata e dall'altra la penuria di ampie descrizioni, confinate nei sonetti 220 e 348.

suo sorriso³⁶⁰ e la sua luce;³⁶¹ la voce, il canto e le parole che pronuncia; il portamento, l'incedere e in generale ogni aspetto del suo comportamento. Tale straordinarietà non si limita per altro all'esteriorità, la quale anzi non è che una manifestazione visibile della nobiltà interiore.

Alla genericità delle affermazioni trobadoriche, che in sostanza enunciano le doti muliebri (bellezza, pregio, valore), si oppone in Petrarca una rappresentazione più vivida, cui contribuisce al solito l'incontro di fonti molteplici e il riuso di altri topoi oltre a quelli occitanici, come ad esempio quello della giovane vecchia.³⁶²

Per quanto concerne invece le lamentele del poeta nei confronti dell'amata, nel *corpus* trobadorico – ma anche nella lirica italiana delle origini – tra gli aspetti più sentiti figurano il tradimento e l'inganno, che si contrappongono alla fedele dedizione dell'innamorato e quindi suggeriscono la scorrettezza e la crudeltà di madonna. Nel Canzoniere tali motivi sono estremamente ridimensionati e per lo più ricondotti ad Amore; lo stesso vale per le promesse non mantenute, su cui invece insistono i Provenzali. In effetti, per infrangere un patto o commettere un tradimento deve esserci stata una relazione o un contatto: tale antefatto è spesso sottinteso nei componimenti occitanici, benché la vicenda amorosa resti sfumata ed incerta, mentre esso risulta assente nei *Fragmenta*. D'altra parte, Petrarca sembra preferire una resa più emotiva e meno "narrativa" della durezza di Laura, più volte definita «fera» ed addirittura raffigurata nell'atto di ridere del pianto del poeta o di piangere per la sua gioia.³⁶³ Resta però che anche questi dettagli sono convenzionali e molto diffusi: si pensi al motivo della pietà mancata. L'immagine occitanica chiama in

³⁶⁰ Sguardo e sorriso sono già per i trovatori veri e propri emblemi sia della bellezza che dell'effetto che essa ha sul poeta. Tali elementi ricorrono perciò con notevole frequenza, come sarà anche per Petrarca, non solo in più ampie descrizioni, ma anche in brani specifici.

³⁶¹ Sguardo e luce sono senza dubbio elementi stilnovistici; tuttavia non mancano anticipazioni in tal senso anche nei trovatori, che ancora una volta costituiscono una fonte di partenza per la letteratura italiana.

³⁶² Tale topos è però già riconoscibile in alcuni componimenti occitanici, come *Atressi con Persavaus* di Rigaut de Berzilh. Al motivo è possibile inoltre accostare il confronto fra Laura e una donna anziana (son. 262), che mette in evidenza la maggiore saggezza e levatura spirituale dell'amata. Confronti fra le diverse età si trovano, ad esempio, già in Bertran de Born, allo scopo di esaltare doti tipicamente cortesi, che secondo l'ideologia dell'amore fino sono di necessità associate a *jovent*, qualità questa che ha più a che fare con il comportamento che con l'età anagrafica. Per il topos della giovane vecchia si legga Curtius 1992, pp. 115-122.

³⁶³ Cfr. il sonetto 172.

causa l'ideologia cortese e feudale: l'idea di "mercede" rispetto a quella di pietà, a volte chiaramente distinta anche sul piano lessicale, appare connessa al desiderio del "guiderdone". Nel Canzoniere, anche grazie alla mediazione siciliana e toscana, sono attestate le medesime voci, ma il loro significato è spostato sul piano emotivo-psicologico, mentre le implicazioni sociali paiono trascurate.

3.1.1 *Le parole dell'amata*

La "parola" è un elemento della descrizione femminile su cui i trovatori tornano di frequente. I "detti" sono importanti al pari dei fatti nel determinare o meno l'ammirazione nei confronti della donna, sia da un punto di vista sociale, poiché il comportamento in tutti i suoi aspetti deve essere coerente con l'ambiente cortigiano, sia a livello amoroso, in quanto le parole comunicano spesso un senso di dolcezza, anche solo in modo implicito, e hanno dunque effetti simili a quelli della visione.³⁶⁴

Nella lirica italiana del Duecento il motivo sembra perdere rilievo: non solo le occorrenze sono poche,³⁶⁵ ma spesso sono contraddistinte da una concezione negativa, che esalta la componente ingannevole dell'eloquenza femminile, ovviamente ai danni dell'innamorato.³⁶⁶ In ambito stilnovistico, benché i luoghi interessati rimangano poco numerosi, si nota un riavvicinamento all'interpretazione già occitanica e positiva del motivo.³⁶⁷ Esso trova infine un notevolissimo sviluppo nel Canzoniere, in cui Petrarca elogia più volte non solo le parole,³⁶⁸ ma anche la voce e il canto di Lau-

³⁶⁴ All'interesse per tali elementi potrebbe contribuire anche la generale attenzione alla retorica e all'eloquenza che contraddistingue l'ambiente occitanico e soprattutto i professionisti della parola. Tali aspetti non valgono solo a livello contestuale o metapoetico, ma si riflettono anche sulle logiche amorose. Bernart de Ventadorn, ad esempio, afferma che le parole nobili («gen parlar») costituiscono uno strumento essenziale nel corteggiamento e nella conquista amorosa che egli si propone nei confronti dell'amata (*Be·m cuidei de chantar sofrir*, vv 44-45). Sul problema dell'eloquenza trobadorica, in riferimento al mito di Orfeo, e alla sua importanza nell'opera petrarchesca si legga Mazzotta 1992.

³⁶⁵ Federico II, *De la mia dissianza*, v 25; Bonagiunta Orbicciani, *Novellamente amore*, vv 25 e 30; Chiaro Davanzati, *Ringrazzo amore de l'aventurosa*, v 6.

³⁶⁶ In parte tale lettura era già presente nel *corpus* occitanico, anche se più rara. Per qualche esempio si vedano Guittone d'Arezzo, *Ai mala Noia, mal vo doni Deo*, v 7, e Chiaro Davanzati, *S'io mi parto da voi, donna malvagia*, v 35.

³⁶⁷ Guido Guinizzelli, *Tegno de folle 'mpres', a lo ver dire*, v 26; Cino da Pistoia, *Angel di Deo simiglia in ciascun atto*, v 7.

³⁶⁸ Nei trovatori, dove pure l'idea della comunicazione tra "io" e "tu" è introdotta di frequente attraverso invocazioni ed apostrofi, soprattutto con il coinvolgimento

ra,³⁶⁹ elementi di seduzione che hanno in diverse occasioni effetti travolgenti sull'innamorato.

Il punto di vista assunto dall'io poetico risale dunque sia alla lezione trobadorica sia alla mediazione stilnovistica, che lascia talvolta tracce visibili, ad esempio quando Petrarca associa il canto o la voce di Laura a quella degli angeli (sonetti 133, 200, 283) o insiste su quanto essi siano graditi al cielo (sonetto 193).³⁷⁰ D'altra parte, la quantità delle occorrenze e quindi almeno in parte l'interesse rivolto al motivo, insieme ad alcune ricorrenti scelte lessicali, rimandano piuttosto all'uso occitanico, in particolare laddove il poeta insista sulla dolcezza delle parole dell'amata, benché a sua volta questo campo semantico sia nel Trecento fortemente connotato in chiave stilnovistica.

Petrarca

E 'l suo parlare e 'l bel viso, et le chiome (sest. 30, v 4)
 Et l'accorte parole, / rade nel mondo o sole (canz. 37, vv 86-87)
 Non era l'andar suo cosa mortale, / ma d'angelica forma, et le parole / so-
 navan altro che pur voce humana (son. 90, vv 9-11)
 In silenzio parole accorte et sagge (canz. 105, v 61)
 P' mi riscossi; et ella oltra, parlando, / passò, che la parola i' non sofferi, /
 né 'l dolce sfavillar degli occhi suoi (son. 111, vv 9-11)
 Qui cantò dolcemente, et qui s'assise; / [...] / qui disse una parola, et qui
 sorrise (son. 112, vv 9-12)
 Così carco d'oblio / il divin portamento / e 'l volto e le parole e 'l dolce ri-
 so (canz. 126, vv 56-58)
 Et l'angelico canto et le parole (son. 133, vv 12)
 Et udì sospirando dir parole / che farian gire i monti et stare i fiumi (son.
 156, v 7-8)

dell'amata, è raro che il poeta le ceda la parola in modo diretto, ad eccezione che nei generi dialogici per definizione, come la pastorella (per cui si veda il capitolo seguente). Laura invece prende la parola in diverse occasioni, soprattutto nella seconda sezione, dunque durante le sue apparizioni *post mortem*, ma in parte già nella prima, nei componimenti del "presentimento". Per tale aspetto si veda Tonelli 1994.

³⁶⁹ Simili menzioni sono al contrario molto rare in ambito occitanico (ad esempio si legga *Ioïs e chanz* di Giraut de Bornelh) e più che altro riferite alla speranza che la dama voglia cantare il testo che il poeta le ha inviato. In qualche caso il poeta-cavaliere evoca il canto della pastora che incontra per caso. Perciò, non sono citate in questa sede tutte le occorrenze in cui Laura canta, ma solo quelle in cui è esplicitato il riferimento alla voce e alle parole. Sul canto di Laura si può leggere l'analisi in Culcasi 1911.

³⁷⁰ Questo luogo ricorda in particolare Dante, *Amor che nella mente mi ragiona*, v 41.

Oltra la vista, agli orecchi orna e 'nfinge / sue voci vive et suoi sancti so-
 spiri (son. 158, vv 7-8)
 Non sa come Amor sana, et come ancide, / chi non sa come dolce ella so-
 spira, / et come dolce parla, et dolce ride (son. 159, vv 12-14)
 Miriam costei quand'ella parla o ride / che sol se stessa, et nulla altra, si-
 miglia (son. 160, vv 3-4)
 Piaggia ch'ascolti sue dolci parole (son. 162, v 3)
 Et co l'andar et col soave sguardo / s'accordan le dolcissime parole (son.
 165, vv 9-10)
 Così caddi a la rete, et qui m'àn colto / gli atti vaghi et l'angeliche parole
 (son. 181, vv 12-13)
 Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide, / et le soavi parolette accorte (son.
 183, vv 1-2)
 Talor ch'odo dir cose, e 'n cor describo / perché da sospirar sempre ritro-
 ve, / [...] / ché quella voce infin al ciel gradita / suona in parole sì leggia-
 dre et care, / che pensar nol poria chi non l'à udita (son. 193, vv 5-11)
 La bella bocca angelica, di perle / piena et di rose et di dolci parole (son.
 200, vv 10-11)
 Occhi miei vaghi, et tu, fra li altri sensi, / che scorgi al cor l'alte parole
 sante (son. 204, vv 3-4)
 Dolce parlare, et dolcemente inteso (son. 205, v 3)
 Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile, / dolci parole ai be' rami m'àn giun-
 to (son. 211, vv 9-10)
 E 'l cantar che ne l'anima si sente, / [...] / col dir pien d'intellecti dolci et
 alti (son. 213, vv 6-12)
 Onde le perle, in ch'ei frange et affrena / dolci parole, honeste et pellegrine?
 (son. 220, vv 5-6)
 Né l'orecchie, ch'udir altro non sanno, / senza l'oneste sue dolci parole
 (son. 246, vv 13-14)
 Deposta avea l'usata leggiadria, le perle et le ghirlande e i panni allegri, / e
 'l riso e 'l canto e 'l parlar dolce humano (son. 249, vv 9-11)
 O dolci sguardi, o parolette accorte, / or fia mai il dì ch'ì' vi riveggia et
 oda? (son. 253, vv 1-2)
 Far potess'io vendetta di colei / che guardando et parlando mi distrugge
 (son. 256, vv 1-2)
 Et parte d'un cor saggio sospirando / d'alta eloquentia sì soavi fiumi (son.
 258, vv 3-4)
 Ivi 'l parlar che nullo stile aguaglia, / e 'l bel tacere, et quei cari costumi
 (son. 261, vv 9-10)
 Vostra vaghezza acqueta / un mover d'occhi, un ragionar, un canto (canz.
 264, vv 52-53)
 Oimè il parlar ch'ogni aspro ingegno et fero / facevi humile, ed ogni huom
 vil gagliardo! (son. 267, vv 3-4)

Et facciamisi udir, sì come sòle, / col suon de le parole / ne le quali io imparai che cosa è amore (canz. 270, vv 51-53)
 Le parole che 'ntese / avrian fatto gentil d'alma villana³⁷¹ (canz. 270, vv 82-83)
 Le soavi parole e i dolci sguardi / ch'ad un ad un descritti et depinti ài (son. 273, vv 5-6)
 Orecchie mie, l'angeliche parole / sonano in parte ove è chi meglio intende (son. 275, vv 5-6)
 Post'ài silentio a' più soavi accenti / che mai s'udiro, et me pien di lamenti (son. 283, vv 6-7)
 Col dolce mormorar pietoso et basso (son. 286, v 11)
 L'atto soave, e 'l parlar saggio humile (son. 297, v 9)
 L'accorta, honesta, humil, dolce favella? (son. 299, v 6)
 Ch'al suon de' detti sì pietosi et casti / poco mancò ch'io non rimasi in cielo (son. 302, vv 13-14)
 Agli atti, a le parole, al viso, ai panni (son. 314, v 5)
 Et ella avrebbe a me forse risposto / qualche santa parola sospirando (son. 317, vv 12-13)
 Et acquetar i vènti et le tempeste / con voci anchor non preste, / di lingua che dal latte si scompagne (canz. 325, vv 86-88)
 E 'l parlar di dolcezza et di salute (canz. 325, v 96)
 E 'n don le cheggio sua dolce favella (son. 336, v 8)
 Beata s'è, che pò beare altrui / co la sua vista, over co le parole (son. 341, vv 9-10)
 M'asciuga li occhi, et col suo dir m'apporta / dolcezza ch'uom mortal non sentì mai (son. 342, vv 10-11)
 Dal più dolce parlare et dolce riso (son. 348, v 4)
 Gentil parlar, in cui chiaro refulse / con somma cortesia somma honestate (son. 351, vv 5-6)
 Et formavi i sospiri et le parole (son. 352, v 3)
 E i buon' consigli, e 'l conversar honesto, / tutto fu in lei, di che noi Morte à privi (son. 354, vv 10-11)
 [...] et s'adira / con parole che i sassi romper ponno (canz. 359, vv 69-70)
 Et sì dolce ydioma / le diedi, et un cantar tanto soave (canz. 360, vv 101-102)
 E 'n mezzo 'l cor mi sona una parola / di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta (son. 361, vv 11-12)

³⁷¹ In questo passo entra in gioco la funzione educativa dell'amore, tema tipicamente stilnovistico e dantesco, per cui però si possono intuire radici ancora anteriori. Di tali aspetti si parlerà ulteriormente nel corso del presente capitolo.

Mortal bellezza, atti et parole m'anno / tutta ingombrata l'alma (canz. 366, vv 85-86).³⁷²

Trovatori

E sona me gent e suau (Bernart de Ventadorn, *Ges de chantar no m pren talans*, v 36)

Plus esser ver / als bels ditz et als bels semblanz / que m'a ia braus et orgoillos (Giraut de Bornelh, *Ges de sobrevoler no m tuoill*, vv 43-45)

A!, com son siei dit amoros (Jaufré Rudel, *Quand lo rossinhols el foillos*, v 22)

S'ieu volia ben lauzar / [...] / e·l vostre avinen parlar (Uc de Saint Circ, *Enaissi cum son plus car*, vv 31-34)

E sobre totas deu prezar / de dig ver, segon mon albir, / d'ensegnamen e de parlar (Cercamon, *Ab lo temps qe fai refreschar*, vv 22-24)

Qu'ab doussa sabor azesca / sos digz de felho azesc (Marcabru, *Contra l'ivern que s'enansa*, vv 11-12)

Ostatz de vos la beutat e·l gen rire / e l douz parlar que m'afollis mon sen (Folchetto da Marsiglia, *Tant m'abellis l'amoros pessamens*, vv 22-23)

Qu'ab ben dir et ab gen parlar / te tota la gen et apaya (Sordello, *Per re no m puesc d'amor cuydar*, vv 14-15)

E que mielhs sap bels plazers dir e faire (Elias Cairel, *Pos chai la fuoilla del garric*, v 46)

E mieills acuoill e mieills parl' e dompneia (Raimbaut de Vaqueiras, *Eisamen ai gerreiat ab amor*, v 22)

Midonz na Elis deman / son adreich parlar gaban, / qe·m don a midonz ajuda (Bertran de Born, *Dompna, puois de mi no us cal*, vv 27-29)

Mos Restaus a pretz e saber / e cortesia e gen parlar (Rambertino Buvallesi, *S'a Mon Restaur pogues plazer*, vv 21-22)

Diz pro domn'e fai manta re / que par orguails als afeblitz (Aimeric de Belenoi, *Aisi com hom pros afortitz*, vv 19-20)

Qu'enaissi sap d'avinen far e dir / ab purs plazers tot so qu'ill ditz ni fai (Arnaut de Maruelh, *Si cum li peis an en l'aiga lor vida*, vv 11-12)

E l gens parlars e l bel huelh amoros (Raimon Jordan, *Per qual forfait o per qual falbimen*, v 35)

Bel semblan n'ai en parvenssa / que gen m'acuoill e·m razona (Peire d'Alvernha, *Ab fina ioia comenssa*, vv 17-18)

³⁷² Alle occorrenze qui riportate vanno aggiunte quelle in cui effettivamente Laura parla in prima persona, rivolgendosi in modo diretto all'io poetico, e ancora quelle in cui è lui stesso a immaginare ciò che l'amata (o meglio parti del suo corpo, il cui aspetto risulta particolarmente eloquente) potrebbe dire.

Qu'ilh sap tan gen laisser e far e der (Raimon de Miraval, *Amors me fai
 chantar et esbaudir*, v 24)
 Sei dig an sabor de mel, / don sembla Sant Gabriel (Peire Vidal, *Be·m pac
 d'ivern e d'estiu*, vv 19-20)
 Mas ges hieu lieys no·n creiria / per dig, si plus no·n fazia (Aimeric de
 Peguilhan, *Ades vol de l'aondansa*, vv 7-8)
 Qe de gaug e d'amor / so-il vostre dich, e-il faich son de lauzor (Gaucelm
 Faidit, *Razon e mandamen*, vv 82-83)
 C'ab bels semblans et ab digz plazentiers / mi mes al cor lo fuoc d'amor
 arden (Rambertino Buvaelli, *Mout chantera de joi e voluntiers*, vv 11-12)
 Tant son plazens e bellas sas faissos, / e l'adreitz cors, e·l gens parlars
 chausitz (Gui d'Ussel, *Ges de chantar no·m faill cors ni razos*, vv 10-11)
 Et estai li tant gien parlars / c'a nuls temps no vos dira re / mas onors e
 plasers e be (Falquet de Romans, *Cantar vuoill amorosamen*, vv 14-16)
 Son pretz, s'onor gart Dieus e·ls digz cortes (Peire Raimon de Tolosa, *Si
 cum seluy qu'a servit son senbor*, v 42)
 Al noblejar / del dous esguar, / a l'onrada captenensa, / al gent parlar
 (Guilhem Peire de Cazals, *Ab lo pascor*, vv 69-72)
 E quar de tal domna so / qu'anc no fes ni dis mas pro (Folquet de Lunel,
Si quon la fuelha el ramelb, vv 8-9)
 Belhs aculhirs, dig plazentier (Daude de Pradas, *En un sonet guay e leu-
 gier*, v 51)
 Et ab fals ditz et ab fals pessamen (Bertran Carbonel, *Aisi com sel c'atrob'
 en son labor*, v 42)
 Mi faitz orguòlh en dichz et en parvença (Comtessa de Dia, *A chantar m'èr
 de çò qu'ieu non volria*, v 13).

3.1.2 L'amata è straordinaria e superiore ad ogni altra

Poiché le dame occitaniche e le loro eredi italiane sono perfette, ogni
 paragone le vede vittoriose, che si tratti del confronto con un'altra donna
 o che siano in gioco tesori inestimabili (1)³⁷³ o infine quando si parla della
 creazione dell'amata, che può coinvolgere la natura o addirittura Dio (2);
 in alcuni luoghi particolarmente espliciti il poeta giunge a dichiarare che

³⁷³ In parte tali immagini sono state anticipate trattando dell'unicità dell'amore e del
 suo oggetto: il poeta non può amare nessun'altra, a nessun costo. Il medesimo topos, tut-
 tavia, ha anche il compito di evidenziare quanto la dama sia migliore e dunque degna
 d'amore e dedizione rispetto alle altre. L'immagine appare nel complesso imparentata con
 il più generale concetto di "sopravanzamento", assolutamente preminente nei meccanismi
 elogiativi tipici della lirica pre-stilnovistica; per tale forma espressiva si veda Curtius 1992,
 pp. 182-186.

nessun'altra loro creatura potrà superare quel risultato eccelso. In ambito trobadorico sono soprattutto i primi due aspetti ad essere sviluppati: nessuna donna può eguagliare l'amata, è meglio soffrire per lei che gioire con un'altra, meglio avere anche solo un suo sguardo piuttosto che domini e possessi materiali anche preziosissimi.³⁷⁴ Per esprimere tale concetto sono frequenti formule comparative del tipo "preferisco restare con lei/avere da lei... che...".³⁷⁵ Nell'affermare la superiorità della dama sono apprezzate soprattutto perifrasi sintetiche e ripetitive, che di norma non comportano alcun approfondimento o spiegazione, secondo le quali l'amata è "la più bella" o "la migliore", con qualche variante lessicale ("mellhier", "genser/gensor", "belhazor").³⁷⁶

La lirica italiana delle origini, e soprattutto quella toscana, si mostra molto sensibile rispetto ai motivi che esprimono la grandezza dell'amata,³⁷⁷ incluso quello della nascita del personaggio femminile nel segno della straordinarietà, il quale anzi conosce un'accresciuta diffusione; inoltre, prende piede l'idea che la responsabilità della perfezione muliebre sia più del Cielo che della natura, anche prima che si affermi la convinzione che la donna sia angelicata. Tuttavia sia i pre-stilnovisti che gli stilnovisti rinunciano in questi luoghi alle formule topiche più rigide – forse percepite come troppo arcaiche – e dunque ai moduli comparativi

³⁷⁴ Nel Canzoniere questa specifica variante del topos viene proposta solo nella canzone 206, con una differenza significativa rispetto ai modelli occitanici: diviene cioè oggetto di un giuramento per convicere l'amata che l'io lirico non ha detto nulla di offensivo nei suoi confronti. Il passo è tanto più interessante in quanto non solo modifica l'immagine convenzionale, ma la integra in una struttura di genere altrettanto tradizionale (e occitanica), l'*escondich*, di cui si tratterà nel capitolo seguente.

³⁷⁵ Tali modalità espressive possono essere associate al meccanismo della *priamel abbreviata*, per cui si veda il capitolo seguente.

³⁷⁶ A titolo di esempio, riportiamo un passo di Bernart de Ventadorn («Messatgers, vai e cor / e di · m a la gensor / la pena e la dolor», *Tant ai mo cor ple de joya*, vv 73-75), uno di Peire Vidal («Ara · m te per seu / la gensor sutz Deu / e del melhor sen», *Mout m'es bon e bel*, vv 26-28) ed uno di Cercamon («Tot la gensor que anc hom vis, / encontra lieys non pretz un guan», *Quant l'aura doussa s'amarzis*, vv 19-20).

³⁷⁷ Alcuni esempi del topos secondo cui è meglio amare la dama in una condizione di difficoltà che benevolenza da un'altra donna o ricchezze materiali si leggono in Guido delle Colonne, *Gioiosamente canto*, vv 45-48, Giacomino Pugliese, *Ispendiente*, vv 39-40, Ruggeri d'Amici, *Lo mio core che si stava*, vv 40-42; Chiaro Davanzati, *Non già per gioia ch'i' aggia*, vv 77-78, Monte Andrea, *Ancora di mia scusa, Amor, non taccio*, vv 5-7, Dante da Maiano, *Ab meve lasso, la consideranza*, vv 13-14; Cino da Pistoia, *Donna, i' vi potrei dicer parole*, vv 5-8.

di origine occitanica, limitandosi ad affermare l'intervento divino nel felice evento.³⁷⁸

Nel Canzoniere si nota un convinto riuso di tutti questi diversi antecedenti. Tornano dunque i paragoni e si insiste nuovamente sull'assoluta superiorità di Laura, come nel *corpus* trobadorico. Petrarca presta inoltre particolare attenzione al tema della creazione, per cui né Dio né la Natura potranno superare il loro capolavoro: egli perciò si appropria di un concetto già occitanico, beneficiando però al contempo della rielaborazione che ne avevano fornito i successivi lirici italiani ed inoltre imponendo ai topoi la propria reinterpretazione, che si nota innanzitutto nella formulazione meno rigida e ripetitiva delle comparazioni, oltre che nel quadro emotivo più complesso in cui spesso i motivi sono calati.

La critica ha riconosciuto alcuni richiami specifici ai modelli trobadorici, come per i versi 97-98 della canzone 207, che ripropongono l'immagine convenzionale secondo cui il male causato da Laura è migliore rispetto a qualunque possibile bene: «Servo d'Amor, che queste rime leggi, / ben non ha 'l mondo, che 'l mio mal pareggi». Non solo il medesimo concetto, ma anche una costruzione retorica molto simile contraddistinguono le canzoni *Non es meravella s'eu chan* di Bernart de Ventadorn (v 30) e *Maina gens mi malrazona* di Peirol (vv 39-40).³⁷⁹

Una costante che accomuna molte occorrenze occitaniche ed alcuni luoghi petrarcheschi si riconosce nella formula, in verità piuttosto ovvia, «in tutto il mondo». Un influsso più specifico delle consuetudini trobadoriche può forse essere all'origine dell'uso del sintagma «sotto la luna» – con il significato di “tutto il mondo” – nel topos della superiorità dell'amata, in particolare nella canzone 360, vv 97-100, benché esso di per sé sia probabilmente di coniazione biblica.³⁸⁰ In diversi casi, infatti, quasi si trattasse di una variante a sua volta topica della convenzione, i trovatori evidenziano la natura impareggiabile della dama paragonandola a tutto ciò che è “sotto il cielo”. Si leggano ad esempio Bernart de Ventadorn,

³⁷⁸ Si leggano a questo proposito: Chiaro Davanzati, *La gioia e l'alegranza*, vv 49-50, Dante da Maiano, *Viso mirabil, gola morganata*, vv 7-8, Monte Andrea, *Sengnore Dio, come poté venire*, vv 1-2; Guido Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, vv 32-34, Cino da Pistoia, *Si mi stringe l'amore*, vv 51, 58-63, 78-79, 89 e 91, Dante, *Amor che nella mente mi ragiona*, vv 27-32.

³⁷⁹ Santagata 2004, p. 897.

³⁸⁰ Petrarca usa l'immagine con questo valore in altri due casi, *Rvf* 158, v 11, e 229, v 13. Si veda Santagata 2004, p. 959, per altri rimandi intertestuali e bibliografici.

Can la verz folha s' espan, vv 11-14, ed Elias Cairel, *Lo rossinhols chanta tan dousamen*, vv 26-27.³⁸¹

Un elemento peculiare si coglie infine nei riferimenti a donne leggendarie come emblemi della bellezza, rispetto alle quali l'amata appare comunque superiore: il principio è del tutto convenzionale e già trobadorico, ma in Petrarca appare riletto in chiave pre-umanistica ed erudita, attraverso la scelta di personaggi storici e letterari meno consueti e diffusi.³⁸²

Petrarca

1.

Così costei, ch'è tra le donne un sole (son. 9, v 10)

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora / Amor vien nel bel viso di costei, / quanto ciascuna è men bella di lei / tanto cresce 'l desio che m'innamora (son. 13, vv 1-4)

Perch'al viso d'Amor portava insegna, / mosse una pellegrina il mio cor vano, / ch'ogni altra mi pareva d'onor men degna (mad. 54, vv 1-3)

Tutti gli altri dilette / di questa vita ò per minori assai, / et tutte altre bellezze indietro vanno (canz. 73, vv 64-66)

Ogni angelica vista, ogni atto humile / che già mai in donna ov'amor fosse apparve, / fôra uno sdegno a lato a quel ch'i' dico (son. 123, vv 9-11)

Ove le belle membra / pose colei che sola a me par donna (canz. 126, vv 2-3)

Veder pensaro il viso di colei / ch'avanza tutte l'altre meraviglie (canz. 127, vv 74-75)

Miriam costei quand'ella parla o ride / che sol se stessa, et nulla altra, simiglia (son. 160, vv 3-4)

Pur mi consola, che languir per lei / meglio è che gioir d'altra; et tu me 'l giuri / per l'orato tuo strale, et io tel credo (son. 174, vv 12-14)

³⁸¹ L'impressione che simili espressioni abbiano una valenza proverbiale presso i trovatori è rafforzata da un'occorrenza nel *corpus* di Peire d'Alvernha (*En estiu, qan crida·l iais*, v 45): il poeta identifica il proprio spazio di riferimento sulla base di ciò che il cielo delimita, incluso il mare.

³⁸² Il riferimento a donne straordinarie e bellissime della storia, del mito o della letteratura è consueto nelle opere trobadoriche, dove però si ripetono in sostanza sempre i medesimi personaggi (Elena e Isotta soprattutto). Petrarca dunque sembra far proprio più che altro il principio di fondo, oltre all'immagine convenzionale di Elena, qui presentata nel passo più ampio della serie. In particolare sono innovative l'adesione alla tradizione romana e soprattutto la figura di Lucrezia, citata anche altrove nel Canzoniere (*ff.* 262 e 360).

Ma questa pura et candida colomba, / a cui non so s'al mondo mai par visse (son. 187, vv 5-6)

Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, / tu prima amasti, or sola al bel soggiorno / verdeggia, et senza par poi che l'addorno / suo male et nostro vide in prima Adamo (son. 188, vv 1-4)

Servo d'Amor, che queste rime leggi, / ben non à 'l mondo, che 'l mio mal pareggi (canz. 207, vv 97-98)

Tra quantunque leggiadre donne et belle / giunga costei ch'al mondo non à pare, / col suo bel viso suol dell'altre fare / quel che fa 'l dì de le minori stelle (son. 218, vv 1-4)

Ché, s'altro amante à più destra fortuna, / mille piacer' non vaglion un tormento (son. 231, vv 3-4)

Sendo di donne un bel numero eletto / per adornar il dì festo et altero, / sùbito scorse il buon giudizio intero / fra tanti et sì bei volti il più perfetto (son. 238, vv 5-8)

Candida rosa nata in dure spine, / quando fia chi sua pari al mondo trove, / gloria di nostra etate? [...] (son. 246, vv 5-7)

Parrà forse ad alcun che 'n lodar quella / ch'i' adoro in terra, errante sia 'l mio stile, / facendo lei sovr'ogni altra gentile, / santa, saggia, leggiadra, honesta et bella³⁸³ (son. 247, vv 1-4)

Nocque ad alcuna già l'esser sì bella; / questa più d'altra è bella et più pudica (son. 254, vv 5-6)

Non si pareggi a lei qual più s'aprezza, / in qual ch'etade, in quai che strani lidi: / non chi recò con sua vaga bellezza / in Grecia affanni, in Troia ultimi stridi; / no la bella romana che col ferro / apre il suo casto et disdegnoso petto; / non Polixena, Ysiphile et Argia (son. 260, vv 5-11)

Vera donna, et a cui di nulla cale, / se non d'onor, che sovr'ogni altra mi ti (son. 263, vv 5-6)

Più che mai bella et più leggiadra donna / tornami inanzi [...] (canz. 268, vv 45-46)

Togliendo anzi per lei sempre trar guai / che cantar per qualunque, e di tal piaga / morir contenta, et vivere in tal nodo (son. 296, vv 12-14)

Le lode mai non d'altra, et proprie sue, / che 'n lei fur come stelle in cielo sparte, / pur ardisco ombreggiare, or una, or due (son. 308, vv 9-11)

³⁸³ Il sonetto prosegue con un riconoscibile topos di modestia, incentrato sull'insufficienza della (propria) poesia e sull'ineffabilità della bellezza femminile. Anche l'ipotesi della prima quartina, qui citata, è convenzionale, poiché richiama, anche se non alla lettera, un'immagine piuttosto diffusa nella tradizione trobadorica. A più riprese infatti i Provenzali avvertono la necessità di difendere la propria lode dell'amata, affermando che ciò che dicono non è un'esagerazione, ma la verità.

Or ài spogliata nostra vita et scossa / d'ogni ornamento et del sovran suo honore: / ma la fama e 'l valor che mai non more, / non è in tua forza; abiti ignude l'ossa (son. 326, vv 5-8)

Vidi fra mille donne una già tale, / ch'amorosa paura il cor m'assalse (son. 335, vv 1-2)

Quel, che d'odore et di color vincea / l'odorifero et lucido orïente, / frutti fiori herbe et frondi (onde 'l ponente / d'ogni rara excellentia il pregio avea), / dolce mio lauro [...] ³⁸⁴ (son. 337, vv 1-5)

Ma chi né prima simil né seconda / ebbe al suo tempo, al lecto in ch'io languisco / vien tal ch'a pena a rimirar l'ardisco (son. 342, vv 5-7)

Questo nostro caduco et fragil bene, / ch'è vento et ombra, et à nome beltate, / non fu già mai se non in questa etate / tutto in un corpo, et ciò fu per mie pene (son. 350, vv 1-4)

Et a costui di mille / donne electe, excellenti, n'elessi una, / qual non si vedrà mai sotto la luna, / benché Lucretia ritornasse a Roma (canz. 360, vv 97-100)

Ma ne' suoi giorni al mondo fu sì sola, / ch'a tutte, s'i' non erro, fama à tolta (son. 361, vv 13-14)

Vergine saggia, et del bel numero una / de le beate vergini prudenti, / anzi la prima, et con più chiara lampa ³⁸⁵ (canz. 366, vv 14-16).

2.

Poi che Dio et Natura et Amor volse / locar compitamente ogni virtute / in quei be' lumi, ond'io gioioso vivo (canz. 73, vv 37-39)

Le stelle, il cielo et gli elementi a prova / tutte lor arti et ogni extrema cura / poser nel vivo lume, in cui Natura / si specchia, e 'l sol ch'altrove par non trova (son. 154, vv 1-4)

Allor insemi, in men d'un palmo, appare / visibilmente quanto in questa vita / arte, ingegno et Natura e 'l Ciel pò fare (son. 193, vv 12-14)

Man ov'ogni arte et tutti loro studi / poser Natura e 'l Ciel per farsi honore (son. 199, vv 3-4)

Chi vuol veder quantunque pò Natura / e 'l Ciel tra noi, venga a mirar costei, / ch'è sola un sol, non pur a li occhi mei, / ma al mondo cieco, che vertù non cura (son. 248, vv 1-4)

Questa excellentia è gloria, s'i' non erro, / grande a Natura, a me sommo diletto (son. 260, vv 12-13)

Responde [Amore]: - Quanto 'l Ciel et io possiamo, / e i buon' consigli, e 'l conversar honesto, / tutto fu in lei, di che noi Morte à privi (son. 354, vv 9-11)

³⁸⁴ La metafora dell'alloro rinnova in modo emblematico l'immagine topica.

³⁸⁵ La canzone 366 offre un interessante esempio di riuso del topos nel passaggio dalla materia amorosa a quella spirituale e penitenziale.

Come Dio et Natura avrebben messo / in un cor giovenil tanta vertute, /
se l'eterna salute / non fusse destinata al tuo ben fare, / o de l'anime rare
(canz. 359, vv 27-31).³⁸⁶

Trovatori

1.

E se tuilh el mon garan / desoz la chapa del cel / eron en un sol tropel, /
for d'una non ai talan (Bernart de Ventadorn, *Can la verz folba s'espan*, vv
11-14)

Quar ges en tant non es la soa pars / quan cobre cels, te terra ni clau mars
(Elias Cairel, *Lo rossinhols chanta tan dousamen*, vv 26-27)

Qu'el mon non a nuill plazer / que lo mieu maltraich vailla (Peirol, *Mainta
gens mi malrazona*, vv 39-40)

Que mais val mos mals qu'autre bes (Bernart de Ventadorn, *Non es mera-
velha s'eu chan*, v 30)

Jois e solatz d'otra · m par fals e bortz, / c'una de pretz ab lieis no · is pot
egar, / que · l sieus solatz es dels autres sobriers (Arnaut Daniel, *Sols sui
qui sai lo sobrafan que · m sortz*, vv 29-31)

El mon non es mas un ares / per qu'eu joya pogues aver / e d'aquela no n
aurai ges / ni d'otra no · n posc ges voler (Bernart de Ventadorn, *Bel m'es
qu'eu chan en aquel mes*, vv 43-46)

E pois trobar / no · il poiria semblan ni par (Giraut de Bornelh, *Tostemps
mi sol*, vv 97-98)

Qu'anc no cug qu'en nasques semble / en semblan del gran linh n'Adam
(Guglielmo IX, *Farai chansoneta nueva*, vv 17-18)

E val d'aitals una gran plena comba (Uc de Saint Circ, *De vos me sui par-
titz; mals focs vos arga*, v 4)

Si com l'estela jornaus / que non a paria, / es vostre rics pretz ses par (Ri-
gaut de Berbezilh, *Atressi con Persavaus*, vv 34-36)

Tanz es de bel taill Gardacors / q'eu non volria agues mos cors / tan Acre
ni Roais ni Surs (Bertran d'Alamanon, *Qi qe s'esmai ni · s desconort*, vv 37-
39)

Mas aitals es c'obs no · i ha mais ni menz, / c'on nom pot meils fazonar per
semblanza (Bertran d'Alamanon, *Una chanzon dimeia ai talan*, vv 20-21)

Anz desampar, per midonz cui ador, / tal que m'a fait gran ben e gran ho-
nor, / mas ben deu hom camjar bon per meillor (Folchetto da Marsiglia,
Chantan volgra mon fin cor descobrir, vv 43-45)

³⁸⁶ Ai passi qui citati si possono accostare anche i luoghi in cui Laura è definita gloria del suo tempo o, dopo la sua morte, gloria del cielo. Quest'ultimo elemento sarà ripreso trattando della mescolanza tra elementi sacri e profani nel corso del presente capitolo.

Tan l'am, qar val part las plazen que son, / qu'endreg d'amor tenc
chascun'en nien, / e quar non sai autr'el mon tan presan / de qu'ie ·n
preses plaser jazen baisan (Sordello, *Atretan dei ben chantar finamen*, vv 19-22)

De la beutat qu'es en lei solamen / aurion pro d'autras pros donas cen
(Elias Cairel, *Lo rossinbols chanta tan dousamen*, vv 22-23)

C'amors e vos m'avetz tal ren promes / que val cen dos c'otra dompna
·m fezes (Raimbaut de Vaquieras, *Savis e fols, humils et orgoillos*, vv 29-30)

[...] e si del semblan / non trob dompn'a mon talan / qe m vailla vos q'ai
perduda, / ja mais non vuouill aver druda³⁸⁷ (Bertran de Born, *Dompna, puois de mi no ·us cal*, vv 7-10)

Contra l vostre cors qu'es complitz / de toz bes mas sol de merce³⁸⁸ (Aimeric de Belenoi, *Aisi com hom pros afortitz*, vv 9-10)

Sobre totas beutatz belh (Monaco de Montaudon, *Mos sens e ma conois-sensa*, v 54)

Mas tant es ders sobre tot'otra domna / vostre rics pretz, que de las melh
hors es / capduelhs e caps [...] (Arnaut de Maruelh, *Us jois d'amor s'es e mon cor enclaus*, vv 18-20)

Qu'a tota gen aug dire ad esfors / que ·l vostre pretz vai lo melhor sobran
/ e lauzengiers no us en pot tener dan (Raimon Jordan, *Per qual forfait o per qual falhimen*, vv 14-16)

Q'enqer non a pretz agut / dompna c'anc nasqes de maire / qe contra-l
sieu valgues gaire (Raimon de Miraval, *Bel m'es q'ieu chant e coindei*, vv 23-25)

Qu'eu no sai dopn' el mond al meu albir / que tan se fass' al conosenz gra-
sir (Perdigon, *Anc non cujei que ·m pogues far Amors*, vv 15-16)

Que ·l sieus cars pretz es lo mielher dels bos, / pueys la beutatz es eguals
la valensa (Aimeric de Peguilhan, *De fin'amor comenson mas chansos*, vv 33-34)

Conortatz soi, quar am tan bela ren, / qu'en tot lo mon, non cre, trobaria
par (Gaucelm Faidit, *Trop malamen m' Janet un tems d'amor*, vv 10-11)

Qu'ieu n'ai chausit un pro e gen / per cui Prètz melhur' e gença (Comtesa de Dia, *Ab jòi et ab joven m'apais*, vv 25-26)

³⁸⁷ Qui la possibilità che un'altra donna sia pari alla prima non è del tutto esclusa, benché appaia molto improbabile; la strofa successiva afferma d'altro canto che la ricerca è stata infruttuosa. Ciò che conta, comunque, è che la dama elogiata rappresenti l'emblema stesso della femminilità, che identifica l'ideale cui tutte devono adeguarsi. Segue la giocosa rappresentazione di una donna immaginaria che derivi ciascuna sua qualità da una donna reale, eccellente in quel dettaglio, ma non abbastanza nel complesso.

³⁸⁸ Questo tipo di rappresentazione dell'amata, che in fondo appare piuttosto accusatorio, è tipico e molto diffuso, non solo presso i trovatori, ma anche in ambito italiano.

Q'ieu sui de tal enquistaire / c'ai d'entre cen bell'elesta / q'es, per esta mia testa, / de totas cen la bellaire (Guilhem Ademar, *Ben agr'ops q'ieu saubes faire*, vv 25-28)

Dompna, ben sai certanamen / q'el mon non posc mais dompn'eslire / don qalsqe bes no si' a dire, / o q'om pensan no formes plus valen (Gui d'Ussel, *Ben feira chanzos plus soven*, vv 19-22)

Qu'ieu la triei, segon lo mieu semblan, / per la melhor de las autras reials (Cadenet, *Ab leial cor et ab humil talan*, vv 22-23)

Et a cen tans e mais / q'eu no ·s dic de valor (Peire Raimon de Tolosa, *Ab son gai, plan e car*, vv 23-24)

Que, cum resplan roz'en rozier / gensetz d'otra flor de vergier, / sopra sobre totz ioys sos iays / del maior gaug qu'anc nasc ni nays (Peire d'Alverna, *L'airs clars e ·l chans dels auzelhs*, vv 57-60)

Car a mos huelhs ami la plus plazen / dona del mon e la plus avinen, / la plus bel' e la plus cuend' e ·l plus pros (Bertran Carbonel, *Aisi com sel qu'entre ·ls plus assajans*, vv 5-7).

2.

C'anc natura non obret tan / c'altra ·n fasses del sieu semblan (Gui d'Ussel, *Ades on plus viu, mais apren*, vv 27-28)

Quar anc gensor creatura / no crey, que formes natura (Guiraut Riquier, *Tant vey, qu'es ab ioy pretz mermatz*, vv 26-27)

Gensor de leis no poc faire Beltatz, / per qu'eu m'en ai gran pen' e gran trebalha (Bernart de Ventadorn, *Per melhs cobrir lo mal pes e l cossire*, vv 23-24)

Que natura, que tant gen la saup faire, / qan la formet plus bella e meillor / totz los bos aips del mon en lieis assis (Rambertino Buvaelli, *Mout chantera de joi e voluntiers*, vv 37-39)

Pros dompna conoissens, / en cui es pretz e sens / e beutatz fin' e pura, / que natura i mes (Arnaut de Maruelh, *Franques' e noirimens*, vv 41-44)

C'anc Natura no mes en lieis, so cre, / ni plus ni meins, mas aco qe ·i cove (Aimeric de Peguilhan, *Per solatz d'autrui chant soven*, vv 31-32)

Cum i saup totz bes formar / ab sotil saber natura (Guilhem Ademar o Rambertino Buvaelli, *Pois vei qu'el temps s'aserena*, vv 58-59).

3.2 *Desiderio di non aver mai visto l'amata*

Di fronte alle difficoltà e alle sofferenze che derivano dallo stato amoroso e dall'atteggiamento dell'amata, l'io poetico giunge a desiderare di non averla mai conosciuta. Tali affermazioni si distinguono radicalmente dall'effettiva decisione di smettere d'amare o di cambiare l'oggetto del

proprio desiderio:³⁸⁹ infatti, pur lamentandosi della propria condizione fino a metterne in discussione la motivazione originaria, l'io lirico non fa nulla per liberarsene ed anzi perservera nelle proprie abitudini.

Il topos è già attestato in ambito occitanico, benché non sia frequente, mentre non sembra aver avuto successo negli epigoni più diretti dei trovatori nell'Italia del Duecento. Qualche traccia se ne coglie al contrario nella lirica stilnovistica, per quanto in forme piuttosto autonome a livello retorico, ad esempio per la compromissione dell'immagine con un altro spunto convenzionale, quello della maledizione.³⁹⁰ Petrarca invece potenzia il motivo, mettendone in luce l'efficacia espressiva rispetto alla natura disforica del suo amore.

Un riscontro preciso rafforza l'impressione che Petrarca abbia qui usufruito direttamente dei modelli occitanici: i versi 37-40 della canzone 264, infatti, paiono imparentati con i versi 39-40 di *Ses mon apleich* di Aimeric de Peguilhan.³⁹¹ Infine nei passi petrarcheschi appare significativo e ricorrente il riferimento agli occhi di Laura: tale sovrapposizione può in parte essere interpretata come una fusione tra un motivo trobadorico (ma come si è visto ricomparso tra gli stilnovisti) e un concetto caro in particolare allo Stilnovo stesso; tuttavia va notato che il ruolo dello sguardo rispetto all'innamoramento e alla sofferenza amorosa che ne deriva è a sua volta convenzionale, già cortese e soprattutto già ricondotto in modo esplicito al problema dell'incontro fatale con l'amata in *El temps d'estiu, qan par la flors el bruoill* di Guilhem Ademar (vv 6-7). Nel complesso, perciò, pur senza escludere la possibilità che lo Stilnovo abbia rappresentato uno stimolo in tal senso, Petrarca sembra aver colto l'immagine innanzitutto nella sua declinazione occitanica.

³⁸⁹ Di tali circostanze, tutt'altro che rare in ambito provenzale e per certi aspetti echeggiate nel Canzoniere, benché secondo una prospettiva del tutto nuova, si parlerà nel corso del capitolo seguente.

³⁹⁰ Guido Cavalcanti, *Quando di morte mi conven trar vita*, vv 31-34, Cino da Pistoia, *Amore è uno spirito ch'ancide*, v 12.

³⁹¹ Santagata 2004, pp. 1059-1060.

Petrarca

Per quanto non vorreste o poscia od ante / esser giunti al camin che sì mal
tiensi, / per non trovarvi i duo bei lumi accensi, / né l'orme impresse de
l'amate piante?³⁹² (son. 204, vv 5-8)

Già sai tu ben quanta dolcezza porse / agli occhi tuoi la vista di colei / la
qual ancho vorrei / ch'a nascer fosse³⁹³ per più nostra pace (canz. 264, vv
37-40)

Cerchiamo 'l ciel, se qui nulla ne piace: / ché mal per noi quella beltà si
vide, / se viva et morta ne devea tór pace³⁹⁴ (son. 273, vv 12-14)

Noia m'è 'l viver sì gravosa et lunga / ch'i' chiamo il fine, per lo gran desi-
re / di riveder cui non veder fu 'l meglio (son. 312, vv 12-14).³⁹⁵

Trovatori

E s'ab prejar en vos Merce no nais, / fora · m, so · m par, mieils que fossetz
a naisser (Aimeric de Peguilhan, *Ses mon apleich*, vv 39-40)

Qu'al prim q'eu vi ma domna ez ylh me / m'agra be ops qu'adoncs no vis
ieu re (Aimeric de Peguilhan, *Hom ditz que gaugz non es senes amor*, vv 6-
7)

Mala · us viron miei huoill, / si chausimens no · us guia (Guilhem Ademar,
El temps d'estiu, qan par la flors el bruoill, vv 6-7)

E fora · m meills fos aillors mos pensiers (Rambertino Buvalelli, *Mout
chantera de joi e voluntiers*, v 17).

³⁹² È significativo della convenzionale contraddittorietà amorosa che nel componimen-
to successivo sia espresso esattamente il concetto opposto, cioè la compassione per chi
non ha avuto la fortuna di incontrare Laura.

³⁹³ Da notare che di nuovo questo tipo di affermazioni si contrappone alle dichiarazio-
ni celebrative con cui il poeta esalta la possibilità di vedere e conoscere Laura, compian-
gendo coloro che per motivi cronologici ne sono stati esclusi: si vedano i *ff.* 205, 248, 309.

³⁹⁴ Per questo passo, Santagata 2004, p. 1114, ricorda, oltre agli antecedenti italiani,
Peire Vidal e Folchetto da Marsiglia.

³⁹⁵ Ai brani qui citati si possono associare quelli in cui l'io poetico dichiara che la dama
è stata destinata soltanto a causare le proprie sofferenze, come nel sonetto 350: «Questo
nostro caduco et fragil bene, / ch'è vento et ombra, et à nome beltate, / non fu già mai se
non in questa etate / tutto in un corpo, et ciò fu per mie pene» (vv 1-4), o nella canzone
264: «quella che sol per farmi morir nacque» (v 107).

3.3 *La donna nemica e guerriera*

Una topica definizione dell'amata è quella di «nemica»³⁹⁶ o anzi di «dolce nemica», secondo una formula ossimorica e cristallizzata, nata nel Midi. Non stupisce che l'io poetico presenti il personaggio femminile in questi termini: la sua crudeltà giustifica l'accusa di inimicizia, mentre l'amore incrollabile da parte del poeta spiega il senso di dolcezza che comunque deriva da qualunque contatto con lei. L'effetto ossimorico è coerente con la consueta rappresentazione amorosa, contraddittoria e disforica.

Nel *corpus* occitanico l'immagine non è molto diffusa, ma appare ben riconoscibile soprattutto per le scelte nell'aggettivazione, che torna uguale ed in modo evidente nel Canzoniere petrarchesco, mentre non appare altrettanto caratteristica della lirica italiana delle origini e persino dello Stilnovo, nei luoghi in cui ricorre il concetto della "dama nemica". Né d'altra parte i poeti siciliani e toscani sembrano aver sfruttato ampiamente il motivo, pur attestato, che dunque solo in Petrarca – tra gli italiani – conosce uno sviluppo davvero notevole a livello quantitativo.

Petrarca

Mille fiате, o dolce mia guerrera (son. 21, v 1)

De la dolce et acerba mia nemica / è bisogno ch'io dica (canz. 23, vv 69-70)

Mostrimi almen ch'io dica / Amor in guisa che, se mai percote / gli orecchi de la dolce mia nemica, / non mia, ma di pietà la faccia amica (canz. 73, vv 27-30)

Et die' le chiavi a quella mia nemica / ch'anchor me di me stesso tene in bando (son. 76, vv 3-4)

Ma chi pensò veder mai tutti insieme / per assalirmi il core, or quindi or quinci, / questi dolci nemici, ch'i' tant'amo?³⁹⁷ (son. 85, vv 9-11)

³⁹⁶ Oltre all'inimicizia dell'amata e talvolta di Amore, si ricordi che il motivo torna in riferimento ad altri aspetti della vicenda amorosa (ad esempio occhi e cuore, altra immagine convenzionale trobadorica, che si trova in Uc de Saint Circ o Lanfranco Cigala, o la sorte) e in chiave cristiana, soprattutto per identificare il demonio, definito nemico o avversario.

³⁹⁷ Tra i nemici, qui molteplici ma tutti legati all'effetto d'amore, è considerata anche Laura.

Quel che mi fanno i miei nemici anchora / non è per morte, ma per più
 mia pena³⁹⁸ (son. 87, vv 13-14)
 Era ben forte la nemica mia, / et lei vid'io ferita in mezzo 'l core (son. 88,
 vv 13-14)
 Lasso, non a Maria, non nocque a Pietro / la fede, ch'a me sol tanto è ne-
 mica³⁹⁹ (son. 95, vv 12-13)
 Or vedi, Amor, che giovenetta donna / tuo regno sprezza, et del mio mal
 non cura, / et tra duo ta' nemici è sì sicura (mad. 121, vv 1-3)
 [...] et vo' che m'oda / la dolce mia nemica anzi ch'io moia (canz. 125, vv
 44-45)
 Questa bella d'Amor nemica, et mia (son. 169, v 8)
 Ò preso ardir co le mie fide scorte / d'assalir con parole honeste accorte /
 la mia nemica in atto humile et piano (son. 170, vv 2-4)
 Geri, quando talor meco s'adira / la mia dolce nemica, ch'è sì altera (son.
 179, vv 1-2)
 [...] et al governo / siede 'l signore, anzi 'l nimico mio (son. 189, vv 3-4)
 O la nemica mia pietà n'avesse (son. 195, v 11)
 Ma io nol credo, né 'l conosco in vista / di quella dolce mia nemica et
 donna (son. 202, vv 12-13)
 Et la nemica mia / più feroce ver' me sempre et più bella (canz. 206, vv 8-
 9)
 I' pur ascolto, et non odo novella⁴⁰⁰ / de la dolce et amata mia nemica
 (son. 254, vv 1-2)
 Miri fiso nelli occhi a quella mia / nemica, che mia donna il mondo chiama
 (son. 261, vv 3-4)
 Già incominciava a prender securtade / la mia cara nemica a poco a poco
 (son. 315, vv 5-6)
 Né costui né quell'altra mia nemica / ch'i' fuggia, mi lasciavan sol un pun-
 to (canz. 360, vv 54-55).

Trovatori

E per ma guereira cui am (Giraut de Bornelh, *Ben coven, pos ia bassa il ram*, v 9)

³⁹⁸ In questo caso non si parla direttamente di Laura, ma dei suoi occhi e del colpo che ne deriva.

³⁹⁹ Anche qui si nota uno spostamento da Laura alla "fede", cioè alla fedele devozione che il poeta prova nei suoi confronti.

⁴⁰⁰ L'idea dell'assenza di comunicazione da parte dell'amata, per esprimere l'attesa frustrata e l'isolamento dell'amante, è piuttosto frequente nel *corpus* trobadorico, ad esempio in numerosi componimenti di Giraut de Bornelh.

Douc'enemia, en vos amar / soi tan ferm lassatz ses cor var (Sordello, *Er encontra · l temps de mai*, vv 41-42)

Vailla · m ab vos merce[s], dolza enemia, (Sordello, *Bel m'es ab motz leugiers a far*, v 33)

Que m'es mala e salvatja guerreira (Peire Vidal, *Quant hom honratz torna en gran paubreira*, v 10)

Mot estes male guerriere (Raimbaut de Vaqueiras, *Eras quan vey verdeyar*, v 21).

3.4 *Metafore e paragoni per rappresentare l'amata: la natura, il fiore, lo specchio*

La rappresentazione della natura meravigliosa dell'amata beneficia tanto nel *corpus* trobadorico quanto nella lirica italiana ed in particolare nel Canzoniere di tre peculiari associazioni – che possono essere proposte in veste di metafora o di similitudine –: gli elementi naturali, il fiore e lo specchio.

3.4.1 *Metafore e paragoni naturalistici*

Per comunicare la bellezza della dama molti poeti sfruttano immagini naturalistiche: sono topiche in particolare quelle della rosa per le labbra, delle perle per i denti, della neve per la carnagione,⁴⁰¹ che nel caso di Laura si assommano all'oro della chioma; è più raro invece l'ebano per i capelli o per le ciglia. In questi casi non è la donna nel complesso ad essere rappresentata attraverso un riferimento naturale, come spesso per altro accade soprattutto tra Siciliani, siculo-toscani e pre-stilnovisti,⁴⁰² tra i quali domina l'ambito floreale; piuttosto sono coinvolti specifici tratti del suo aspetto fisico, la cui resa guadagna una maggiore immediatezza e ricchezza espressiva dall'associazione con la natura.

⁴⁰¹ Per il frequente paragone con la neve si veda Scarpati 2008, pp. 82 segg.

⁴⁰² Lo dimostra in particolare la tendenza ad utilizzare i termini “fiore” ed ancor più di frequente “rosa” come appellativo per la figura femminile. Questa diversa modalità di riferimento all'orizzonte floreale per il ritratto della figura femminile è presente anche nei versi degli stilnovisti, benché con incidenza minore. Si nota infine una tendenza comune nell'assoluta preferenza per la rosa, anche nei luoghi piuttosto diffusi in cui il paragone tra fiori diversi serve ad esprimere la straordinarietà di madonna. Anche in questi casi, meno significativi forse rispetto all'espressione petrarchesca, l'esempio di partenza proviene dai trovatori.

Occorrenze di questo tipo sono molto rare presso la Scuola siciliana e nella lirica toscana di transizione;⁴⁰³ in ambito stilnovistico è principalmente Guinizzelli ad aver lasciato loro spazio, benché ancora una volta si tratti di luoghi poco numerosi.⁴⁰⁴ Nel Canzoniere la rappresentazione di Laura attraverso dettagli naturalistici appare potenziata, in parte anche per una convergenza del motivo con un gusto di carattere pre-umanistico. In tal senso sono indicative sia la quantità delle occorrenze, sia la maggiore complessità ed ampiezza dei passi, in cui spesso sono assommati riferimenti a differenti parti del corpo e dunque ad immagini diverse. Per quanto i trovatori abbiano costituito presumibilmente il modello fondamentale anche per le più semplici e ripetitive rappresentazioni siciliane e toscane, essi appaiono proficui antecedenti soprattutto per le più articolate proposte petrarchesche, che invece trovano riscontri superficiali negli autori italiani. Qualche affinità più specifica supporta tale impressione, come nei casi in cui il rosso della rosa e il bianco della neve o dei fiori sono accostati: *Rvf* 131, 146 e 220 da una parte, Sordello (*Atretan dei ben chantar finamen*, vv 5-6) e Bertran de Born (*Rassa, tant creis e mont' e poia*, vv 25-26) dall'altra. È notevole, per altro, che il dettaglio dei fiori nati tra le spine evidenziato da Bertran ricorra anche nel sonetto 220, per quanto riferito in modo più specifico alle rose e dunque al colore rosso, e non ai fiori in generale.

Petrarca

Giovene donna sotto un verde lauro / vidi più bianca et più fredda che neve / non percossa dal sol molti et molt'anni (sest. 30, vv 1-3)

L'oro et le perle e i fior' vermiglie e i bianchi, / che 'l verno devria far languidi et secchi (son. 46, vv 1-2)

Se mai candide rose con vermiglie / in vassel d'oro vider gli occhi miei / allor allor da vergine man colte, / veder pensaro il viso di colei / ch'avanza tutte l'altre meraviglie (canz. 127, vv 71-75)

Et le rose vermiglie in fra la neve / mover da l'òra, et scoprìr l'avorio / che fa di marmo chi da presso 'l guarda (son. 131, vv 9-11)

O fiamma, o rose sparse in dolce falda / di viva neve, in ch'io mi specchio et tergo (son. 146, vv 5-6)

⁴⁰³ Federico II, *Poi ch'a voi piace, Amore*, v 62; Chiaro Davanzati, *La gioia e l'alegranza*, v 30.

⁴⁰⁴ Ad esempio, Guido Guinizzelli, *Vedut' ho la lucente stella diana*, v 5; ma si ricordino anche due passi di Guido Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, v 2, e *Avete 'n vo' li fior' e la verdura*, v 1.

La testa òr fino, et calda neve il volto, / hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle, / onde Amor l'arco non tendeva in fallo; / perle et rose vermiglie, ove l'accolto / dolor formava ardenti voci et belle; / fiamme i sospir', le lagrime cristallo (son. 157, vv 9-14)

Amor fra l'erbe una leggiadra rete / d'oro et di perle tese sott'un ramo / dell'arbor sempre verde ch'i' tant'amo (son. 181, vv 1-3)

Vedi quant'arte dora e 'mperla e 'nostra / l'abito electo, et mai non visto altrove (son. 192, vv 5-6)

Di cinque perle oriental' colore, / [...] / diti schietti soavi, a tempo ignudi (son. 199, vv 5-7)

Li occhi sereni et le stellanti ciglia, / la bella bocca angelica, di perle / piena et di rose et di dolci parole (son. 200, vv 9-11)

Quella ch'à neve il volto, oro i capelli, / nel cui amor non fur mai inganni né falli⁴⁰⁵ (son. 219, vv 5-6)

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena, / per far due trecchie bionde? e 'n quali spine / colse le rose, e 'n qual piaggia le brine / tenere et fresche, et die' lor polso et lena? / onde le perle, in ch'ei frange et affrena / dolci parole, honeste et pellegrine? (son. 220, vv 1-6)

Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora / co la fronte di rose et co' crin' d'oro (son. 291, vv 1-2)

Sì texta, ch'oro et neve pareva insieme (canz. 323, v 66)

Parea chiusa in òr fin candida perla⁴⁰⁶ (canz. 325, v 80).

Trovatori

Quar la rosa sembra lei de cui chan, / aultresi es la neus del sieu senblan (Sordello, *Atretan dei ben chantar finamen*, vv 5-6)

Pel saur ab color de robina, / blanca pel col cum flors d'espina (Bertran de Born, *Rassa, tant creis e mont'e poia*, vv 25-26)

Doussa e fresqua e colorida / cum flors de may en rozier (Bernart Marti, *Quan l'erb'es reverdezida*, vv 38-39)

Denz plus blancas c'us cristals; / neus blanca non es aitals / cum sos cors rics de joven (Uc de Saint Circ, *Servit aurai longamen*, vv 38-40)

Guai'e blanca coma ermis, / plus fresca qe rosa ni lis (Cercamon, *Per fin' Amor m'esbaudira*, vv 37-38)

⁴⁰⁵ Qui il poeta descrive, in termini molto simili a quelli impiegati per Laura, l'Aurora (nella forma personificata della tradizione mitologica). Lo stesso vale per il passo citato dal sonetto 291, dove però l'associazione tra le due figure femminili viene esplicitata.

⁴⁰⁶ Nella medesima canzone Petrarca ritrae Laura per metafora utilizzando termini architettonici e pietre preziose, secondo un'ulteriore tradizione retorica molto ben attestata, soprattutto fra Siciliani e siculo-toscani.

Qui ve cum la neus e il calors, / so es la blanquesa e ·l colors (Folchetto da Marsiglia, *Molt i fetz gran pechat Amors*, vv 27-28)

Qu'es blancs aissi cum nieus (Aimeric de Peguilhan, *S'ieu tan ben non ames*, v 29)

Et a be plus fressca color / ce rosa ni flors d'angilen (Falquet de Romans, *Cantar vuoill amorosamen*, vv 11-12)

Vermelha cum flors de rozier / a sa color, ses gienh, e var (Folquet de Lunel, *Quan beutatz me fetz de primier*, vv 33-34)

C'anc de rosier no nasquet flors / plus fresca, ni de nuills brondeus (Giraut de Bornelh, *Qan lo freitz e ·l glatz e la neus*, vv 16-17).

3.4.2 Fiore

Al di là dei paragoni e delle metafore tratti dall'ambito naturale, tra cui vanno annoverate anche immagini floreali, il termine “fiore” è utilizzato convenzionalmente per indicare la perfezione dell'amata, che è identificata con l'apice della femminilità e della bellezza in particolare, più di rado del pregio o della saggezza. Talvolta, come in parte si è anticipato, la dama è presentata come il fiore più bello (spesso la rosa), dunque in una rappresentazione ornata, ma piuttosto generica della sua superiorità rispetto alle altre donne. Occorrenze di questo tipo sono ben attestate nei trovatori e poi nella lirica italiana ancora sino a Petrarca, che per altro sembra subire l'influenza di questi antecedenti più prossimi.⁴⁰⁷ Il motivo, tuttavia, assume una valenza più specifica quando il termine “fiore” non suggerisce più un oggetto fisico, ma diviene simbolo de “il meglio”, “il culmine” – appunto la perfezione. Questo tipo di metafora, frequente nel *corpus* occitanico, è ancora piuttosto diffuso in quello siciliano,⁴⁰⁸ mentre appare in proporzione meno apprezzato presso i toscani, in particolare gli stilnovisti. Perciò il riuso petrarchesco sembra riportare in auge una convenzione di stampo cortese ed ormai arcaica, per quanto si noti al contempo la consueta tendenza petrarchesca a rinnovare e riadattare i topoi selezionati dalla tradizione.⁴⁰⁹ Il rapporto con i trovatori è in gran parte

⁴⁰⁷ Per i paragoni trobadorici con i fiori e in particolare quello frequentissimo con la rosa, si veda Scarpati 2008, pp 68 segg.

⁴⁰⁸ Giacomo da Lentini, *Angelica figura e comprobata*, v 6, Federico II, *De la mia disianza*, v 40, Odo delle Colonne, *Distretto core e amoroso*, v 39, Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sì gran guerra*, v 3.

⁴⁰⁹ Sono accolti qui alcuni paragoni con l'immagine del fiore che modificano anche sensibilmente l'impostazione convenzionale del confronto, per mostrare come Petrarca si appropri liberamente della topica associazione fiore-amata. Non saranno invece elencati i

generico e il numero dei riscontri puntuali appare ridotto: si può notare ad esempio una tendenziale parentela tra il sonetto 249, vv 5-7, e *En una terra estranha* di Peire Vidal, vv 31-32.⁴¹⁰

Petrarca

Benché di sì bel fior sia indegna l'erba⁴¹¹ (son. 45, v 14)
 Poggi et onde passando, et l'onorate / cose cercando, e 'l più bel fior ne
 colse (canz. 73, vv 35-36)
 Novo penser di ricontar mi nacque / in quante parti il fior de l'altre belle
 (canz. 127, vv 88-89)
 Qual miracolo è quel, quando tra l'erba / quasi un fior siede, over
 quand'ella preme / col suo candido seno un verde cespo! (son. 160, vv 9-
 11)
 Quel fiore anticho di vertuti et d'arme / come sembante stella ebbe con
 questo / novo fior d'onestate et di bellezze! (son. 186, vv 9-11)
 In nobil sangue vita humile et queta / et in alto intellecto un puro core, /
 frutto senile in sul giovenil fiore / e 'n aspetto pensoso anima lieta (son.
 215, vv 1-4)
 Candida rosa nata in dure spine (son. 246, v 5)
 I' la riveggio starsi humilmente / tra belle donne, a guisa d'una rosa / tra
 minor' fior', né lieta né dogliosa (son. 249, vv 5-7)
 Or ài fatto l'extremo di tua possa, / o crudel Morte; or ài 'l regno d'Amore
 / impoverito; or di bellezza il fiore / e 'l lume ài spento, et chiuso in poca
 fossa (son. 326, vv 1-4)
 Fior di virtù, fontana di beltate (son. 351, v 7).

Trovatori

Que bel'es sobre las gensors / plus que roza sobr'autras flors (Peire Vidal,
En una terra estranha, vv 31-32)

luoghi dove il fiore sia quello dell'età, vale a dire nella rappresentazione metaforica della gioventù.

⁴¹⁰ La corrispondenza dei due brani è stata evidenziata in Santagata 2004, p. 1017, insieme alla natura convenzionale dell'immagine.

⁴¹¹ In questo caso l'immagine è in parte diversa rispetto a quella topica vera e propria, poiché il sonetto coinvolge il mito di Narciso e la sua effettiva trasformazione in fiore, che si ipotizza per una Laura eccessivamente dedita al proprio aspetto. Tuttavia la scelta del fiore, tanto splendido da essere incomparabile al prato in cui dovrebbe trovarsi, non può che evocare anche la formula convenzionale.

Flors de beltatz e flors d'onors, / flors de joven e de valors, / flors de sen e de cortesia, / flors de prez e ses vilania, / flors de totz bes senes totz mals (Uc de Saint Circ, *Bella donna gaja e valentz*, vv 3-7)

D'onor e de beutat flors (Rigaut de Berbezilh, *Atressi com lo leos*, v 36)

Quan pes quo am de totz bos ayps la flor (Sordello, *Gran esfortz fai qui ama per amor*, v 9)

Car sai qu'es de beutat la flors (Elias Cairel, *Jois e chans e solatz e amors certana*, v 12)

E·l sieus cars pretz q'es flors dels plus prezatz⁴¹² (Raimbaut de Vaqueiras, *Si ja amors autre pro non tengues*, v 28)

Eu sai la flor plus bella d'otra flor (Rambertino Buvaelli, *Eu sai la flor plus bella d'otra flor*, v 1)

Domna, flor / d'amor⁴¹³ (Aimeric de Belenoi, *Domna, flor*, vv 1-2)

Flors de joi e d'amor (Arnaut de Maruelh, *Aissi cum mos cors es*, v 26)

Lo sieus dous esguars clars, / corals, dels gensors flors (Aimeric de Peguilhan, *Qui la vi en ditz*, vv 9-10)

Caps de prez, flors de beutat (Guilhem de la Tor, *Si mos fis cors fos de fer*, v 51)

No volgra camiar leis, qu'es flor / de iotent e de ioi sabor (Peire Raimon de Tolosa, *Lo dolz chans qu'aug de la calandra*, vv 22-23)

De tot be portas la flor (Bertran Carbonel, *Amors, per aital semblansa*, v 54)

Anav' enqueren la flor / don podi' esser garitz (Bartolomé Zorzi, *L'autrier quant mos cors sentia*, vv 3-4)

Flors de roza ses spina (Lanfranco Cigala, *Oi, Maire, filla de Dieu*, v 6)

Mirals e flors de dompnas e d'Amor (Peire Bremon Ricas Novas, *Us covinenz, gentils cors plazentiers*, v 2)

Quar flors es de totas beutatz (Guiraut Riquier, *Kalenda de mes caut nj freg*, v 41)

Car flors vos es de vera conoissenza, / flors de beutat, flors de vera merce / flors a cui·l mons [...] (Peire Guilhem de Luserna, *Ai, Vergena, en cui ai m'entendenz!*, vv 13-15)

E cum vos es de totas rays e flors (Guilhem de Cabestanh, *En pessamen me fai estar Amors*, v 44).

⁴¹² L'immagine del fiore ricorreva già in precedenza nel medesimo testo (v 10) per descrivere il valore dell'amore rispetto a tutti gli altri beni: «mas amors es flors e frugz de totz bes».

⁴¹³ Come accade d'abitudine, la rappresentazione mariana, cui la canzone è dedicata, è profondamente affine a quella amorosa.

3.4.3 *L'amata e lo specchio: perfezione e vanità*

Nel Canzoniere l'immagine dello specchio vanta non poche occorrenze, proposte però secondo accezioni e con significati differenti a seconda dei casi. Innanzitutto è opportuno distinguere tra valenza materiale e metaforica. Laddove il poeta rappresenti l'amata seduta davanti allo specchio, l'attenzione si concentra sulla vanità di Laura, assorbita dalla contemplazione di se stessa ed incurante del mondo che la circonda. Ciò comporta due conseguenze: l'inimicizia tra l'innamorato e lo specchio stesso, che non gli lascia alcuno spazio, e l'implicita esaltazione della bellezza femminile, che giustifica le manifestazioni di narcisismo. Tale aspetto celebrativo è in fondo preponderante anche nel secondo tipo di occorrenze, quelle figurate, che sono caratterizzate da sfumature diverse, ma tutte riconducibili ad un'area semantica convenzionale nella lirica amorosa: lo "specchio di perfezione" o "di meraviglie" o ancora "della natura". Nell'amata e nelle sue qualità, cioè, si riflette l'intera creazione, nell'ottica di un elogio iperbolico.

Entrambe queste possibili interpretazioni del motivo sono attestate già in area occitanica: la dama vi appariva vittima della vanità, seduta per ore davanti allo specchio; ella però può anche essere incarnazione della perfezione, in quanto riflesso di tutto il creato, e dunque suo culmine e summa.

A sua volta, il poeta si vede specchiato in quella totalità; ciò accentua il senso di connessione tra i due personaggi, nel segno della subordinazione dell'uno rispetto all'altra.⁴¹⁴ Nella tradizione italiana, in effetti, l'immagine dello specchio è sfruttata anche per raffigurare gli occhi femminili, di cui così viene esaltata la lucentezza: ciò sembra includere l'idea che in essi il poeta possa riflettersi. Tale lettura non risulta caratteristica della precedente lirica occitanica.⁴¹⁵

Viceversa, le varianti del topos che accomunano trovatori e Petrarca paiono rarissime nei Siciliani⁴¹⁶ ed in sostanza assenti nei toscani. Tale disinteresse, lungi dall'attenuare l'evidente carattere convenzionale dei motivi in questione, rafforza la convinzione che essi derivino al Canzoniere direttamente dal *corpus* occitanico, in cui spiccano per particolare efficacia e rilievo i luoghi ventadoriani, ad esempio *Lancan vei la folha*, vv 41-

⁴¹⁴ Indicazioni bibliografiche sul motivo topico si trovano in Santagata 2004, p. 1210.

⁴¹⁵ Per tale ragione non se ne tiene conto in questa sede.

⁴¹⁶ Anonimo, *De la primavera*, v 108.

48, per l'interpretazione letterale e *Can vei la lauzeta mover*, v 21, per quella figurata.

Petrarca

1.

Il mio adversario in cui veder solete / gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel
honora, / colle non sue bellezze v'innamora / più che 'n guisa mortal soavi
et liete. / [...] / Non devesa specchio farvi per mio danno, / a voi stessa
piacendo, aspra et superba⁴¹⁷ (son. 45, vv 1-11)

Ma più ne colpo i micidiali specchi,⁴¹⁸ / che 'n vagheggiar voi stessa avete
stanchi⁴¹⁹ (son. 46, vv 7-8).

2.

Novella d'esta vita che m'addoglia / furon radice, et quella in cui l'etade /
nostra si mira, la qual piombo o legno / vedendo è chi non pave (canz. 29,
vv 25-29)

O fiamma, o rose sparse in dolce falda / di viva neve, in ch'io mi specchio
et tergo (son. 146, vv 5-6)

Le stelle, il cielo et gli elementi a prova / tutte lor arti et ogni extrema cura
/ poser nel vivo lume, in cui Natura / si specchia, e 'l sol ch'altrove par
non trova (son. 154, vv 1-4)

Così lo spirto d'or in or vèn meno / a quelle belle care membra honeste /
che specchio eran di vera leggiadria (son. 184, vv 9-11)

Né altro sarà mai ch'al cor m'aggiunga, / sì seco il seppe quella sepellire /
che sola agli occhi miei fu lume et spoglio (son. 312, vv 9-11)

Taciti sfavillando oltra lor modo, / dicean: - O lumi amici che gran tempo
/ con tal dolcezza feste di noi specchi⁴²⁰ (son. 330, vv 9-10).⁴²¹

⁴¹⁷ Altri due passi in cui compare lo specchio nella sua accezione realistica (sonn. 168 e 361) sono riferiti al poeta e alla sua presa di coscienza del tempo che passa e dell'età che avanza.

⁴¹⁸ Deve trattarsi degli occhi, che uccidono con lo sguardo che fa innamorare; tuttavia è sottintesa anche l'idea dello specchio, visto che Laura è di nuovo colta nell'atto di ammirare se stessa, come nel brano precedente. I due usi convenzionali si sovrappongono ed intrecciano.

⁴¹⁹ Petrarca ripropone l'immagine di Laura-Narciso in un vero e proprio ciclo che esalta il motivo.

⁴²⁰ Da notare che al v 7 il poeta già scriveva: «come non vedestù nelli occhi suoi», anticipando ed ampliando l'associazione occhi-specchi.

⁴²¹ A questo gruppo di passi si possono aggiungere ancora due occorrenze, diametralmente opposte. Da una parte, nella canzone 23 il comportamento duro di Laura è descritto come utile e formativo anche attraverso la metafora dello specchiarsi in Dio: «Et se con-

Trovatori

1.

Be deuri' aucire / qui anc fetz mirador, / can be m'o cossire, / no n ai guerrer peyor. / Ja · l jorn qu'ela s mire / ni pens de sa valor, / no serai jauzire / de leis ni de s'amor (Bernart de Ventadorn, *Lancan vei la folha*, vv 41-48)

Domna, maldit sion mirail! (Raimbaut d'Aurenga, *Donna, cel qe · us es bos amics*, v 119)

Que, quan ve el mirador, / la gran beutat que l'ensana, / remembran son pretz aussor, / tem que non denh penr'esmansa (Sordello, *Tos temps serai ves amor*, vv 22-25)

Mas qan si ve dinz son mirail / color de robin ab cristal (Raimbaut de Vaqueiras, *Leu pot hom gauch e pretz aver*, vv 45-46)

De Joy Novelh me tenc be per paguat, / no l'enguana de re lo miradors (Daude de Pradas, *Ben ay' Amors, quar anc me fes chauzir*, vv 45-46).

2.

Miralhs, pus me mirei en te (Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*, v 21)

En leis sembla qe i a mirail (Giraut de Bornelh, *Ben coven, pos la bassa · il ram*, v 20)

Sapchatz, mirail, c'aisi es mos amars / en liei, que totz m'es faillitz mos agaitz (Elias Cairel, *Lo rossinhols chanta tan dousamen*, vv 43-44)

[...] Ni 'n tant clar mirador / no · is taing que ja s'esagart hom ni · s remire (Rambertino Buvaletti, *Eu sai la flor plus bella d'autra flor*, vv 44-45)

E mirail de beutat (Arnaut de Maruelh, *Aissi cum mos cors es*, v 27)

Quo · l bazalesc qu'ab joy s'anet aucir, / quant el miralh se remiret e · s vi, / tot atressi etz vos miralhs de mi, / que m'aucietz quan vos vei ni · us remir (Aimeric de Peguilhan, *Si cum l'arbres que, per sobrecargar*, vv 29-32)

Quar vos etz flors e miralhs de valor (Gaucelm Faidit, *Mout voluntiers chantera per amor*, v 22)

La belha qu'es flors e miralhs e lutz (Peire Raimon de Tolosa, *Tostemps aug dir q'us ioyz autre n'adutz*, v 13)

Qu · ill es mirails e flors / de totas las meillors (Peire Bremon Ricas Novas, *Un sonet novel fatz*, vv 25-26)

tra suo stile ella sostiene / d'esser molto pregata, il Lui si specchia, / et fal perché 'l peccar più si pavente» (vv 127-129). Dall'altra, nel sonetto 136 lo specchio, presentato in chiave reale e materiale, diviene strumento e simbolo della corrotta lussuria presso la corte papale: «vanno trescando, et Belzebub in mezzo / co' mantici et col foco et co li specchi» (vv 10-11).

Sal d'aitan qu'om non pot issir / de brau amar, qu'e liei · s remir (Folquet de Lunel, *Quan beutatz me fetz de primier*, vv 23-24).

3.5 *Il nome dell'amata*

Il motivo del nome dell'amata è centrale, anche se in modo e per ragioni diverse, sia nell'ideologia cortese che nel Canzoniere.⁴²² Per i trovatori, come si è anticipato, la scelta di svelare o meno l'identità dell'amata è gravida di conseguenze, per cui è spesso imprescindibile l'impiego di un *senhal*, che tende poi a divenire una sorta di firma e di tratto distintivo per il singolo autore. Nei componimenti occitanici la questione presenta, schematicamente, tre declinazioni: uso del *senhal*, rifiuto da parte del poeta di rivelare il nome della dama, allusione al suo nome. Al contrario, l'identità del destinatario esterno alla vicenda amorosa deve sempre essere esplicitata ed è questa la funzione della *tornada*; laddove il mecenate sia una nobildonna, compare dunque un nome femminile che non va confuso con quello dell'amata, benché i termini elogiativi utilizzati per i due personaggi siano d'abitudine molto simili.

I poeti siciliani, siculo-toscani e toscani di transizione fanno proprio l'esempio occitanico nelle sue linee fondamentali, in particolare portando avanti la tradizione del *senhal* (è particolarmente rappresentativo l'uso del termine "gioia" e dei relativi giochi di parole nella corona di sonetti guittoniani del codice Laurenziano)⁴²³ e dunque il principio secondo cui il nome della figura femminile deve rimanere segreto, come talvolta l'io lirico dichiara in modo esplicito.⁴²⁴

In ambito stilnovistico, Cino da Pistoia offre ancora una compromissione con le forme più convenzionali dell'immagine, sfruttando ampiamente gli effetti fonici e semantici legati al nome di Selvaggia – anche attraverso peculiari giochi retorici sulla forma lessicale e i suoi significati. A Dante spetta invece un forte rinnovamento della convenzione, sia per l'uso esplicito del nome dell'amata – anche se solo dopo la sua morte – sia

⁴²² Per il gioco fonico-semantico sul nome di Laura (lauro-l'aura) si vedano Segre 1985 e Chiecchi 1987.

⁴²³ Leonardi 1994.

⁴²⁴ Guittone d'Arezzo, *Piagente donna, voi ch'eo Gioi apello*, vv 9-10, Chiaro Davanzati, *Com' forte vita e dolorosa, lasso*, v 9. Va notato che nei componimenti della Scuola siciliana tale uso è meno frequente e riconoscibile, mentre acquista un peso ed una definizione molto maggiori nella successiva lirica toscana.

per l'associazione ad esso di valenze simboliche di carattere spirituale.⁴²⁵ Un'ulteriore interpretazione del motivo accomuna infine la lirica trobadorica e quella stilnovistica: si tratta di una vera e propria tematizzazione dell'immagine, in occorrenze del tipo "avere il nome amato iscritto nel cuore" oppure "nei pensieri dolorosi", e ancora "sentire risuonare il nome dentro di sé".⁴²⁶

I luoghi petrarcheschi mostrano nel complesso un riuso articolato ed autonomo di modelli differenti, che si intrecciano in una resa rinnovata ed adattata al contesto del Canzoniere. I continui giochi sul nome e sull'identità di Laura, vero e proprio *fil rouge* nella raccolta, sembrano mettere a frutto, oltre al suggestivo mito ovidiano di Dafne e Apollo, ed al topos occitanico (soprattutto ventadoriano) dell'aura, la tradizione cortese del *senhal* e le rielaborazioni retoriche e giocose caratteristiche degli antecedenti italiani. Tuttavia, le celebri isotopie di lauro, aura e auro e i giochi enigmistici come l'acrostico del sonetto 5 assumono anche una precisa valenza simbolica ed esistenziale, che presumibilmente risente dell'esempio dantesco. Sono poi riconoscibili appellativi più diretti, fino all'uso manifesto del nome proprio "Laura", che appaiono direttamente accostabili alla lezione trobadorica e poi dantesca,⁴²⁷ la quale dunque potrebbe aver rappresentato una mediazione significativa rispetto alle fonti cortesi. Qui di seguito ci si concentrerà in particolare su quest'ultima tipologia di occorrenze, meno numerose rispetto ai giochi fonici, ma più facilmente comparabili con i luoghi occitanici.⁴²⁸ Nel confronto con i trovatori si nota in particolare l'abbandono del motivo per cui l'io lirico teme

⁴²⁵ Si fa qui riferimento all'uso del nome nei versi inclusi nella *Vita nova*, che per lo meno nella finzione letteraria sono composti al tempo della vicenda amorosa, e non alla narrazione in prosa, proposta a posteriori, in cui il nome dell'amata è indicato sin dal primo capitolo. Nella produzione dantesca non dedicata a Beatrice non mancano inoltre esempi di un uso più tradizionale, come accade per il *senhal* di Fioretta in *Per una ghirlandetta*, v 12.

⁴²⁶ Dante, *Lasso, per forza di molti sospiri*, v 13, Cino da Pistoia, *Lasso! Ch'amando la mia vita more*, v 13.

⁴²⁷ Il gioco sul nome dell'amata coinvolge importanti questioni cronologiche e redazionali: le isotopie, infatti, sono assenti nella primissima parte del Canzoniere (fino alla sestina 80), con l'eccezione del madrigale 52, per il quale si ipotizza una composizione autonoma e galante, in cui la menzione dell'aura, poi rifunzionalizzata dall'inserimento nella raccolta, non avrebbe avuto in origine alcun significato sottinteso.

⁴²⁸ L'ultimo passo del Canzoniere in cui si fa riferimento al nome non è dedicato a Laura: il motivo infatti accompagna ed anzi segnala lo spostamento dalla donna amata alla Madonna («Vergine, i' sacro et purgo / al tuo nome et pensieri et' ngegno et stile», vv 126-128).

di nominare l'amata, che per lo meno non risulta esplicitato, e al contrario il comune apprezzamento per l'idea che il nome sia associato alla lode e alla dedica del canto, vale a dire in ottica metapoetica, come avviene in *Rvf* 104 e 297 e in *Tot mi cuidei de chanssos far sofrir* di Gaucelm Faidit (vv 8-9).

Petrarca

Quando io movo i sospiri a chiamar voi, / e 'l nome che nel cor mi scrisse
Amore⁴²⁹ (son. 5, vv 1-2)

Benedette le voci tante ch'io / chiamando il nome de mia donna ò sparte
(son. 61, vv 9-10)

Non è mancata omai la lingua e 'l suono / di et notte chiamando il vostro
nome (son. 74, vv 7-8)

Et voglio anzi un sepolcro bello et bianco, / che 'l vostro nome a mio
danno si scriva / in alcun marmo [...] (son. 82, vv 5-7)

Né mi lece ascoltar chi non ragiona / de la mia morte; / et solo del suo
nome / vo empiendo l'aere, che sì dolce sona (son. 97, vv 9-11)

Però mi dice il cor ch'io in carte scriva / cosa, onde 'l vostro nome in pre-
gio saglia (son. 104, vv 5-6)

Et così meco stassi, / ch'altra non veggio mai, né veder bramo, / né 'l no-
me d'altra ne' sospir' miei chiamo (canz. 127, vv 96-98)

Del vostro nome, se mie rime intese / fossin sì lunge, avrei pien Tile et
Battro, / la Tana e 'l Nilo, Atlante, Olimpo et Calpe (son. 146, vv 9-11)

Stella difforme et fato sol qui reo / commise a tal che 'l suo bel nome ado-
ra, / ma forse scema sue lode parlando (son. 187, vv 12-14)

Laurëa mia con suoi santi atti schifi (son. 225, v 10)

Temprar potess'io in sì soavi note / i miei sospiri ch'addolcissen Laura⁴³⁰
(sest. 239, vv 7-8)

⁴²⁹ Il sonetto 5 continua con un doppio acrostico che rivela il nome dell'amata secondo due dizioni diverse, presumibilmente LAURET(T)A e LAUREA. Il gusto petrarchesco per l'enigmistica sarà approfondito nel prossimo capitolo.

⁴³⁰ Nella sestina 239 Petrarca sceglie come parola-rima "aura", che dunque è posta in particolare evidenza. Va sottolineato che a livello paleografico, poiché nei codici mancano d'abitudine i segni d'interpunzione, paragrafematici e diacritici come l'apostrofo, le voci l'aura e laura sono esattamente omografe; al v 8, però, il contesto permette un'interpretazione a favore del nome dell'amata. Noteremo anche che esso compare in modo così esplicito già nella prima sezione e dunque prima della morte di Laura stessa, anche se si tratta solo di due occorrenze e nel medesimo testo, e comunque oltre la metà della raccolta: in questo Petrarca rifiuta l'esempio della *Vita Nova*, in cui come si è visto il nome di Beatrice viene citato solo dopo la sua morte.

Né 'l pianger mio né i preghi pòn far Laura / trarre o di vita o di martir
 quest'alma (sest. 239, vv 23-24)
 Questa è del viver mio l'una colomna, / l'altra è 'l suo chiaro nome, / che
 sona nel mio cor sì dolcemente (canz. 268, vv 48-50)
 Anzi la voce al suo nome rischiari, / se gli occhi suoi ti fur dolci né cari
 (canz. 268, vv 76-77)
 Et dico sospirando: Ivi è Laura ora (son. 291, v 4)
 Né di sé m' à lasciato altro che 'l nome (son. 291, v 14)
 Forse averrà che 'l bel nome gentile / consecrerò con questa stanca penna
 (son. 297, vv 13-14)
 Consecrata fra i nobili intellecti / fia del tuo nome qui memoria eterna
 (son. 327, vv 13-14)
 Or avess'io un sì pietoso stile / che Laura mia potesse tôrre a Morte (sest.
 332, vv 49-50).

Trovatori

Q'en deu esser plus gaia ma chanssos / sol car li platz que sos bels noms i
 fos (Gaucelm Faidit, *Tot mi cuidei de chanssos far sofrir*, vv 8-9)
 Vezer volgra N' Ezelgarda⁴³¹ (Peire de la Valeria, *Vezer volgra N' Ezelgar-
 da*, v 1)
 De lieis lauzar no serai trop parliers, / qu'entendriem de cui sui cavalliers /
 s'ieu dizia lo quart de sa valensa (Raimon Jordan, *Vas vos soplei, en cui ai
 mes m'entensa*, vv 55-57)
 La bela Na Guilhaumona, / ni es falsa ni felona (Peire Vidal, *Car' amiga,
 douss' e franca*, vv 26-27)
 Na Maria, prètz e fina valors (Na Bieiris de Romans, *Na Maria, prètz e fina
 valors*, v 1)
 Bèls Noms, ges no'm recré / de vos amar jassé (Castelloza, *Ja de chantar
 non degr'aver talan*, vv 59-60)
 Que de midonz Na Maria / parles re que fos benestan (Gui d'Ussel, *Ades
 on plus viu, mais apren*, vv 62-63)
 Bella Lionors, guirensa / trob' ab vos pretz ses faillessa (Arnaut Catalan,
Ben es razos qu'eu retraia, vv 41-42)
 Qu'escriut m'a mos Noms Verais (Bartolomé Zorzi, *Si tot m'estauc en ca-
 dena*, v 8)

⁴³¹ Per alcuni trovatori, come si vede, indicare esplicitamente il nome della dama non costituisce un problema. Non è del tutto chiaro, però, quanto il personaggio specifico dovesse essere riconoscibile per un lettore o ascoltatore dell'epoca, soprattutto in un'area diversa da quella d'origine, in mancanza di indicazioni che andassero al di là del solo nome proprio. Ovviamente, data la diversa funzione comunicativa, dediche e *tornade* sono molto più dettagliate in proposito.

Le noms ditz qui ·l sap declarar, / qu'es clar'e munda de follia (Guilhem de Montanhagol, *Leu chansoneta m'er a far*, vv 39-40)
 Eu non aus dir qui m'aflama (Arnaut Daniel, *Anc ieu non l'aic, mas ella m'a*, v 27)
 Pero non l'aus nomnar / per paor d'encuzar / qe ·l dreices lo coissi (Giraut de Bornelh, *Leu chansonet' e vil*, vv 62-64).

4. Aspetti positivi dell'amore

Nessuna vicenda amorosa può essere soltanto negativa. Momenti di gioia, la sensazione che la speranza possa essere soddisfatta, l'impressione che la dama si preoccupi per chi la adora sono aspetti necessari per giustificare l'attaccamento amoroso e dunque per far sì che la vicenda stessa si prolunghi; infine, in tal modo è garantita a livello poetico una certa varietà di toni e di situazioni.

Nel *corpus* occitanico la distinzione tra momenti di disperazione e di estasi è piuttosto netta, tra componimenti diversi o all'interno del medesimo testo. Ad esempio, in una circostanza di perfetta soddisfazione può intervenire un improvviso cambiamento, magari giustificato da una colpa del poeta stesso; oppure, a fronte di una profonda prostrazione, egli può riscoprire un'incrollabile fiducia. In assenza di raccolte preordinate, manca l'impressione di un'evoluzione lineare tra uno stato d'animo e l'altro; resta chiaro comunque che l'esperienza amorosa è fatta di alti e bassi, in una costante contraddittorietà (che, come si è visto, si concretizza anche in specifici topoi).

Tali elementi si riconoscono anche nella lirica italiana delle origini, in forme assai simili a quelle occitaniche. Nel Canzoniere la proporzione tra momenti felici e drammatici sembra più sbilanciata a favore del secondo aspetto, per altro preminente già presso i trovatori. La differenza più significativa in proposito tra *corpus* occitanico (cui pare affine la produzione italiana) e raccolta petrarchesca risiede nella costruzione unitaria della seconda, in cui i diversi punti di vista si susseguono in modo non univoco né omogeneo, ma comunque organico. Si pensi ad esempio alla coesa serie dei *fragmenta* 205-207 in cui il sonetto 205 rappresenta il culmine di una fase serena, che porta il poeta ad affermazioni esplicite sui suoi sentimenti: qui l'*escondich* costituisce un momento di passaggio in cui, scustandosi, l'innamorato cerca di ripristinare l'idillio incrinato, mentre la canzone 207 attesta la fine della gioia e l'inizio di nuovi tormenti.

Anche i cosiddetti “aspetti stilnovistici” del Canzoniere⁴³² e quindi l’attribuzione di un valore salvifico all’amore, sottintendono una concezione positiva delle fatiche e delle sofferenze, sopportate in vista di un obiettivo superiore. Le “canzoni sorelle” propongono un progresso in tale direzione, anche se non riescono ad escludere del tutto la componente disforica e contraddittoria dell’amore. La morte di Laura, a sua volta, non porta solo una nuova forma di dolore, ma paradossalmente anche una rinnovata possibilità di contatto e conforto (visioni), nonché di salvezza (la consapevolezza delle ragioni del diniego, le parole che invitano al cielo). In definitiva, anche grazie all’innovativa macrostruttura, la contraddittorietà tra gioia/sofferenza, convenzionale in ambito cortese, assume in Petrarca nuovi significati.

Alcuni elementi topici nell’espressione dell’estasi amorosa (dolcezza, effetti della visione), qualche dettaglio narrativo di carattere positivo nel rapporto con l’amata (pegni), infine e soprattutto gli esiti vantaggiosi che possono derivare all’io poetico sul piano spirituale meritano di essere approfonditi in chiave comparativa.

4.1 *La dolcezza*

Il campo semantico della dolcezza è il più frequente nella rappresentazione delle gioie amorose: individua l’effetto principale della presenza di madonna, capace di lenire le sofferenze pur costanti. Non a caso il motivo torna spesso in coppie ossimoriche, come nel già citato sintagma “dolce nemica”, che – lo si è visto – accomuna da vicino Petrarca e i trovatori. Talvolta il poeta si limita a suggerire la sensazione di dolcezza attraverso l’aggettivazione, in passi brevi e numerosissimi; altrove la sua percezione è descritta con maggior dovizia (ci si concentrerà qui su questa seconda tipologia di luoghi).

L’analisi di come il campo semantico della dolcezza sia sfruttato nel Canzoniere non può certamente prescindere dal fondamentale ruolo della lirica stilnovistica rispetto all’attribuzione di una precisa valenza ideologica sia al concetto sia al lessico che se ne fa portatore. D’altro canto, però, il problema della dolcezza – il desiderio di percepirla e i suoi effetti sconvolgenti sull’innamorato – era già sentito ed espresso in ambito trobadorico, come dimostrano le numerose occorrenze occitaniche e alcuni luoghi

⁴³² Si tratterà ulteriormente di tale aspetto del Canzoniere e della zona che più ne è caratterizzata nel prossimo capitolo.

siciliani e toscani (per quanto questi ultimi siano meno frequenti di quanto si possa immaginare). Ne risulterebbe perciò che la rielaborazione stilnovistica sia nata come riflessione filosofica e retorica a partire da una convenzione diffusa e che Petrarca abbia colto la natura stratificata del topos stesso. Nel Canzoniere, l'attenzione per i modelli trobadorici si nota in proposito sia in alcune tendenze generali, come il frequente uso del sostantivo dolcezza piuttosto che l'aggettivo, sia in alcuni riscontri puntuali. Una coincidenza rilevante si coglie ad esempio nella comune immagine della prigione abbandonata e poi rimpianta, descritta come «dolce» tanto nel Canzoniere (*Rvf* 89, vv 9-11) quanto in Raimbaut d'Aurenga e in Peire Vidal, due dei tre modelli diretti per il riuso petrarchesco del motivo. L'effetto della dolcezza, che scaccia ogni altro pensiero, determina invece un probabile contatto tra la canzone 72 (vv 41-48, in cui è a sua volta rielaborato – appunto in termini di dolcezza - il già menzionato topos secondo cui l'io lirico soffre o gioisce più di ogni altro amante) e *Al cor m'estai l'amoros desiriers* di Rambertino Buvaelli (vv 3-4, «Et estai si dedinz tant doussamen / que mais no · i pot intrar autre penssiers»). La convenzionale contrapposizione tra la dolcezza e la ferita di Amore unisce, anche per la scelta della meno consueta forma “pungere”, il verso 12 del sonetto 221 e i versi 25-26 di Aimeric de Peguilhan, *Ses mon apleich non vau ni ses ma lima* («Tant doussamen mi ven nafrar e poigner / q'ieu non o sen, ni no sai ab qe · m poing»). Infine, il dolce pianto dell'infelice usignolo, che nel sonetto 311 acquisisce al contempo un'intonazione primaverile e luttuosa e che quindi di per sé adatta alla sezione “in morte” della raccolta petrarchesca la consuetudine che associa l'amore alla nuova stagione, riflette la dolcezza dei canti che risuonano nella natura in primavera, come nella resa ventadoriana («La dousa votz ai auzida / del rosinholet sauvatge / et es m'ins el cor salhida / si que tot lo cosirer / e ls mal traihzh qu'amors me dona, / m'adousa e m'asazona») in *La dousa votz ai auzida*, vv 1-6.

Petrarca

Et s'i' ò alcun dolce, è dopo tanti amari, / che per disdegno il gusto si dilegua: / altro mai di lor gratie non m'incontra⁴³³ (son. 57, vv 12-14)

⁴³³ Anche il lamento per la gioia insufficiente è topico. L'immagine proposta dal sonetto 57, comunque, ricorda per contrasto un altro topos molto diffuso in ambito trobadorico: la gioia si gusta di più quando giunge dopo numerose sofferenze.

Dico ch'ad ora ad ora, / vostra mercede, i' sento in mezzo l'alma / una
dolcezza inusitata et nova (canz. 71, vv 76-78)

Così de lo mio core, / quando tanta dolcezza in lui discende, / ogni altra
cosa, ogni penser va fore, / et solo ivi con voi rimanse Amore. / Quanta
dolcezza unquanco / fu in cor d'aventurosi amanti, accolta / tutta in un
loco, a quel ch'i' sento è nulla (canz. 72, vv 42-48)

Ma non in guisa che lo cor si stembre / di soverchia dolcezza, com'io te-
mo, / per quel ch'i' sento ov'occhio altrui non giugne (canz. 73, vv 7-9)

Onde più volte sospirando indietro / dissi: Oimè, il giogo et le catene e i
ceppi / eran più dolci che l'andare sciolto (son. 89, vv 9-11)

L'aura soave che dal chiaro viso / move col suon de le parole accorte / per
far dolce sereno ovunque spira (son. 109, vv 9-11)

Pien di quella ineffabile dolcezza / che del bel viso trassen gli occhi miei
(son. 116, vv 1-2)

Et son di là sì dolcemente accolti (son. 117, v 9)

L'amar m'è dolce, et util il mio danno (son. 118, v 5)

Per più dolcezza trar degli occhi suoi (canz. 119, v 34)

Così sempre io corro al fatal mio sole / degli occhi onde mi vèn tanta dol-
cezza (son. 141, vv 5-6)

Trovo la bella donna allor presente / ovunque mi fu mai dolce o tranquilla
(son. 143, vv 5-6)

Ma freddo foco et paventosa speme / de l'alma che traluce come un vetro
/ talor sua dolce vista rasserena (son. 147, vv 12-14)

Per quel ch'io sento al cor gir fra le vene / dolce veneno, Amor, mia vita è
corsa (son. 152, vv 7-8)

Tanta negli occhi bei for di misura / par ch'Amore et dolcezza et gratia
piova. / L'aere percosso da' lor dolci rai / s'infiamma d'onestate [...] (son.
154, vv 7-10)

Qual dolcezza è ne la stagione acerba / vederla ir sola coi pensier' suoi in-
sieme (son. 160, vv 12-13)

Così sol d'una chiara fonte viva / move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco
(son. 164, vv 9-10)

Ma 'l suon che di dolcezza i sensi lega (son. 167, v 9)

Amor mi manda quel dolce pensiero / che secretario anticho è fra noi due
(son. 168, vv 1-2)

Forma senz'arte un sì caro monile, / ch'ogni cor addolcisce, e 'l mio con-
suma (son. 185, vv 3-4)

Dolce del mio penser hora beatrice (son. 191, v 7)

Vedi ben quanta in lei dolcezza piove (son. 192, v 3)

Nel qual provo dolcezze tante et tali (son. 194, v 9)

Da ta' due luci è l'intellecto offeso, / et di tanta dolcezza oppresso et stan-
co (son. 198, vv 13-14)

Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci, / dolce mal, dolce affanno et dolce peso, / dolce parlare, et dolcemente inteso, / or di dolce òra, or pien di dolci faci⁴³⁴ (son. 205, vv 1-4)

Ch'ì non vo' dir di lei: ma chi la scorge, / tutto 'l cor di dolcezza et d'amor gli empie, / tanto n' à seco, et tant'altrui ne porge; / et per far mie dolcezze amare et empie, / o s'infinge o non cura, o non s'accorge, / del fiorir queste inanzi tempo tempie (son. 210, vv 9-14)

Et non so che nelli occhi, che 'n un punto / pò far chiara la notte, oscuro il giorno, / e 'l mèl amaro, et adolcir l'assentio (son. 215, vv 12-14)

Amor con tal dolcezza m'unge et punge (son. 221, v 12)

Quel pò solo adolcir la doglia mia (son. 223, v 14)

Cantai, or piango, et non men di dolcezza / del pianger prendo che del canto presi (son. 229, vv 1-2)

Sì dolce è del mio amaro la radice (son. 229, v 14)

Sì dolcemente i pensier' dentro a l'alma / mover mi sento a chi li à tutti in forza (sest. 239, vv 4-5)

Et se talor da' belli occhi soavi, / ove mia vita e 'l mio pensiero alberga, / forse mi vèn qualche dolcezza honesta (son. 253, vv 9-11)

L'alma tra l'una et l'altra gloria mia / qual celeste non so novo dilecto / et qual strania dolcezza si sentia (son. 257, vv 12-14)

Vive faville uscian de' duo bei lumi / ver' me sì dolcemente folgorando (son. 258, vv 1-2)

Già sai tu ben quanta dolcezza porse / agli occhi tuoi la vista di colei (canz. 264, vv 37-38)

L'altra è 'l suo chiaro nome, / che sona nel mio cor sì dolcemente (canz. 268, vv 49-50)

Tornami avanti, s'alcun dolce mai / ebbe 'l cor tristo [...] (son. 272, vv 9-10)

Secondo lei conven mi regga et pieghi, / per la dolcezza che del suo dir prendo, / ch'avria vertù di far piangere un sasso (son. 286, vv 12-14)

Quel rosignuol, che sì soave piagne / forse suoi figli o sua cara consorte, / di dolcezza empie il cielo et le campagne (son. 311, vv 1-3)

Qual dolcezza fu quella, o misera alma! (son. 314, v 9)

Spirto già invicto a le terrene lutte, / ch'or su dal ciel tanta dolcezza stille (son. 322, vv 5-6)

Ivi m'assisi; et quando / più dolcezza predea di tal contento / et di tal vista, aprir vidi uno speco (canz. 323, vv 43-45)

⁴³⁴ In questo passo l'elemento più interessante, al di là del prolungato ossimoro, è proprio la ripetizione del termine "dolce" o di suoi derivati, che mette bene in luce la natura ossessiva del sentimento e la pervasività dei suoi effetti, in questo caso positivi. Il termine torna per altro ancora tre volte dal quinto verso in poi.

Con quella man che tanto desiai, / m'asciuga li occhi, et col suo dir
 m'apporta / dolcezza ch'uom mortal non sentì mai (son. 342, vv 9-11)
 Ripensando a quel, ch'oggi il cielo honora, / soave sguardo, al chinare
 l'aurea testa, / al volto, a quella angelica modesta / voce che m'adoleciva, et
 or m'accora (son. 343, vv 1-4).

Trovatori

Qu'Amors m'a mes tal cadena / plus doussa que mel de bresca (Raimbaut
 d'Aurenga, *Un vers farai de tal mena*, vv 29-30)

No posc esser joios, / tro que m'en torn coitos / en la doussa preizo (Peire
 Vidal, *Estat ai gran sazo*, vv 12-14)

Et estai si dedinz tant doussamen / que mais no · i pot intrar autre pens-
 siers (Rambertino Buvaelli, *Al cor m'estai l'amoros desiriers*, vv 3-4)

Tant doussamen mi ven nafrar e poigner / q'ieu non o sen, ni no sai ab
 qe · m poing (Aimeric de Peguilhan, *Ses mon apleich non vau ni ses ma li-
 ma*, vv 25-26)

La dousa votz ai auzida / del rosinholet sauvatge / et es m'ins el cor sal-
 hida / si que tot lo cosirer / e ls mal traihz qu'amors me dona, / m'adousa
 e m'asazona⁴³⁵ (Bernart de Ventadorn, *La dousa votz ai auzida*, vv 1-6)

Que na devisa Messoigna, / que tant soaument caloigna, / mens poiria fal-
 sar un fil (Arnaut Daniel, *Lancan son passat li giure*, vv 30-32)

Ab atraich d'amor doussana (Jaufré Rudel, *Quan lo rius de la fontana*, v
 12)

Aitant doussament m'apaia / qanz q'ieu aia / de turmens / sos francs cars
 humils parvens (Uc de Saint Circ, *Aissi cum es coinda e gaia*, vv 19-22)

Que, quant en re m'azir, / del doutz pensar pert l'ir'ab l'esjauzir (Rigaut
 de Berbezilh, *Atressi con Persavaus*, vv 32-33)

Tot jorn perpren e · m creis e · m nais / uns rams de joi plens de dousor
 (Cercamon, *Ges per lo freg temps no m'irais*, vv 37-38)

Mi ven mesclamens la sabors / si qu'e la boca m nais dossors (Folchetto da
 Marsiglia, *A pauc de chantar no m recre*, vv 34-35)

Qe dolsors m'es qar am ma dols'amia (Sordello, *Entre dolsor ez amar sui
 fermatz*, v 3)

E pero tan gran dousor / ai al cor d'una honor (Aimeric de Belenoi, *Per
 Crist, s'ieu crezes Amor*, vv 10-11)

⁴³⁵ Il brano propone entrambe le accezioni tipiche dell'immagine, qui riferita non di-
 rettamente alla dama, come è più frequente, ma a generali circostanze amorose: da una
 parte con la semplice aggettivazione, dall'altra nella rappresentazione dello stato intimo
 dell'io lirico.

Et a · m tant de doussor / lo vostr'enseignamens (Arnaut de Marueilh, *Aissi cum mos cors es*, vv 20-21)
 Tant m'es dous e fis sos vezers, / pel ioy que · m n'es al cor assis (Peire d'Alvernha, *Deiosta · ls breus iorns e · ls loncs sers*, vv 36-37)
 Del solas qu'era-m pejura, / que-m demostret dous e plazen (Raimon de Miraval, *Si-m fos de mon chantar parven*, vv 11-12)
 Amors mi te jauzent e deleitos, / Amors mi ten en son dous recalieu (Peire Vidal, *Be m'agrada la covinens sazoz*, vv 9-10)
 A fin'Amor grazisc lo douz dezir / que · m fai estar en tant fina doussor (Perdigon, *Ben aio · l mal e · l afan e · l consir*, vv 10-11)
 D'una doussor d'amor qe-m venc ferir (Gaucelm Faidit, *Mon cor e mi e mas bonas chanssos*, v 14)
 C'al departir me dones un dolz bais / tan dolzamen lo cor del cors me trais (Falquet de Romans, *Ma bella dompna, per vos dei esser gais*, vv 2-3)
 Que tant vas lieis s'umelia / mos cors d'umelian dousor / qe · m teing per pagatz de dolor (Lanfranco Cigala, *Escur prim chantar e sotil*, vv 55-57)
 Nuills hom no s'auci tan gen / ni tan dousamen / ni fai son dan ni folleia / cum cel qu'en amor s'enten (Peirol, *Nuills hom no s'auci tan gen*, vv 1-4).

4.2 Pegni d'amore

Il segno palese e materiale che la dama accetta il corteggiamento del poeta o addirittura che ne ricambia l'affetto è il pegno. La sua importanza è perciò notevolissima e ne deriva un topos molto diffuso nelle opere trobadoriche, in cui i simboli tipici della metafora feudale (anello, cintura e così via)⁴³⁶ sono alternati a più generici riferimenti ai doni dell'amata.⁴³⁷ Il motivo non lascia invece che pochissime tracce nel *corpus* italiano delle origini, per di più in occorrenze molto vaghe e prive di dettagli narrativi;⁴³⁸ l'immagine appare addirittura pressochè assente negli stilnovisti.

Il topos è poi riutilizzato nel Canzoniere. I luoghi coinvolti sono pochissimi e presentano una formulazione rinnovata rispetto ai modelli occitanici, in quanto l'unico pegno che davvero conti per il poeta è l'amata in

⁴³⁶ Sul motivo del pegno, e dell'anello in particolare, si veda Cherchi 1997.

⁴³⁷ In generale l'idea del pegno è implicitamente associata a quella del patto amoroso, che il pegno suggella e garantisce: anche questo è un motivo piuttosto diffuso in area occitanica, nonostante l'amore del poeta sia nella maggior parte dei casi non ricambiato, o comunque non appieno.

⁴³⁸ Giacomino Pugliese, *Quando veggio rinverdire*, vv 34-35 (qui è ripreso lo spunto, ma non il lessico specifico); Bonagiunta Orbicciani, *S'eo sono innamorato e duro pene*, v 12, Chiaro Davanzati, *Orato di valor, dolze meo sire*, v 18.

sé, tanto che di fatto il termine stesso assume una nuova sfumatura, nel senso di tesoro; sono invece tralasciati gli oggetti fisici, per altro inadatti ad un rapporto amoroso in sostanza sempre contrastato sino alla morte ed al conseguente riavvicinamento del personaggio femminile *in spiritu*. È tuttavia evidente che il portato del motivo è in origine cortese, mentre non si riscontrano significative mediazioni italiane.

Petrarca

Quanto il sol gira, Amor più caro pegno, / donna, di voi non ave (canz. 29, vv 57-58)

Caro, dolce, alto et faticoso pregio⁴³⁹ (sest. 214, v 13)

Dolce mio caro et precioso pegno / che Natura mi tolse, e 'l Ciel mi guarda (son. 340, vv 1-2).⁴⁴⁰

Trovatori

Que ges lanza ni cairel / non tem, ni brans asseris, / can bai ni mir son anel (Raimbaut d'Aurenga, *Ara · m so del tot conquis*, vv 57-59)

Anz que trop s'agazaill / ni don ganz ni fermaill⁴⁴¹ (Giraut de Bornelh, *Ioïs e chanz*, vv 72-73)

E qe · m donet un don tan gran, / sa drudari'e son anel (Guglielmo IX, *Ab la douzor del temps novel*, vv 21-22)

Bella dompna, aitant arditz e plus / fui qan vos quis la joia del cabeill (Raimbaut de Vaqueiras, *Era · m requier sa costum' e son us*, vv 25-26)

Per que fora dreitz e razos / qe · m n'avengues calq' onratz dos (Rambertino Buvaletti, *S'a Mon restaur pogues plazer*, vv 39-40)

Que · l do que · m detz, domn' ab digz amoros, / me creis el cor, per qu'eu sui d'engan blos (Arnaut de Maruelh, *A gran honor viu cui jois es cobitz*, vv 20-21)

⁴³⁹ Questa occorrenza non è precisa quanto le altre rispetto all'immagine in questione; tuttavia il termine "pregio" qui comprende il significato di "oggetto prezioso" e quello di "premio" (si veda Santagata 2004, p. 919), entrambi coerenti con l'idea del pegno.

⁴⁴⁰ Il termine pegno torna anche nel sonetto 39, v 14, dove però il poeta si riferisce a se stesso e alla sua fede: a seconda di come si interpreti il destinatario, Giovanni Colonna o Laura, la fede sarà quella del cliente verso il patrono o quella amorosa.

⁴⁴¹ Il poeta qui non si riferisce tanto a se stesso e alla sua dama, quanto ai meccanismi dell'amore fino in generale, che propone al lettore in qualità di esperto e maestro. È interessante inoltre la scelta degli oggetti, poiché sia quanto sia fermaglio hanno una precisa valenza simbolica di carattere feudale.

Et apres, mangas e cordos (Raimon de Miraval, *Cel que no vol auzir chansos*, v 12)

Quant ieu remir mon anel (Peire Vidal, *La lauzet' e · l rossinhol*, v 26)

Si fos per amor donatz / us cordos, qu'a dreg solatz / n'issi' acortz e covitz (Aimeric de Peguilhan, *Mangtas vetz sui enqueritz*, vv 34-36)

Qan preses mon anellet d'or (Falquet de Romans, *Domna, eu pren comjat de vos*, v 57)

E no us cuidetz q'ieu m'oblit lo cordon / qe · m det l'autrier de sa gonella groga (Guilhem de Berguedan, *Trop ai estat sotz coa de mouton*, vv 8-9)

Ja no · m man letra ni sagelh, / ni no · m don cordo ni anelh (Daude de Pradas, *En un sonet guay e leugier*, vv 47-48).

4.3 Effetti positivi della visione

L'incontro con l'amata e la visione di lei hanno in prevalenza esiti sconvolgenti sul poeta, che si sente svenire, è incapace di parlare ed è insomma privato di tutte le sue facoltà; tale rappresentazione negativa dell'amore nasce com'è noto in ambito cortese e passa alla tradizione italiana, nella quale conosce uno straordinario sviluppo grazie in particolare all'interpretazione cavalcantiana e al suo riuso nell'opera lirica di Dante.

Tuttavia nei componimenti lirici tanto occitanici quanto italiani non mancano riferimenti ad effetti positivi, che possono accompagnarsi a quelli dolorosi o essere (temporaneamente) preminenti; prova evidente in tal senso è la costante bramosia dell'innamorato di tornare a vedere l'oggetto del suo desiderio, a sua volta divenuta un topos ben attestato. Nel complesso, inoltre, il motivo degli effetti della visione offre una variante rispetto al tema del dominio che la dama vanta sul poeta, confermandone la condizione paradossale e fuori dall'ordinario.

Benché il concetto in sé accomuni la produzione italiana delle origini e la tradizione occitanica, esso appare tematizzato in modo differente nei testi siciliani e toscani, incluso in sostanza lo Stilnovo. Le occorrenze petrarchesche suggeriscono, invece, un riuso diretto degli antecedenti occitanici, per quanto i tratti di vicinanza siano piuttosto generici (si confrontino ad esempio il sonetto 111, vv 12-14, e la canzone *Aissi cum es coinda e gaia*, vv 15-18, di Uc de Saint Circ). È parimenti percepibile e rilevante la rielaborazione petrarchesca, che porta ad una rappresentazione molto più articolata e complessa non solo della gioia procurata da Laura, ma dell'intera vicenda in cui tali episodi di soddisfazione sono inseriti. In proposito Petrarca sembra in effetti beneficiare al contempo dell'esempio

convenzionale di stampo trobadorico e dell'innovazione stilnovistica e soprattutto dantesca (con particolare riferimento alla ricca narrazione della *Vita nova*), in cui come si è anticipato la questione della reazione dell'innamorato alla presenza femminile è oggetto di spiccata attenzione, anche se in forme autonome.

Petrarca

Vero è che 'l dolce mansueto riso / pur acqueta gli ardenti miei desiri, / et mi sottrage al foco de' martiri, / mentr'io son a mirarvi intento et fiso (son. 17, vv 5-8)

Et se pur s'arma talor a dolersi / l'anima a cui vien mancho / consiglio, ove 'l martir l'adduce in forse, / rappella lei da la sfrenata voglia / sùbita vista, ché del cor mi rade / ogni delira impresa, et ogni sdegno / fa 'l veder lei soave (canz. 29, vv 8-14)

Di sospir' molti mi sgombrava il petto, / che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile: / però che 'n vista ella si mostra humile / promettendomi pace ne l'aspetto (son. 78, vv 5-8)

Or mi ritrovo pien di sì diversi / piaceri, in quel saluto ripensando, / che duol non sento, né sentì' ma' poi (son. 111, vv 12-14)

Pien di quella ineffabile dolcezza / che del bel viso trassen gli occhi miei / [...] / lassai quel ch'i' più bramo [...] (son. 116, vv 1-5)

Conobbi allor sì come in paradiso / vede l'un altro, in tal guisa s'aperse / quel pietoso penser ch'altri non scerse: / ma vidil'io, ch'altrove non m'affiso (son. 123, vv 5-8)

Ma freddo foco et paventosa speme / de l'alma che traluce come un vetro / talor sua dolce vista rasserena (son. 147, vv 12-14)

Sì come eterna vita è veder Dio, / né più si brama, né bramar più lice, / così me, donna, il voi veder, felice / fa in questo breve et fraile viver mio (son. 191, vv 1-4)

Solea lontana in sonno consolarne / con quella dolce angelica sua vista / madonna; or mi spaventa et mi contrista (son. 250, vv 1-3)

A me pur giova di sperare anchora / la dolce vista del bel viso adorno, / che me mantene, e 'l secol nostro honora (son. 251, vv 9-11)

Già sai tu ben quanta dolcezza porse / agli occhi tuoi la vista di colei (canz. 264, vv 37-38)

Quanto gradisco che' miei tristi giorni / a rallegrar de tua vista consenti! (son. 282, vv 5-6)

Sì 'ntentamente ne l'amata vista / requie cercavi de' futuri affanni (son. 314, vv 3-4)

L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra / del dolce lauro et sua vista fiorita, / lume et riposo di mia stanca vita (son. 327, vv 1-3)

Beata s'è, che pò beare altrui / co la sua vista, over co le parole (son. 341, vv 9-10)

Con quella man che tanto desiai, / m'asciuga li occhi, et col suo dir m'apporta / dolcezza ch'uom mortal non senti mai (son. 342, vv 9-11).

Trovatori

C'anc nulla sazo non fo, / s'ieu vis sa gaia fasso, / que anc trebailla ni dan / sentis ni mal ni affan (Uc de Saint Circ, *Aissi cum es coinda e gaia*, vv 15-18)

Mot me plaz quant eu la remir: / tot lo cor mi fai esbaudir (Rigaut de Berbezilh, *Be · m cuidava d'amor gardar*, vv 24-25)

Donpna, tot eissamenz / com eu sui doloros / qan eu me loing de vos, / sui eu sobrejauzens / qan me retorn'amors / lai on eu vos revei (Sordello, *Donpna, tot eissamenz*, vv 1-6)

Que la nuoich fai parer dia / la gola, e qi · n vezia / plus en jos, / totz lo mons en gessaria⁴⁴² (Bertran de Born, *Casutz sui de mal en pena*, vv 45-48)

Que qui la ve totz temps sera joios (Rambertino Buvaelli, *Eu sai la flor plus bella d'autra flor*, v 30)

Quan son bel vis clar / e son gen cors remire, / dreit e benestan; / et ai joya tan gran / can mi fai bel semblan / d'amor, que par que-m ria (Gaucelm Faidit, *Solatz e chantar*, vv 57-62)

Mas, can sai c'a vos deing venir / e sai qe vos veiran miei oill, / tant de joi' e mon cor acoill / e tan son joios miei cossir (Guilhem de la Tor, *Plus qe las domnas, q'eu aug dir*, vv 41-44)

Quan vostra fresca color / avinen ses maestria / ni l vostre gen cors remir, / sui tan jauzens qu'al partir / m'en creis ir' e feunia (Cadenet, *A! cu · m dona ric coratge*, vv 49-53).

4.4 Migliorare attraverso l'amore

In amore, se il sentimento è nobile e puro, l'effetto positivo per antonomasia è identificato in ambito cortese con un processo di innalzamento interiore, dovuto agli insegnamenti dell'amata e allo stato d'animo che ella ispira. Tale miglioramento giustifica per i trovatori i tormenti e la deviazione rispetto alla società che derivano dall'amore, il cui fine ultimo è in sostanza quell'accrescimento personale. Il concetto di stampo trobadorico

⁴⁴² Il topos appare qui rinnovato sia dal contesto esplicitamente erotico, sia dalla sovrapposizione con immagini adynatiche.

trova terreno fertile nella lirica pre-stilnovistica, come mostrano le numerose occorrenze siciliane;⁴⁴³ il topos comincia tuttavia a diradarsi nella poesia toscana, forse per l'eccessiva compromissione del lessico con la tradizione dell'amore feudale. Il principio che ne è alla base resta però valido.⁴⁴⁴

Rispetto all'accezione occitanica, sociale e cortigiana, lo Stilnovo ha reinterpretato l'idea che l'amore portasse un accrescimento personale in senso più marcatamente spirituale, in linea con il generale spostamento dell'attenzione dall'esteriorità all'interiorità; l'esplicita terminologia del "miglioramento" è dunque ancora una volta infrequente, ma il concetto rimane fondamentale ed anzi per certi aspetti definitorio rispetto all'esperienza amorosa.⁴⁴⁵ L'evoluzione del motivo culmina con Dante e con la *Vita nova*, in cui la questione si fa morale e religiosa: l'amata diviene *figura Christi* e guida il poeta verso la dimensione divina.

Petrarca propone a sua volta un'interpretazione innovativa dell'accrescimento che l'esperienza amorosa porta all'io, nell'ottica della trasfigurazione delle convenzioni e del loro adattamento ad una concezione poetica diversa, anche grazie al contestuale riuso di antecedenti molteplici. Nel Canzoniere la rivalutazione dell'amore e della sua valenza spirituale non è negata, ma nemmeno completa, pacifica o definitiva,⁴⁴⁶ come dimostra un'attenta lettura delle "canzoni sorelle", con il parallelo del *Secretum*,⁴⁴⁷ e ancora della canzone 207, in cui il tempo dell'aiuto e del sostegno da parte dell'amata appare ormai concluso, nel segno di una sofferenza che si credeva superata e che invece si ridesta. Al contempo, Petrarca non esclude che l'insegnamento portato dall'amore abbia anche una ricaduta terrena e sociale, erede prossima dell'ideologia cortese, come

⁴⁴³ Giacomo da Lentini, *Or come pote sì gran donna entrare*, v 14, Rinaldo d'Aquino, *Venuto m'è in talento*, vv 21-25, Piero della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, v 53, Federico II, *Poi ch'a voi piace, Amore*, v 13.

⁴⁴⁴ Chiaro Davanzati, *Oi lasso, lo mio partire*, v 23, Monte Andrea, *Senno e Valore, in voi, tuto giace*, vv 10-11, Guittone d'Arezzo, *A renformare amore e fede e spera*, v 30.

⁴⁴⁵ Guido Guinizzelli, *Io voglio del ver la mia donna laudare*, v 8, Dante, *Ne li occhi porta la mia donna Amore*, vv 9-10.

⁴⁴⁶ Tali aspetti saranno ulteriormente trattati nel corso del capitolo seguente; si fa qui particolare riferimento ai contributi in Praloran 2007² e Berra 2010.

⁴⁴⁷ Nel *Secretum* infatti Agostino condanna l'amore terreno in tutte le sue forme, negando che esistano sentimenti rivolti ad un oggetto terreno che possano comportare una reale crescita interiore: il processo verso l'amore di carità è tutt'altro. Per l'importanza di un'analisi in parallelo delle due opere petrarchesche e della loro cronologia si veda in particolare Berra 2010.

quando nella canzone 72, proprio al centro del trittico “degli occhi”, afferma che l’amore lo distingue dal volgo.⁴⁴⁸

Nella resa petrarchesca di ciò che di buono ed educativo può venire dall’amore due elementi in particolare appaiono profondamente innovativi: l’esplicita presa di coscienza del valore positivo del diniego subito mentre l’amata era in vita e le apparizioni di Laura dopo la morte, volte alla consolazione, ma anche all’esortazione verso un’esistenza migliore. Così, agli aspetti sociali, di matrice occitanica, e all’esempio stilnovistico e dantesco si affianca infine una componente penitenziale e cristiana. A questi tre fattori sembrano corrispondere concezioni dell’amore diverse, contrastanti e forse anche contraddittorie: l’amore terreno, suscitato da desiderio carnale, che dunque va abbandonato, ma che può anche essere nobile e dunque dare lustro sul piano sociale; l’amore puro che rimane casto e fornisce un esempio educativo; l’amore di carità che può essere rivolto solo a Dio. Tali prospettive convivono nella macrostruttura ed anzi contribuiscono a costruirne la complessa espressione attraverso filoni tematici ricorrenti, che cioè non si susseguono come momenti in sé conclusi e puntualmente distinti, ma piuttosto si incrociano e si alternano.⁴⁴⁹

Le scelte lessicali e retoriche sembrano infine accomunare in modo più specifico alcuni passi petrarcheschi e parte della produzione occitanica. Oltre all’ovvia voce «migliore», frequentissima in ambito trobadorico e attestata nel sonetto 289 proprio nel senso di un miglioramento che deriva dalla guida di Laura, è soprattutto significativa l’idea che a contatto con l’amata non rimangano al poeta pensieri inadeguati. Il concetto è anche guinizzelliano (*Io voglio del ver la mia donna laudare*, v 14, «mal pensar»), ma si legge già, ad esempio, in Peire de la Valeria (*Vezzer volgra N’Ezelgarda*, vv 16-17), dove il poeta usa la forma «fol pensamen». Petrarca sembra prediligere l’aggettivo «basso», associato al pensiero nel sonetto 351 (v 8) e nella canzone 360 (v 103); il medesimo attributo è riferito al desiderio nel sonetto 154, dove ancora una volta il poeta mostra quali pulsioni l’amata cancelli dal suo cuore, lasciando spazio a virtù ed onore. In tal senso la dizione trobadorica non risulta affine, poiché appare preferita la forma “pregio”.

⁴⁴⁸ Il disprezzo per il volgo è un altro topos ampiamente diffuso e ben attestato in Petrarca, che si riscontra già in alcuni testi trobadorici, in primo luogo come motivazione a sostegno di uno stile difficile e ricercato. Si legga ad esempio *Ara · m platz*, *Giraut de Bornèill* di Raimbaut d’Aurenga, vv 1-7.

⁴⁴⁹ Sull’evoluzione del concetto di virtù nella lirica medievale si legga Cherchi 2008, pp. 180 segg.

Petrarca

Da lei ti vèn l'amoroso pensiero, / che mentre 'l segui al sommo ben t'invia,
/ pocho prezando quel ch'ogni huom desia (son. 13, vv 9-11)

Et se contra suo stile ella sostiene / d'esser molto pregata, in Lui si specchia,
/ et fal perché 'l peccar più si pavente: / ché non ben si ripente / de l'un mal chi de l'altro s'apparecchia (canz. 23, vv 127-131)

Né quella prego che però mi scioglia, / ché men son dritte al ciel tutt'altre strade,
/ et non s'aspira al glorioso regno / certo in più salda nave (canz. 29, vv 39-42)

Che l'essermi contesa / quella benigna angelica salute / che 'l mio cor a vertute
/ destar solea con una voglia accesa (canz. 37, vv 91-94)

Gentil mia donna, i' veggio / nel mover de' vostr'occhi un dolce lume / che mi mostra
la via ch'al ciel conduce (canz. 72, vv 1-3)

Questa è la vista ch'a ben far m'induce, / et che mi scorge al glorioso fine;
/ questa sola dal vulgo m'allontana (canz. 72, vv 7-9)

Poi ch'io li vidi in prima, / senza lor a ben far non mossi un'orma: / così gli ò
di me posti in su la cima, / che 'l mio valor per sé falso s'estima⁴⁵⁰ (canz. 73, vv 57-60)

Et son fermo d'amare il tempo et l'ora / ch'ogni vil cura mi levâr d'intorno;
/ et più colei, lo cui bel viso adorno / di ben far co' suoi esempi m'innamora (son. 85, vv 5-8)

L'opra è sì altera, sì leggiadra et nova / che mortal guardo in lei non s'assecura⁴⁵¹ (son. 154, vv 5-6)

L'aere percossa da' lor dolci rai / s'infiamma d'onestate, et tal diventa, / che 'l dir
nostro e 'l penser vince d'assai. / Basso desir non è ch'ivi si senta, / ma d'onor, di vertute:
or quando mai / fu per somma beltà vil voglia spenta? (son. 154, vv 9-14)

Ma tu, ben nata che dal ciel mi chiami, / per la memoria di tua morte acerba / preghi
ch'i' sprezzi 'l mondo e i suoi dolci hami (son. 280, vv 12-14)

[...] et nel parlar mi mostra / quel che 'n questo viaggio fugga o segua, / contando i
casi de la vita nostra, / pregando ch'a levar l'alma non tarde (son. 285, vv 10-13)

Ir dritto, alto, m'insegna; et io, che 'ntendo / le sue caste lusinghe e i giusti preghi / col
dolce mormorar pietoso et basso, / secondo lei conven mi regga et pieghi (son. 286, vv 9-12)

⁴⁵⁰ È interessante notare che qui i principi dell'amore che guida al bene e dell'amata come modello positivo si mescolano con due punti forti dell'alienazione amorosa: la sfiducia in sé e la rinuncia al proprio giudizio autonomo.

⁴⁵¹ Il concetto di per sé appare strettamente imparentato allo Stilnovo.

Or comincio a svegliarmi, et veggio ch'ella / per lo migliore al mio desir
contese, / et quelle voglie giovenili accese / temprò con una vista dolce et
fella (son. 289, vv 5-8)

Come va 'l mondo! Or mi diletta et piace / quel che più mi dispiacque; or
veggio et sento / che per aver salute ebbi tormento, / et breve guerra per
eterna pace (son. 290, vv 1-4)

Quel sol che mi mostrava il camin destro / di gire al ciel con gloriosi passi,
/ tornando al sommo Sole, in pochi sassi / chiuse 'l mio lume e 'l suo car-
cer terrestre (son. 306, vv 1-4)

Lei non trov'io: ma suoi santi vestigi / tutti rivolti a la superna strada /
veggio, lunge da' laghi averni et stigi (son. 306, vv 12-14)

- Fedel mio caro, assai di te mi dole, / ma pur per nostro ben dura ti fui
(son. 341, vv 12-13)

Leggiadri sdegni, che le mie infiammate / voglie tempraro (or me
n'accorgo), e 'nsulse (son. 351, vv 3-4)

Fior di virtù, fontana di beltate, / ch'ogni basso penser del cor m'avulse; /
divino sguardo da far l'uom felice, / or fiero in affrenar la mente ardita / a
quel che giustamente si disdice (son. 351, vv 7-11)

Quella mi scorge ond'ogni ben imparo (son. 358, v 4)

Et ella: «A che pur piangi et ti distempe? / Quanto era meglio alzar da
terra l'ali, / et le cose mortali / et queste dolci tue fallaci ciance / librar con
giusta lance, / et seguir me, s'è ver che tanto m'ami» (canz. 359, vv 38-44)

Che penser basso o grave / non poté mai durar dinanzi a lei (canz. 360, vv
103-104)

Da mille acti inhonesti l'ò ritratto, / ché mai per alcun pacto / a lui piacer
non poteo cosa vile (canz. 360, vv 122-124)

Et per saperlo, pur quel che n'avenne / fôra avenuto, ch'ogni altra sua vo-
glia / era a me morte, et a lei fama rea (canz. 366, vv 95-97).

Trovatori

E cel qui sa joia agarda / non ha ges fol pensamen (Peire de la Valeria, *Ve-
zer volgra N'Ezelgarda*, vv 16-17)

Ges non ai mon cor voiant / d'amor quan m'en vauc prezant / per Na De-
zirada (Bernart Marti, *Bel m'es lai latz la fontana*, vv 33-35)

Tot jorn meillur et esmeri / car la gensor serv e coli (Arnaut Daniel, *En
cest sonet coind'e leri*, vv 8-9)

Dompna, ieu vos dei grazir / so q'ieu sai ben far e dir (Raimbaut
d'Aurenga, *A mon vers dirai chansso*, vv 64-65)

Ben a mauvais cor e mendic / qui ama e no · s melhura, / qu'eu sui d'aitan
melhuratz / c'ome de me no vei plus ric (Bernart de Ventadorn, *Lancan
folhon bosc e jarric*, vv 17-20)

A mi meillura mos talenz (Giraut de Bornelh, *Aquest terminis clars e genz*, v 11)

Bel-paradis, tuit li dotze reingnat / aurion pro del vostr'enseingnamen (Rigaut de Berbezilh, *Tuit demandon qu'es devengud'amors*, vv 45-46)

Ja non creirai, qi qe m'o jur, / qe vis non eisca de rasim, / et hom per amor no meillur⁴⁵² (Marcabru, *Bel m'es cant son li frug madur*, vv 25-27)

Qu'aitan be pot far fin aman / amors del petit cum del gran (Sordello, *Per re no ·m puesc d'amor cuydar*, vv 19-20)

Quar per vos vei pretz levar / ez enrequir / cascus en brui (Amanieu de la Broqueira, *Mentre que l talans mi cocha*, vv 24-26)

C'amors fa ·ls mellors meillurar / e ·ls plus malvatz pot far valer (Raimbaut de Vaqueiras, *Leu pot hom gauch e pretz aver*, vv 13-14)

Pueis avetz bona captenensa / per que tot melhura e gensa (Aimeric de Belenoi, *Pus de ioy mou e de plazer*, vv 12-13)

E ·m son per vos, dompna, tan meilluratz (Monaco de Montaudon, *Era pot ma donna saber*, v 21)

Qu'Amors me ditz, quant ieu m'en vuelh estraire, / que manhtas vetz puej' om de bas affaire / e conquer mais que dregz no cossentria⁴⁵³ (Arnaut de Maruelh, *Aissi cum selh que tem qu'Amors l'aucia*, vv 26-28)

Dona per cui lo mons melhur' e gensa (Raimon Jordan, *Vas vos soplei, en cui ai mes m'entensa*, v 10)

Ben es fis, de gran valenssa / mos cors, s'aqest m'abarona / per cui totz pretz creis e genssa (Peire d'Alvernha, *Ab fina ioia comenssa*, vv 41-43)

Qu'en luec bos pretz no s'abria / leu, si non ve per amia (Raimon de Miraval, *D'amor es totz mos cossiriers*, vv 13-14)

Ancaras trob mais de ben en Amor, / qe ·l vil fai car e ·l nesci gen parlan, / e l'escars larc, e leial lo truan, / e ·l fol savi, e ·l pec conoissedor; / e l'orgoillos domesga et homelia (Aimeric de Peguilhan, *Cel qui s'irais ni guerreia ab Amor*, vv 17-21)

En amar be meillur outra poder (Gaucelm Faidit, *Ges de chantar non aten ni esper*, v 12)

Ab aisso m'a joi e deport rendut / e mon saber esders e meillurat (Guilhem Ademar, *Non pot esser sofert ni atendut*, vv 17-18)

Mas tant sabetz los bens triar / dels mals, e ·ls sens de las follors (Gui d'Ussel, *En tanta guisa ·m men' Amors*, vv 45-46)

⁴⁵² La medesima concezione positiva dell'amore, che in realtà non è incoerente con la censura di Marcabru, il cui oggetto sono piuttosto coloro che fingono di dedicarsi all'amore puro, macchiandone il nome stesso, si riscontra potenziata in *Pos mos coratges esclarzis*. Qui l'autore più che esaltare le facoltà positive di amore ne evidenzia per contrasto le capacità distruttive nei confronti di chi non ne è davvero degno.

⁴⁵³ L'affermazione di Arnaut de Maruelh mostra con chiarezza le ripercussioni sociali del miglioramento dovuto all'amore cortese.

Ans d'amar leis m'asegur / e m'atur / e·m meillur (Guilhem de la Tor, *Canson ab gais motz plazens*, vv 77-79)

E pus de ben amar melhur, / segon razo, / trop en dey far mielhs motz e so (Peire Raimon de Tolosa, *Pus vey parer la flor el glay*, vv 5-7)

Aissi m'a dat fin'amor conoissensa / com natura la don' a esparvier (Bertran Carbonel, *Aisi m'a dat fin'amor conoissensa*, vv 1-2)

Tant afinat fin aman / c'afinar plus non poiria⁴⁵⁴ (Bartolomé Zorzi, *Entre totz mon cossiriers*, vv 66-67)

Q'usquecx jau joy e's melhuyr e s'enansa (Guilhem Peire de Cazals, *Be'm plagr'ueymais qu'ab vos, dona, 'm valgues*, v 5)

Mout me tenc ben per pagatz / del saber, que m'es vengutz / per ben amar non amatz (Guiraut Riquier, *Mout me tenc ben per pagatz*, vv 1-3).

5. *Mescolanza di sacro e profano*

Nella lirica delle origini e poi soprattutto nel Canzoniere si nota la tendenza a sovrapporre la dimensione sacra e quella profana: modello fondamentale in tal senso era già il *corpus* occitanico. Rientrano in tale definizione tutti i luoghi in cui la rappresentazione dello stato amoroso o dell'amata chiamino in causa elementi pertinenti alla sfera religiosa, attraverso figure d'analogia, soprattutto metafore e similitudini, o anche semplici scelte lessicali che paiono tutt'altro che casuali, come "sacro" e "adorare".⁴⁵⁵

I riferimenti al divino, che in questi casi non appare considerato in sé o in termini morali, sono perciò introdotti a vantaggio della rappresentazione amorosa. Nei *Fragmenta*, dunque, è necessario distinguere con particolare attenzione tali occorrenze da quelle penitenziali, in cui sacro e profano non sono sovrapposti, ma contrapposti per esprimere la costante tensione dell'io tra desideri terreni e tensione spirituale. Qualche parziale eccezione si legge poco prima della chiusura, laddove aspetti cristiani ed amorosi sono proposti insieme ed armonizzati, ma ciascuno con valore indipendente.

La rifunzionalizzazione di temi e motivi d'ispirazione sacra nell'ottica di problemi del tutto terreni si inserisce con coerenza nel quadro di alie-

⁴⁵⁴ L'immagine dell'oro che raffina, utilizzata come paragone o come metafora, non solo è topica, ma anche molto diffusa, a partire dalla tradizione occitanica sino a quella italiana.

⁴⁵⁵ L'apertura della lirica ai linguaggi extraletterari, in primo luogo quello biblico, ma non necessariamente ai significati originari cui quelle forme espressive erano connesse, è stata evidenziata da Giunta 2005.

nazione e disforia su cui si è insistito tanto per il Canzoniere quanto per i suoi antecedenti trobadorici. Si coglie cioè ancora una volta una divaricazione tra l'io e i suoi doveri, il senso comune, il sentire naturale. Inoltre, la rappresentazione stessa dell'amata, e di Laura in particolare, in termini sacrali è in linea con la superiorità e la straordinarietà che le attribuiscono le convenzioni di origine cortese.

Al contempo, l'insistenza di Petrarca sul ruolo di Laura nei suoi confronti dopo la morte, come guida dal cielo ed esempio salvifico, costituisce un fattore di innovazione e rifunzionalizzazione rispetto all'uso occitanico. In questi casi, infatti, l'associazione tra la figura femminile e l'orizzonte celeste contribuisce alla parziale reinterpretazione dell'amore per lei in termini positivi e morali, anche grazie alla lezione stilnovistica e dantesca.

Grossomodo fino alla canzone 360, comunque, la raccolta petrarchesca mantiene ampi tratti di ambiguità ed indecisione, che si ripropongono persino nei sonetti finali, come nella bipartizione tematica di *Rvf* 362 o nel dolore ancora non sopito del *fragmentum* 363. Per questa ragione diversi studiosi hanno affermato che la conclusione e la canzone alla Vergine, con l'idea di una conversione pressoché (ma non perfettamente) riuscita e del rifiuto dell'amore terreno, delineano un salto piuttosto brusco, per quanto si tenda ormai ad interpretare l'immagine di Medusa come l'amore del poeta per Laura e non Laura stessa, i cui sforzi in favore del poeta e della sua anima sono qui per altro ribaditi.⁴⁵⁶

Come si vedrà, il ruolo della produzione occitanica rispetto all'inclusione di alcuni topoi di carattere religioso nella lirica amorosa è molto rilevante. Prima di Petrarca già i poeti della Scuola siciliana e i lirici toscani avevano accolto tale modello; anche nella *Vita nova* dantesca si notano significativi momenti di ambiguità tra sacro e profano, come nell'implicita raffigurazione di Beatrice come *figura Christi*, guida al cielo, probabilmente assunta *in corpore*,⁴⁵⁷ oggetto di pellegrinaggio e di predicazione da parte del poeta. Tuttavia ciò è finalizzato ad attribuire all'amata un reale e lineare ruolo salvifico a vantaggio del poeta, che difficilmente si potrebbe associare a quello di Laura nel Canzoniere. Ecco perché la comprensione del riuso petrarchesco beneficia proprio del con-

⁴⁵⁶ Di tali aspetti relativi all'interpretazione di *Rvf* 366 e le diverse ipotesi di Santagata e Cherchi si tratterà con maggiore ampiezza nel capitolo seguente.

⁴⁵⁷ Tale possibilità è presentata nell'introduzione di Gorni all'edizione del prosimetro a cura di Rossi 1999, ma un simile accenno si coglie già in Singleton 1968, pp. 13-38. Tali elementi saranno in parte ripresi nel capitolo seguente.

fronto con la lirica amorosa trobadorica,⁴⁵⁸ benché nei componimenti occitanici le immagini siano meno elaborate e spesso presentino una chiara intonazione blasfema, assente invece nel Canzoniere.

5.1 *Pregchiere*

La preghiera rivolta alla donna amata o ad Amore è uno dei topoi più diffusi in ambito lirico, pur con numerose declinazioni specifiche a seconda di quali aspetti della vicenda amorosa l'io intenda evidenziare. Il rilievo dell'immagine in contesto profano è tale da aver in sostanza cancellato il significato religioso dell'invocazione e delle richieste di aiuto; contribuisce in proposito anche l'espressione sintetica e semplice, priva di dettagli, che di norma contraddistingue il motivo, identificato in sostanza dall'uso dei termini "preghiera" e "pregare". Tuttavia, anche in virtù della complessiva osservazione di quanto la dimensione sacra abbia spazio nell'*imagery* amorosa, il topos della preghiera merita di essere riletto tenendo conto della sua stratificazione semantica. Spesso, inoltre, esso è inserito nella raffigurazione di un innamorato devoto e supplice, altro elemento convenzionale molto frequente sia nella produzione occitanica che in quella italiana delle origini, ma tangente alla sfera sacra.

Nella lirica italiana, in verità, il numero delle occorrenze specifiche appare inferiore rispetto a quanto avrebbe lasciato presumere la frequenza del topos nel *corpus* occitanico o nel Canzoniere petrarchesco. Il concetto è senz'altro presente, ma l'uso lessicale non è sempre specifico, come si nota in particolare presso la Scuola siciliana e negli stilnovisti.⁴⁵⁹

Tra i luoghi trobadorici e quelli petrarcheschi non appaiono contatti immediati e puntuali, quanto una generale corrispondenza retorica e concettuale, oltre che quantitativa. È notevole, in particolare, la tendenza a chiedere aiuto esplicitamente al divino, rivolgendo al cielo preghiere dal fine terreno o comunque legate a disagi amorosi. Tale aspetto è molto evidente nella produzione occitanica, sia che il poeta proponga

⁴⁵⁸ Si veda ad esempio Lazzerini 1993 per l'ambiguità e la commistione tra i due aspetti in Jaufré Rudel e nella poetica dell'amore lontano.

⁴⁵⁹ Si propone qui in ogni caso qualche luogo rappresentativo: Giacomo da Lentini, *Guiderdone aspetto avere*, v 45, Abate di Tivoli, *Ai deo d'amore, a te faccio preghera*, v 1; Chiaro Davanzati, *Quando lo mar tempesta*, v 63, Dante da Maiano, *Si m'abbellio la vostra gran plagenza*, v 9, Guittone d'Arezzo, *Amor, mercé, c'or m'è mister che stia*, v 7; Guido Cavalcanti, *Noi siàn le triste penne isbigotite*, v 12, Dante, *Volgete gli occhi a veder chi mi tra*, v 6, Cino da Pistoia, *S'io ismagato sono ed infralito*, vv 66-67.

un'elaborata invocazione (ad esempio in *Dona, si m'auzes' rancurar* di Raimbaut d'Aurenga, vv 17-20), sia che si tratti di sintetiche interiezioni del tipo «oh Dio», dalla valenza chiaramente patetica. Simili espedienti espressivi lasciano traccia nei testi siciliani e soprattutto toscani pre-stilnovistici, che potrebbero aver dunque rappresentato un'ulteriore fonte di ispirazione rispetto al riuso petrarchesco, cui tuttavia le brevi esclamazioni patetiche non sembrano appartenere.

Nel Canzoniere, però, il coinvolgimento diretto del cielo in favore dell'amante che soffre per amore (si leggano l'avvio della canzone 70 o il sonetto 153) assume un peso maggiore per la complicazione che si determina, nell'economia dell'intera raccolta, rispetto alle preghiere di carattere penitenziale. Com'è noto, infatti, Petrarca ha incluso nel macrotesto anche vere e proprie apostrofi a Dio e alla Vergine, dal contenuto propriamente religioso. A loro volta questi componimenti derivano dalla rielaborazione di uno specifico genere trobadorico;⁴⁶⁰ nel *corpus* occitanico e nei pochi antecedenti italiani, però, il contrasto tra riferimenti cristiani finalizzati all'espressione amorosa e testi di argomento integralmente spirituale è meno evidente, in quanto tali rime non sono che di rado incluse in un insieme organico e anche quando ciò accade (si pensi a Guiraut Riquier o a Guittone d'Arezzo) esse sono destinate a distinte sezioni del macrotesto e a fasi nettamente distinte dell'esperienza dell'io lirico.

Petrarca

Ch'ancor poi ripregando, i nervi et l'ossa / mi volse in dura selce [...]
(canz. 23, vv 137-138)

Et io ne prego Amore, et quella sorda / che mi lassò de' suoi color' depinto,
/ et di chiamarmi a sé non le ricorda (son. 36, vv 12-14)

Questi poser silentio al signor mio, / che per me vi pregava, ond'ei si tacque
(son. 46, vv 9-10)

Da ora inanzi ogni difesa è tarda, / altra che di provar s'assai o poco / questi
preghi mortali Amore sguarda. / Non prego già, né puote aver più loco,
che mesuratamente il mio cor arda (son. 65, vv 9-13)

Che se non è chi con pietà m'ascolte, / perché sparger al ciel sì spessi preghi?
(canz. 70, vv 3-4)

Non gravi al mio signor perch'io il ripreghi (canz. 70, v 8)

⁴⁶⁰ Sulla questione si tornerà con maggiore ampiezza nel corso del prossimo capitolo.

Ite, caldi sospiri, al freddo core, / rompete il ghiaccio che Pietà contende,
/ et se prego mortale al ciel s'intende, / morte o mercé sia fine al mio dolore
(son. 153, vv 1-4)

Troppo felice amante mi mostrasti / a quella che' miei preghi humili et casti
/ gradi alcun tempo, or par ch'odi et refute (son. 172, vv 6-8)

Tal la mi trovo al petto, ove ch'i' sia, / felice incarco; et con preghiere honeste
/ l'adoro e 'nchino come cosa santa (son. 228, vv 12-14)

Né 'l pianger mio né i preghi pòn far Laura / trarre o di vita o di martir
quest'alma (sest. 239, vv 23-24)

Non è sì duro cor che, lagrimando, / pregando, amando, talor non si smova,
/ né sì freddo voler, che non si scalde (son. 265, vv 12-14)

Pregando ch'a levar l'alma non tarde: / et sol quant'ella parla, ò pace o tregua
(son. 285, vv 13-14)

Pregate non mi sia più sorda Morte (sest. 332, v 69).⁴⁶¹

Trovatori

Si saubes tan Dieu predicar / ben sai c'ap se m'alberguera / c'ades, cant ieu
cug orar, / deu pregar a Dieu, creisetz⁴⁶² (Raimbaut d'Aurenga, *Dona, si m'auzes' rancurar*, vv 17-20)

E prec la del seu amador / que l be que m fara, no m venda / ni · m fassa far lonj'a
tenda (Bernart de Ventadorn, *Estat ai com om esperdutz*, vv 27-29)

E si · l plagues mos enquerers / ni mos preiars ni mos servirs (Giraut de Bornelh,
Amars, onrars e carteners, vv 17-18)

[...] Las! Tan la vau pregan / qan / ni ja ren de leis me n jauza (Jaufré Rudel,
Qui non sap esser chantaire, vv 34-36)

E quant la prec del romaner / non vol mas paraulas auzir (Rigaut de Berbezilh,
Be · m cuidava d'amor gardar, vv 13-14)

Per merce vos voill pregar (Sordello, *Dompna, meillz q'om pot pensar*, v 23)

⁴⁶¹ Nell'economia del Canzoniere è particolarmente notevole che le preghiere rivolte a Laura siano sostituite, in termini affini, da quelle alla Vergine, ormai al momento della conversione conclusiva. Si leggano in particolare i seguenti brani: «Vergine, s'a mercede / miseria extrema de l'humane cose / già mai ti volse, al mio prego t'inchina» (canz. 366, vv 9-11); «Vergine santa, d'ogni gratia piena / che per vera et altissima humiltate / salisti al ciel onde miei preghi ascolti» (canz. 366, vv 40-42); «Vergine, quante lagrime ò già sparte, / quante lusinghe et quanti preghi indarno» (canz. 366, vv 79-80).

⁴⁶² L'interesse del passo deriva soprattutto dalla sua collocazione nella canzone: infatti, benché a prima vista possa sembrare un'ortodossa dichiarazione spirituale, in realtà il testo è dedicato alle richieste e alle preghiere che il drudo rivolge all'amata. È quello dunque il tipo di preghiera cui si fa riferimento, in cui la richiesta appare in sostanza terrena.

Si m'a bon cor ara · lh prec e l'incaut / que · m do sa joy e m prometa salut⁴⁶³ (Raimbaut de Vaqueiras, *D'amor no · m lau, qu'anc non poge tan aut*, vv 33-34)

E prec Amor que ia cor no m mezes / qu'ieu vos pregues, domna, car tem que us pes; / e s'aissi · us prec, dompna, forsadamen, / no m'en sia ia pieitz si mieills no m n'es (Monaco de Montaudon, *Aissi cum cel q'a estat ses seignor*, vv 41-44)

C'ab doutz precz cars, humilmen, / merceian cum fis amaire (Arnaut de Marueilh, *Mout eron doutz miei cossir*, vv 13-14)

E, mas tant es vostre cors orgulhos / que mos preiars no us es bos (Raimon Jordan, *S'ieu fos encolpatz*, vv 37-38)

E pus servirs ni preyars pro no · m te, / fols serai hieu si mais sospir ni plor (Perdigon, *Ir' e pezars e dompna ses merce*, vv 21-22)

Prec qe · m valgues / vostre cors cortes / amoros / e joios (Guilhem de la Tor, *En vos ai mesa*, vv 15-18).

5.2 Fede amorosa

L'espressione della devozione all'amata come vera e propria fede presenta alcune significative divergenze tra l'esperienza occitanica e quella del Canzoniere, benché pertenga ad entrambe. I trovatori si dichiarano per lo più "fis", termine che assomma sfumature molteplici legate alla fedeltà, ma anche alla finezza dell'amore puro, appunto la *fin'amor*. Petrarca, invece, mette da parte quest'ultimo aspetto e il suo retaggio cortese, che pure lascia qualche traccia nel "sentimento nobile" cui si è già fatto riferimento. Nel Canzoniere è piuttosto preferito il concetto di "fede amorosa", già attestato in ambito occitanico e poi italiano, ma qui meno frequente. Le scelte dei poeti siciliani, siculo-toscani e pre-stilnovisti appaiono in sostanza affini a quelle trobadoriche: soprattutto fra i toscani, infatti, sono molto numerose le attestazioni di fedeltà e lealtà (frequentissima è in particolare l'aggettivazione),⁴⁶⁴ per quanto compaia anche qualche più specifica indicazione sulla propria "fede", principalmente nei

⁴⁶³ La natura della domanda è particolarmente notevole rispetto alla questione degli esiti positivi dell'amore fino, a confronto con i successivi esiti stilnovistici.

⁴⁶⁴ Mazzeo di Ricco, *Sei anni ò travagliato*, v 3, Percivalle Doria, *Come lo giorno quand'è dal maitino*, v 32; Guittone d'Arezzo, *Gioi amorosa, amor, grazì e mercede*, vv 7-8 e 11, Monte Andrea, *A lo fedel, lo bon sengnor, perdona*, v 1, Chiaro Davanzati, *Com' forte vita e dolorosa, lasso*, v 6.

confronti dell'amata.⁴⁶⁵ Tale scelta in termini di destinatari segna un ulteriore fattore di vicinanza rispetto ai trovatori, mentre in Petrarca si accresce in modo notevole l'importanza di Amore in quanto interlocutore nel caso di simili promesse.

Una probabile mediazione tra le prime interpretazioni del topos e la considerevole rilettura personale del Canzoniere, in cui l'immagine non è solo ben attestata, ma resa più complessa ed articolata, si deve allo Stilnovo. Benché infatti le occorrenze in questione non siano numerosissime ed appaiano alquanto sintetiche, esse presentano un'intonazione ed una concezione più moderne e vicine alla sensibilità petrarchesca.⁴⁶⁶ Nel complesso sembra perciò di poter individuare una graduale evoluzione da un semplice topos cortese verso una prospettiva più elaborata, che culmina nelle plurisemantiche letture dell'amore e dei suoi esiti tipiche della lirica dantesca e petrarchesca.

Petrarca

Però, s'un cor pien d'amorosa fede / può contentarve senza farne stracio, /
piacciavi omai di questo aver mercede (son. 82, vv 9-11)

Lasso, non a Maria, non nocque a Pietro / la fede, ch'a me sol tanto è nemica; /
et so ch'altri che voi nessun m'intende (son. 95, vv 12-14)

Dagli occhi ov'era, i' non so per qual fato, / riposto il guidardon d'ogni mia fede (son. 130, vv 3-4)

S'una fede amorosa, un cor non finto (son. 224, v 1)

I' ò pregato Amor, e 'l ne riprego, / che mi scusi appo voi, dolce mia pena,
/ amaro mio dilecto, se con piena / fede dal dritto mio sentier mi piego (son. 240, vv 1-4)

Ché mortal cosa amar con tanta fede / quanta a Dio sol per debito convensi (canz. 264, vv 99-100)

Rotta la fe' degli amorosi inganni (son. 298, v 5)

⁴⁶⁵ Guittone d'Arezzo, *Ben aggia ormai la fede e l'amor meo*, v 1, e *Gioi amorosa, amor, grazzi' e mercede*, vv 9-14.

⁴⁶⁶ Guido Cavalcanti, *Posso degli occhi miei novella dire*, v 21, e *Se m'ha del tutto obliato Mercede*, v 2; Cino da Pistoia, *S'io mi riputo di niente alquanto*, v 8, e *Oimé, ch'io veggio per entr'un pensiero*, v 14. In alcuni casi la fede ispirata da madonna sembra essere quella cristiana e non quella amorosa, secondo una rappresentazione del personaggio femminile e della sua funzione educativa rispetto al poeta che trova il suo pieno sviluppo nella *Vita nova*. Si leggano ad esempio Dante, *Vede perfettamente ogni salute*, vv 4 e 8, e Guido Guinizzelli, *Io voglio del ver la mia donna laudare*, v 11 (a seconda, però, che si dia delle terzine un'interpretazione morale o filosofica).

Già traluceva a' begli occhi il mio core, / et l'alta fede non più lor molesta
(son. 317, vv 5-6)

Amor, quando fioria / mia spene, e 'l guidardon di tanta fede, / tolta m'è
quella ond'attendea mercede (bal. 324, vv 1-3)

A madonna et al mondo è la mia fede (son. 334, v 4)

Vedi 'l mio amore, et quella pura fede / per ch'io tante versai lagrime e
'nchiostro (son. 347, vv 7-8)

Che se poca mortal terra caduca / amar con sì mirabil fede soglio, / che
devrò fare di te, cosa gentile? (canz. 366, vv 121-123).

Trovatori

L'ai fe don o · m puesc estaire, / tan li suy fizels amaire / ses falhir, so us
iur · e · us pliu (Bernart Marti, *Quan l'erb'es reverdezida*, vv 19-21)

Gran mal m'a faih ma bona fes (Bernart de Ventadorn, *Bel m'es qu'eu
chan en aquel mes*, v 36)

E serai vos tan fis (Giraut de Bornelh, *Si ia d'Amor*, v 26)

E deuria · m, dompna, l fis cors valer, / car conoissetz que ja no m recreirai
(Folchetto da Marsiglia, *S'al cor plagues, ben fora oimais sazoz*, vv 23-24)

Tos temps serai ves amor / fis e fermes ab cor veray (Sordello, *Tos temps se-
rai ves amor*, vv 1-2)

Pero be · m pes que mi aia valgut / ma bona fes, car amei leialmen (Elias
Cairel, *Qan la freidors irais l'aura dousana*, vv 9-10)

Que d'enjan a far se vira / mos cors, e sui fis amaire (Raimon de Miraval,
Qui bona chansso cossira, vv 15-16)

Fis amics sui ben amans (Peire Vidal, *Atressi co · l perilhans*, v 41)

Ni'us amarai de bon còr e de fe / tro que veirai si ja'm valria be (Castelosa,
Amics, s'ie'us trobès avinen, vv 10-11)

Quez eu li fos fins e verais (Guilhem Ademar, *Pos vei que reverdeja · l glais*,
v 19)

A vos, Amors, vuelh mostrar en chantan / quo m pres midons, ni per que,
ni ab quals, / ni on me mes, sos homs fis e leials (Cadenet, *Ab leial cor et
ab humil talan*, vv 8-10)

Cuy suy fis amayre (Peire Raimon de Tolosa, *Pessamen ai e cossir*, v 4)

Saubes com ieu li soi fis (Arnaut Catalan, *Amor ricx fora sius vis*, v 6).

5.3 Rappresentazione della vicenda del poeta attraverso situazioni o immagini sacre

La rappresentazione dell'io lirico e delle circostanze in cui si trova suggerisce numerosi indizi di una sovrapposizione tra sacro e profano, tra

cui spiccano alcune esplicite associazioni tra la dimensione religiosa e il coinvolgimento amoroso, in veste di metafore e similitudini. I luoghi sono indipendenti e legati ai gusti ed alle intenzioni del singolo poeta, come si nota soprattutto in Petrarca, ma l'idea di fondo appare comune: si ricorre al divino per esprimere sentimenti e problemi profani, chiarendo e insieme potenziando a livello emotivo la comunicazione lirica.

Nei trovatori sono particolarmente frequenti e riconoscibili le richieste di aiuto o le accuse a Dio, cui sono rivolte invocazioni più o meno articolate (sino, come si è anticipato, alle semplici interiezioni), evidenziandone la responsabilità nelle vicende umane. Gli epigoni italiani – siciliani e toscani – sono a questo proposito fedeli al modello occitanico, applicato in tutte le tipiche circostanze che affliggono l'io lirico, come l'attacco delle malelingue, il bisogno di essere amati e così via; merita di essere menzionato l'uso del termine “adorare” riferito all'amata,⁴⁶⁷ perché successivamente apprezzato da Petrarca. Persino nella produzione stilnovistica si nota ancora qualche occorrenza affine. Al contrario risulta molto inferiore l'uso di figure d'analogia per rappresentare lo stato d'animo e l'intimità dell'io, sia per quantità che per sviluppo retorico delle immagini.⁴⁶⁸

Nel Canzoniere, dove pure non manca qualche esempio affine a quelli italiani, sono abbandonate le interiezioni e le invocazioni di carattere puramente esclamativo: la raccolta si caratterizza per il considerevole sviluppo della convenzione di origine occitanica e per la creazione di immagini ben più complesse e dunque innovative. Il poeta insiste in modo particolare sulla propria venerazione di Laura e sul suo ruolo di mediatrice verso il Cielo: da una parte attribuire all'amore una funzione educativa permette di rivalutarlo in chiave morale, dall'altra inevitabilmente la sfera del sacro è così ricondotta a quella profana, poiché il sentimento resta in sé terreno. Ciò si percepisce soprattutto nei passi in cui l'io lirico si rivolge a Dio e al Cielo innanzitutto perché là si trova madonna e non per una piena e matura consapevolezza (in particolare, ancora nel sonetto 362).

⁴⁶⁷ Chiaro Davanzati, *La gioia e l'alegranza*, vv 43; Guido Cavalcanti, *Perch'ì no spero di tornar giammai*, v 45.

⁴⁶⁸ Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*, vv 25-27, Giacomino Pugliese, *Ispendiente*, v 61, Percivalle Doria, *Come lo giorno quand'è dal maitino*, vv 8-10; Bonagiunta Orbicciani, *Oi amadori, intendete l'affanno*, vv 22-25, Monte Andrea, *Più soferir no'm posso ch'io non dica*, vv 21, 36, 45-49; Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre Amore*, vv 41-60, Cino da Pistoia, *Se tu sapessi ben com'io aspetto*, vv 4 e 7, Dante, *La dispietata mente che pur mira*, vv 25-26.

Il legame tra Petrarca e la tradizione occitanica non si coglie in questi casi in specifiche corrispondenze formali o puntuali recuperi. È piuttosto la concezione di fondo ad essere contrassegnata da evidenti affinità: si pensi ad esempio ai sonetti 25 e 246, in cui l'atteggiamento dell'io poetico rispetto a Dio e al suo ruolo nella vicenda ricorda da vicino quello proposto nelle canzoni *Bel m'es cant son li frug madur* di Marcabru, *En Sordell, qe vos es semblan* di Sordello, *Vezer volgra N'Ezelgarda* di Peire de la Valeria o ancora *Jois e chans e solatz e amors certana* di Elias Cairel. In diverse occasioni, inoltre, il trovatore paragona la soddisfazione amorosa che prova al paradiso (Raimon Jordan, *Lo clar temps vei brunezir*, vv 49-54, Guilhem de Cabestanh, *Lo dous cossire*, vv 35-38, Falquet de Romans, *Domna, eu pren comjat de vos*, v 82, Gaucelm Faidit, *Tant aut me creis amors en ferm talan*, vv 38-39 e Peire Raimon de Tolosa, *Pessamen ai e cossir*, vv 23-27): un'associazione simile – per quanto rivolta direttamente a Dio – si coglie nella canzone 264, vv 99-100. La capacità dell'amata di creare un paradiso (questa volta in terra) è per altro citata anche nel Canzoniere (sonetto 292, v 7), anche se si tratta di un'espressione di rimpianto collocata nella sezione "in morte".⁴⁶⁹ Anche l'aspetto quantitativo è infine suggestivo e pare confermare tanto la convenzionalità di simili immagini tra i trovatori quanto l'interesse petrarchesco, in contrasto con un uso evidente, ma non altrettanto radicato tra gli antecedenti italiani.

Petrarca

[...] onde i miei guai / nel commune dolor s'incominciaro⁴⁷⁰ (son. 3, vv 7-8)

Così, lasso, talor vo cerchand'io, / donna, quanto è possibile, in altrui / la disiata vostra forma vera⁴⁷¹ (son. 16, vv 12-14)

⁴⁶⁹ Bisogna però tenere in conto anche un possibile spunto dantesco: *Lo doloroso amor che mi conduce*, v 28, laddove l'io poetico paragona il viso dell'amata alle bellezze del paradiso.

⁴⁷⁰ L'accostamento dell'elemento profano a quello sacro è reso ancor più evidente dall'organizzazione del discorso nel sonetto: dapprima i due temi sono alternati (la prima quartina è esattamente divisa a metà), ma nelle terzine domina ormai l'aspetto amoroso e in fondo la lamentela che urge al poeta concerne il fatto che l'amata non ricambi. L'amore insomma ha la meglio sulla fede e risulta l'istanza preminente.

⁴⁷¹ Come è noto, il celeberrimo sonetto della "Veronica" è per gran parte dedicato alla descrizione del pellegrinaggio del vecchietto verso Roma allo scopo di vedere la vera icona di Cristo, cui nel finale è paragonato l'atteggiamento del tutto profano del poeta innamorato. Per l'analisi del sonetto si leggano Galimberti 1990, Petrini 1993, Barberi Squarotti

Or ch'al dritto camin l'à Dio rivolta,⁴⁷² / [...] / et se tornando a l'amorosa
vita, / per farvi al bel desio volger le spalle, / trovaste per la via fossati o
poggi, / fu per mostrar quanto è spinoso calle (son. 25, vv 5-12)
I' temo di cangiar pria volto et chiome, / che con vera pietà mi mostri gli
occhi / l'idolo mio, scolpito in vivo lauro (sest. 30, vv 25-27)
Lasso, non a Maria, non nocque a Pietro / la fede, ch'a me sol tanto è ne-
mica (son. 95, vv 12-13)
Et se prego mortale al ciel s'intende, / morte o mercé sia fine al mio dolore
(son. 153, vv 3-4)
Stella difforme et fato sol qui reo / commise a tal che 'l suo bel nome ado-
ra, / ma forse scema sue lode parlando (son. 187, vv 12-14)
Sì come eterna vita è veder Dio, / né più si brama, né bramar più lice, /
così me, donna, il voi veder, felice / fa in questo breve et fraile viver mio
(son. 191, vv 1-4)
Pasco la mente d'un sì nobil cibo, / ch'ambrosia et nectar non invidio a
Giove (son. 193, vv 1-2)
S'i' 'l dissi, io spiaccia a quella ch'i' torrei / sol, chiuso in fosca cella, / dal
di che la mamella / lasciài, finché si svella / da me l'alma, adorar: forse e 'l
farei (canz. 206, vv 32-36)
Tal la mi ritrovo al petto, ove ch'i' sia, / felice incarco; et con preghiere
honeste / l'adoro e 'nchino come cosa santa (son. 228, vv 12-14)
[...] O vivo Giove, / manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine⁴⁷³ (son.
246, vv 7-8)
Parrà forse ad alcun che 'n lodar quella / ch'i' adoro in terra, errante sia 'l
mio stile (son. 247, vv 1-2)
Ché mortal cosa amar con tanta fede / quanta a Dio sol per debito con-
vensi (canz. 264, vv 99-100)
Et m'ài lasciato qui misero et solo, / talché pien di duol sempre al loco
torno / che per te consecrato honoro et còlo (son. 321, vv 9-11)
Deh qual pietà, qual angel fu sì presto / a portar sopra 'l cielo il mio cor-
doglio?⁴⁷⁴ (son. 341, vv 1-2)

1994 e Fenzi 1996, in cui è possibile trovare anche una panoramica delle precedenti pro-
poste di lettura; per l'interpretazione del testo si veda inoltre Santagata 1999, pp. 181-187.

⁴⁷² Il retto percorso sarebbe qui quello amoroso, concesso ed anzi favorito da Dio.

⁴⁷³ La richiesta di aiuto a Dio per desideri e problemi prettamente amorosi e dunque
terreni è aggravata da una parte da un desiderio di morte evidentemente masochistico,
anche se non suicida, e dall'altra dalle ragioni che spingono a rifiutare la vita. L'affezione
verso il mondo, infatti, dovrebbe essere cancellata dal desiderio di ascesa spirituale e dal
pensiero della dimensione celeste, non in virtù delle sofferenze amorose.

⁴⁷⁴ Gli angeli compaiono qui in relazione alla morte dell'amata ed inviati non a Dio,
ma ad un diverso "signore", cioè l'amata stessa.

Ch'assai 'l mio stato rio quetar devrebbe / quella beata, e 'l cor racconsolarsi / vedendo tanto lei domesticarsi / con Colui che vivendo in cor sempre ebbe⁴⁷⁵ (son. 345, vv 5-8)

Ond'io voglie et pensier' tutti al ciel ergo / perch'i' l'odo pregar pur ch'i' m'affretti (son. 346, vv 13-14)

Or nel volto di Lui che tutto vede / vedi 'l mio amore, et quella pura fede / per ch'io tante versai lagrime e 'nchiostro (son. 347, vv 6-8).

Trovatori

Sol Dieus mi gart de revolim, / q'en aital amor m'aventur / on non a engan ni reprim (Marcabru, *Bel m'es cant son li frug madur*, vv 18-20)

Peire Gilhem, tot son afan / mes Dieus en leis far per mon dan (Sordello, *En Sordell, qe vos es semblan*, vv 7-8)

E qar mei oill l'an chausida / a Deu prec que mi don vida / per servir son bel cors gen (Peire de la Valeria, *Vezer volgra N'Ezelgarda*, vv 20-22)

E prec Dieu que m'aujatz e · m siatz umana (Elias Cairel, *Jois e chans e solatz e amors certana*, v 5)

Que s'era cochatz de mort / non querri' a Dieu tan fort / que lai ssus em paradis / m'aculhis, / quon que · m des lezer / d'una nueg ab lieis jazer (Raimon Jordan, *Lo clar temps vei brunezir*, vv 49-54)

Ben cuch esser en paradis (Falquet de Romans, *Domna, eu pren comjat de vos*, v 82)

S'ieu per crezensa / estes vas Dieu tan fis, / vius ses falhensa / intrer' em paradis (Guilhem de Cabestanh, *Lo dous cossire*, vv 35-38)

Vostr' es lo laus – e mi, en paradis, / podetz metre de joi e d'alegransa! (Gaucelm Faidit, *Tant aut me creis amors en ferm talan*, vv 38-39)

Pero si · m valgues amors / tan que m'entendensa / midons abelhis, / plus ric ioy que Paradis / agr', a ma parvensa (Peire Raimon de Tolosa, *Pesamen ai e cossir*, vv 23-27)

Aqist d'aver amassaire, / malparlier, lengatrenchan, / qi m cujavon d'amor traire, / ma si Dieus vol far mon coman, / ja us non er al Lavador⁴⁷⁶ (Bernart Marti, *Lancan lo douz temps s'esclair*, vv 22-26)

⁴⁷⁵ Nel sonetto 345 l'io poetico risponde a se stesso e si autocorregge, dopo che nel sonetto 344 aveva dichiarato di non sentire alcuna consolazione rispetto alla perdita di Laura per il fatto di sapere che ella è stata assunta alla beatitudine dei giusti: «Né gran prosperità il mio stato adverso / pò consolar di quel bel spirto sciolto» (vv 10-11). Tale duplice prospettiva sarà approfondita nel capitolo seguente in relazione alle convenzioni del genere *planh*.

⁴⁷⁶ La richiesta di un intervento divino a difesa del poeta e dell'onore della dama contro le malelingue è assolutamente topica. Qui la convergenza tra componente amorosa ed intervento divino è arricchita dal riferimento a problemi morali, in particolare

Ges per janguoill no · m vir aillor, / bona dompna, ves cui ador (Arnaut Daniel, *Chansson do · il mot son plan e prim*, vv 28-29)
 Anz vos desir / plus que Dieus cill de Doma (Arnaut Daniel, *L'aura amara*, vv 84-85)
 Pro m'a dat sol lieys no pert; / Dieus m'a pagat a ma guiza (Raimbaut d'Aurenga, *Una chansoneta fera*, vv 23-24)
 Et s'aissi pert s'amistat, / be · m tenh per dezeretat / d'amor e ja Deus no · m do / mais faire vers ni chanso⁴⁷⁷ (Bernart de Ventadorn, *Era m cos-selhatz, senbor*, vv 21-24)
 Mas si Deus m'air, / s'ieu veramen / ben no · n cre⁴⁷⁸ (Giraut de Bornelh, *Quar non ai*, vv 40-42)
 Senher Dieus, quez es del mon capdels e reis, / qui anc premiers gardet con, com non esteis⁴⁷⁹ (Guglielmo IX, *Companho, tant ai agutz d'avols conres*, vv 7-8)
 Cui Dieus vol ben si l'aiuda, / c'a mi volc ben longamen, / qe · m det un ric joi gauzen / de vos, c'ara ai perduda (Uc de Saint Circ, *Longamen ai atendida*, vv 11-14)
 Car Dieu e cilh a cui me sui donatz / m'an trait de ioi e mis en pensamen⁴⁸⁰ (Bertran d'Alamanon, *Nuls hom non deu eser meraveilaz*, vv 3-4)
 Era · n lau Dieu e Saint Joan, / c'ab tal amor vau amoran (Cercamon, *Asatz es or'oimai q'eu chant*, vv 16-17)
 Ben es vers c'a orsa · m menet, / e fis que fols quar lei ai cout (Raimbaut de Vaqueiras, *Ils hom tan*, vv 15-16)
 Faich ai longa carantena, / mas oimais / sui al digous de la Cena (Bertran de Born, *Casutz sui de mal en pena*, vv 10-12)
 Si · m don de vos bon'estrena / Dieus, tortz es e desmesura (Guilhem Ademar o Rambertino Buvaletti, *Pois vei que-l temps s'aserena*, vv 49-50)
 Sill que m don Dieus tener nuda (Aimeric de Belenoi, *Al prim pres dels breus iorns braus*, v 16)

all'accumulo delle ricchezze; nei versi successivi viene esplicitamente citato Marcabru, proprio in qualità di retto censore dei costumi immorali.

⁴⁷⁷ L'immagine è qui arricchita dal doppio coinvolgimento divino, non solo nella sfera amorosa, ma anche a livello poetico.

⁴⁷⁸ La struttura ricorda per certi aspetti le formule tipiche e stereotipate del genere *escondich* di cui si tratterà nel capitolo seguente. Il coinvolgimento di Dio in giuramenti e promesse è molto frequente in ambito trobadorico.

⁴⁷⁹ La contraddizione tra invocazione a Dio e tematica profana è qui accentuata dal carattere chiaramente erotico del problema.

⁴⁸⁰ La prima e la seconda strofa sono interamente dedicate alla responsabilità di Dio rispetto all'infelicità amorosa del poeta: la rappresentazione è particolarmente interessante perché il Signore, accomunato al v 3 alla dama, sostituisce *in toto* la figura paganeggiante di Amore.

Mas Dieus me don tal mal don ieu enratge / que lo y dia tot per plan auranatge⁴⁸¹ (Monaco de Montaudon, *Aissi cum selb qu'es en mal senboratge*, vv 14-15)

E l francha res, merce d'aquest peccaire (Arnaut de Maruelh, *E mon cor ai un novellet chantar*, v 29)

Si no · m fos per que · s n'azir / mes mi fora en canonja (Peire d'Alvernha, *Al dessebrar del pays*, vv 47-48)

Mon Audiart sal Dieus e sa companha⁴⁸² (Raimon de Miraval, *Tot quan fatz de be ni dic*, v 49)

Que, si m'ajut Deus ni fes, / al cor m'estan sei dous ris (Peire Vidal, *Mos cors s'alegr' e s'esjau*, vv 27-28)

E a · m leial e fizel / e just plus que Deus Abel⁴⁸³ (Peire Vidal, *Be · m pac d'ivern e d'estiu*, vv 29-30)

Lei qu'aor / prec, si ll platz, / que no · s deslartz (Perdigon, *Entr'amor e pessamen*, vv 16-18)

Qe Dieus mi fes per far son mandamen (Gaucelm Faidit, *Trop malamen m' Janet un tems d'amor*, v 14)

A Dieu coman Belesgar / e plus la ciutat d'Aurenja (Azalais de Porcairagues, *Ar em al freg temps vengut*, vv 41-42)

Dieu prèc que gran jòi l'atraia (Comtessa de Dia, *Ab Jòi et ab Joven m'apaïs*, v 12)

[...] salve Dieus sa testa! (Guilhem Ademar, *Ben agr'ops q'ieu saubes faire*, v 19)

Mas ja Dieus no · m don ben d'amor, / s'ieu non am plus bell'e meillor (Gui d'Ussel, *Ges de chantar no · m faill cors ni razos*, vv 48-49)

A Dieu me coman, / qe · m vau trebaillan (Peire Raimon de Tolosa, *No · m puosc sufrir d'una leu chanso faire*, vv 33-34)

⁴⁸¹ La produzione del monaco di Montaudon si distingue particolarmente per la paradossale insistenza su elementi blasfemi o comunque irrispettosi verso la sfera del sacro. Ne restano varie canzoni ambientate in paradiso, dove l'io poetico si intrattiene familiarmente con Dio su argomenti molteplici.

⁴⁸² Questo tipo di richiesta è molto diffuso in ambito trobadorico, sia in riferimento alla dama che in merito al mecenate/destinatario del testo, nella *tornada*. La forma più tipica, comunque, è quella propria del *planb*, dove la richiesta di protezione è strettamente legata alla perdita di una persona cara (la dama o il signore), alla cui anima si vorrebbe garantire un esito felice.

⁴⁸³ *Be · m pac d'ivern e d'estiu* appare per intero ispirata da elementi sacri rilette in termini profani: non solo la fedeltà del poeta è paragonata a quella di Abele, ma il suo amore a quello di Giacobbe per Rachele (la medesima immagine sarebbe poi stata significativa per Petrarca nella canzone 206), mentre le qualità dell'amata sono associate a quelle di san Gabriele.

Vos clam merce per dieu e per pietatz (Bartolomé Zorzi, *Aissi col fuocx consuma totas res*, v 69)
 Mas Dieus non vol desesperat, / per c'ades atent e desir (Peire Bremon Ricas Novas, *So don me cudava bordir*, vv 39-40)
 Crey que · m det Dieus aquest parelh (Gavaudan, *L'autre dia, per un mati*, v 42)
 [...] e ja a Dieu non playa / que ja vas me fas'aital falhimen / qu'otra · m deman e que de lieys m'estraya (Peirol, *Be · m cujava que no chantes oguan*, vv 18-20)
 D'elhs no · m cal, sol que Dieus me gar / midons e · m do so qu'en volria (Guilhem de Montanhagol, *Leu chansoneta m'er a far*, vv 22-23).

5.4 Rappresentazione dell'amata attraverso il sacro

Il divino è ulteriormente coinvolto nella vicenda amorosa a proposito della rappresentazione della figura femminile e della sua lode, in primo luogo per evidenziare l'origine celeste delle sue straordinarie qualità, come in parte si è già visto trattando del topos secondo cui l'amata è il capolavoro di Dio e della natura. In tal senso gli esempi italiani si fanno più numerosi e significativi nel riuso dell'*imagery* occitanica: ciò non vale soltanto per i numerosi e celebri passi stilnovistici dedicati al carattere angelico e miracoloso dell'amata o alla precisa intenzione di Dio al momento della sua creazione,⁴⁸⁴ ma anche per alcuni significativi antecedenti siciliani e toscani.⁴⁸⁵

Nel Canzoniere il ritratto di Laura beneficia in modo marcato di riferimenti al sacro, nella lode della sua luminosa bellezza e della sua esemplarità spirituale. Petrarca mostra di appropriarsi sia della lezione occitanica, sia dei modelli italiani, ed in particolare di quelli stilnovistici, innanzitutto di quello dantesco. Laura è infatti paragonata a ninfe e dee – con sincretismo paganeggiante applicato anche al Signore e alla Vergine –; le viene più volte attribuito l'aggettivo “santa”, anche in vita; a più riprese è evidenziato il suo ruolo di viva testimonianza rispetto al Cielo per coloro che abitano in terra, oltre che di stimolo alle entità celesti perché amino il

⁴⁸⁴ Cino da Pistoia, *Li vostri occhi gentili e pien' d'amore*, vv 6-14, Dante, *I' mi son pargoletta bella e nova*, vv 4-10, 13-14 e 19, e *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, vv 29 e 50, Guido Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, vv 21 e 32-34. Peculiare il caso cavalcantiano di *Biltà di donna* che dipende dall'interpretazione del verso finale (Fratta 2004).

⁴⁸⁵ Giacomo da Lentini, *Madonna à 'n sé vertute con valore*, vv 12-14, e *Eo viso e son diviso da lo viso*, v 8; Chiaro Davanzati, *Per la grande abbondanza ch'io sento*, vv 19-32, Dante da Maiano, *O rosa e giglio e flore aloroso*, v 12.

mondo mortale;⁴⁸⁶ infine, ella è descritta come frutto diretto ed altissimo della creazione celeste.⁴⁸⁷ Tutti questi elementi sono dapprima proposti nella sezione “in vita” e poi reinterpretrati nei testi in morte per esprimere il profondo rimpianto dell’innamorato, al contempo trovando uno spunto per l’associazione tra amata e cielo nell’ottica dell’assunzione tra i beati. Ella acquisisce perciò una funzione esemplare come quella di Cristo e provoca (o dovrebbe provocare) simili effetti straordinari e devastanti nella natura.⁴⁸⁸ Proprio l’accostamento ideale tra Laura e Cristo fornisce un esempio di come sia i modelli occitanici che quelli italiani abbiano importanza nel Canzoniere, pur in vista di un riuso complessivo e comunque sempre personale. *Figura Christi* per eccellenza è infatti Beatrice nella *Vita nova* e non sarebbe possibile ignorare tale antecedente rispetto alla resa petrarchesca; tuttavia è significativo che già Gavaudan rappresenti l’amata come incoronata non genericamente in cielo, ma proprio da Cristo, dunque al culmine dell’onore e della beatitudine (*Crezens, fis, verays et entiers*, vv 57-59). Nel complesso, la capacità petrarchesca di fornirsi di fonti diverse, insieme allo sviluppo spesso più articolato tanto della visione complessiva quanto delle singole immagini determina rispetto alle convenzioni una maggiore densità ed intensità. Resta evidente, infine, l’interesse di Petrarca per gli spunti tratti dalla sfera del sacro, che anche solo in termini quantitativi trova un paragone diretto solo nell’insieme del *corpus* occitanico.

Petrarca

Et se contra suo stile ella sostiene / d’esser molto pregata, in Lui si specchia, / et fal perché ’l peccar più si pavente (canz. 23, vv 127-129)

⁴⁸⁶ È notevole che il medesimo merito sia attribuito alla Vergine nella canzone 366, secondo uno spostamento da una figura femminile all’altra emblematico della *mutatio animi* conclusiva.

⁴⁸⁷ È quasi paradossale l’effetto dell’immagine rovesciata, quando iperbolicamente persino i difetti della dama, di cui il poeta si lamenta, sono ricondotti alla creazione divina (Cercamon, *Ab lo pascor m’es bel q’eu chant*, v 39). In un caso infine (Arnaut de Marueilh, *Uns gais amors orguills*) la creazione della dama e delle sue straordinarie qualità viene associata ad Amore, cui di solito è riservato soltanto il merito di aver scelto proprio quell’oggetto del desiderio per il poeta, come nella canzone 360 di Petrarca afferma Amore in persona.

⁴⁸⁸ Si tratta di un elemento ben noto della tradizione cristologica, che Petrarca riprende esplicitamente nei primi due versi del sonetto 3.

Poi ch'a mirar sua bellezza infinita / l'anime degne intorno a lei fien sparte
(son. 31, 7-8)
Et s'io potesse far ch'agli occhi santi / porgesse alcun dilecto (canz. 70, vv
15-16)
Ver' me volgendo quelle luci sante (son. 108, v 3)
Conobbi allor sì come in paradiso / vede l'un l'altro, in tal guisa s'aperse /
quel pietoso penser ch'altri non scerse (son. 123, vv 5-7)
Voler ch'è cieco et sordo / sì mi trasporta, che 'l bel viso santo / et gli oc-
chi vaghi fien cagion ch'io pèra (canz. 135, vv 42-44)
Le stelle, il cielo et gli elementi a prova / tutte lor arti et ogni extrema cura
/ poser nel vivo lume, in cui Natura / si specchia, e 'l sol ch'altrove par
non trova (son. 154, vv 1-4)
L'atto d'ogni gentil pietate adorno, / e 'l dolce amaro lamentar ch'i' udiva,
/ facean dubbiar, se mortal donna o diva / fosse che 'l ciel rasserenava in-
torno (son. 157, vv 5-8)
Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea, / chiome d'oro sì fino a l'aura
sciolse? (son. 159, vv 5-6)
Vedi lume che 'l cielo in terra mostra (son. 192, v 4)
Raccolto à 'n questa donna il suo pianeta, / anzi 'l re de le stelle [...] (son.
215, vv 5-6)
Come Natura al ciel la luna e 'l sole, / a l'aere i vènti, a la terra herbe et
fronde, / a l'uomo et l'intellecto et le parole, / et al mar ritollesse i pesci et
l'onde: / tanto et più fien le cose oscure et sole, / se Morte li occhi suoi
chiude et asconde (son. 218, vv 9-14)
Laurèa mia con suoi santi atti schifi (son. 225, v 10)
Nel qual honesto amor chiaro revela / sua dolce forza et suo santo costu-
me (son. 230, vv 3-4)
Ma Tu come 'l consenti, o sommo Padre, / che del Tuo caro dono altri ne
spoglie (son. 231, vv 13-14)
Et fa qui de' celesti spirti fede (son. 243, v 3)
E 'l mondo remaner senza 'l suo sole⁴⁸⁹ (son. 246, v 10)
Faccendo lei sovr'ogni altra gentile, / santa, saggia, leggiadra, honesta et
bella (son. 247, vv 3-4)
Or fia già mai che quel bel viso santo / renda a quest'occhi le lor luci pri-
me (son. 252, vv 5-6)
Né d'esser tocco da' suoi sancti piedi (canz. 268, v 26)
Oimè, terra è fatto 'l suo bel viso, / che solea far del cielo / et del ben di
lassù fede fra noi (canz. 268, vv 34-36)

⁴⁸⁹ La metafora per cui l'amata è sole del poeta è a sua volta topica: l'aspetto celebrativo del personaggio femminile e della sua importanza agli occhi dell'io lirico è incrementato proprio dal portato sacrale dell'immagine, poiché per tradizione già pagana (si pensi ad Apollo o a Mitra) il sole è associato alla divinità.

Or in forma di nimpha o d'altra diva / che del più chiaro fondo di Sorga
 esca (son. 281, vv 9-10)
 Membrando il suo bel viso et l'opre sante (son. 287, v 14)
 Che solean fare in terra un paradiso (son. 292, v 7)
 Or son fatto io per l'ultimo suo passo / non pur mortal, ma morto, et ella è
 diva (son. 294, vv 3-4)
 Che mai rebellion l'anima santa / non sentì poi ch'a star seco fur giunte
 (son. 297, vv 3-4)
 Quanta invidia a quell'anime che 'n sorte / ànno or sua santa et dolce
 compagnia (son. 300, vv 9-10)
 Lei non trov'io: ma suoi santi vestigi / tutti rivolti a la superna strada /
 veggio, lunge da' laghi averni et stigi (son. 306, vv 12-14)
 Volve in amaro sue sante dolceze (son. 308, v 3)
 Ché 'n dee non credev'io regnasse Morte (son. 311, v 8)
 Passato è 'l viso sì leggiadro et santo (son. 313, v 5)
 Qualche santa parola sospirando (son. 317, v 13)
 Come poss'io, se non mi 'nsegni, Amore, / con parole mortali aguagliar
 l'opre / divine [...] (canz. 325, vv 5-7)
 Cosa nova a vederla, / già santissima et dolce anchor acerba (canz. 325, vv
 78-79)
 Vedeva a la sua ombra honestamente / il mio signor sedersi et la mia dea
 (son. 337, vv 7-8)
 Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo / oscuro et freddo, Amor cieco et
 inerme (son. 338, vv 1-2)
 Li angeli electi et l'anime beate / cittadine del cielo, il primo giorno / che
 madonna passò, le fur intorno / piene di meraviglia et di pietate (son. 346,
 vv 1-4)
 Ella, contenta aver cangiato albergo, / si paragona pur coi più perfecti
 (son. 346, vv 9-10)
 Donna che lieta col Principio nostro / ti stai, come tua vita alma rechiede
 (son. 347, vv 1-2)
 Da la persona fatta in paradiso (son. 348, v 8)
 Sol per piacer a le sue luci sante (son. 350, v 14)
 Già ti vid'io, d'onesto foco ardente, / mover i pie' fra l'erbe et le viole, /
 non come donna, ma com'angel sòle (son. 352, vv 5-7)
 Né minaccie temer debbo di morte, / che 'l Re sofferse con più grave pe-
 na, / per farne a seguitar constante et forte; / et or novellamente in ogni
 vena / intrò di lei che m'era data in sorte, / et non turbò la sua fronte se-
 rena (son. 357, vv 9-14)
 Non pò far Morte il dolce viso amaro, / ma 'l dolce viso dolce pò far Mor-
 te. / Che bisogn' a morir ben altre scorte? / Quella mi scorge ond'ogni
 ben imparo; / et Quei che del Suo sangue non fu avaro, / che col pe' rup-

pe le tartaree porte, / col Suo morir par che mi riconforte (son. 358, vv 1-7)

Menami al suo Signor: allor m'inchino, / pregando humilmente che consenta / ch'i' stia a veder et l'uno et l'altro volto⁴⁹⁰ (son. 362, vv 9-11).

Trovatori

Non poc plus / neis Jhesus / far de tals, car totz absems / als bos aips don es plus auta / cella c'om per pros recorda (Arnaut Daniel, *Autet e bas entre · ls prims fuoills*, vv 41-45)

Dieus retenc lo cel el tro / a sos ops ses compaigno, / ez es paraula certa, / c'a mi donz laisset en patz / c'a seignoriu vas totz latz (Raimbaut d'Aurenga, *A mon vers dirai chansso*, vv 50-54)

Ai, bon'amors encobida, / cors be faihz, delgatz e plas, / frescha chara colorida, / cui Deus formet ab sas mas (Bernart de Ventadorn, *Lo tems vai e ven e vire*, vv 50-53)

Quar anc genser crestiana / non fo, ni Dieus non la vol (Jaufré Rudel, *Quan lo rius de la fontana*, vv 17-18)

E pois Dieus l'a mes en aital carera / q'en sa valor avem tuich esperansa (Uc de Saint Circ, *Na Maria de Mons es plasentera*, vv 8-9)

Domna, Dieus vos salv e · us gar / c'om ren no · i pot meillurar / en vostras finas lauzors (Rigaut de Berbezilh, *Atressi com lo leos*, vv 46-48)

Qu'ieu non cre jes que merces aus failir / lai on Dieus volc totz autres bes aizir (Folchetto da Marsiglia, *Ben an mort mi e lor*, vv 9-10)

La plus corteza e la plus guaya / e la plus plazen que Dieus aya (Sordello, *Per re no · m puesc d'amor cuydar*, vv 5-6)

Con mais vos fa Dieus e valors valer (Raimbaut de Vaqueiras, *Si ja amors autre pro non tengues*, v 13)

Si Dieus volgues sa gran beutat devire, / granren pogra d'autras dompnas honrar (Arnaut de Maruelh, *Anc vas amor no · m poc res contradire*, vv 15-16)

⁴⁹⁰ L'oggetto della richiesta, che il poeta non si vergogna di rivolgere a Dio, mescola apertamente desideri e bisogni di natura contraddittoria (stare nel regno di Dio, riguadagnare la compagnia dell'amata). È vero che il volto di Laura potrebbe essere qui solo simbolo della beatitudine e di coloro che ne godono, e quindi per traslato del desiderio di pace nell'aldilà; tuttavia l'aspirazione a morire e il bisogno di rincontrare l'amata sono temi troppo diffusi nella seconda sezione del Canzoniere per non avvertirne l'influenza anche in questo luogo. È inoltre rilevante la definizione attribuita a Dio: non "nostro" Signore, ma «suo». Forse il poeta sottolinea così di non essere ancora parte del coro dei beati, ma non si può trascurare che al contrario nella terzina successiva egli si rappresenti come destinato alla salvezza, anche se non nell'immediato.

Tant vos det Dieus d'astre e de poder, / bona dona, que hom no·us va vezer (Raimon Jordan, *Aissi cum sel qu'em poder de senhor*, vv 41-42)

Tant es bona, fin'e vera, / franc'e de gentil natura / que Dieus, quan lieys fe, no fera / mais tam belha creatura, / ni no-n fa d'aital figura, / ni tan no s'i alezera (Raimon de Miraval, *Qui bona chansso cossira*, vv 25-30)

Qu'aissi·us fetz Deus de faisso / que natura·i pert razo (Peire Vidal, *Atressi co·l perilhans*, vv 59-60)

Et en sos faitz es d'aitals guizerdos / qu'el honra Dieu et tot bon pretz mante / per qu'el lo creis e l'enanssa e·l soste (Perdigon, *Ben aio·l mal e·l afan e·l consir*, vv 53-55)

La melher q'anc dieus feçes (Aimeric de Peguilhan, *Chantar vuilh. – Per qe? – Ja·m pladz*, v 11)

[...] e si'm laissatz morir / faretz pechat, e serai n'en tormen (Castelosa, *Amics, s'ie'us trobès avinen*, vv 46-47)

Dieus don qu'il vuoilla humilitat aver / si cum en lieis es proeza e jovens (Folchetto da Marsiglia/Falquet de Romans, *Meravill me cum pot nuills hom chantar*, vv 28-29)

C'om non poiri' escrire / sos gais d'igs ab bel semblan / qe·i a volgut assire / Dieus a men [...] (Arnaut Catalan, *De las serors d'en Guiran*, vv 12-15)

Mas on Dieus mays ha donat / de bon sen e de valor (Bertran Carbonel, *Amors, per aital semblansa*, vv 17-18)

Que si plagues amar a Dieu / dompna del mon, avinen plai / auri' en leis, que chausid ai (Bonifaci Calvo, *Tant auta dompna·m fai amar*, vv 31-32)

Jhesus vos fass'al sieu servir / el clar paradís resplandir / entre las verjes coronar (Gavaudan, *Crezens, fis, verays et entiers*, vv 57-59)

Que tug aquilh son siei coral amic / que la vezon tan gen: Dieus l'acomplir! (Folquet de Lunel, *Per amor e per solatz*, vv 47-48)

Dompna, cel vers Dieus qui formet / vostre gen cors franc, plazentier (Daude de Pradas, *Anc mais hom tan ben non amet*, vv 11-12)

Quelh eys Dieus, senes fallida, / la fetz de sa eyssa beutat (Guilhem de Cabestanh, *Aissi cum selh que bassa·l fuelh*, vv 5-6)

Que sa beutatz desus del cel partis, / que tan sembra obra de paradís / qu'a penas par terrenals sa conhdia (Guilhem de Montanhagol, *Non an tan dig li primier trobador*, vv 28-30).

6. Elementi spaziali e cronologici nella vicenda d'amore

Talvolta l'io poetico offre al lettore alcuni dettagli utili a ricostruire il contesto della storia d'amore a livello spaziale e cronologico. In primo luogo, tali precisazioni danno profondità e ricchezza alla storia dal punto di vista narrativo: in particolare, nel Canzoniere contribuiscono a costrui-

re un percorso esistenziale. Secondariamente, le indicazioni spazio-temporali possono acquisire una valenza simbolica, ad esempio quando il poeta ammette quanti anni ha sprecato nel servizio amoroso, che la vecchiaia ormai si avvicina o che la propria percezione del tempo è distorta. Anche tali aspetti, dunque, sono parte integrante delle circostanze di alienazione e disfunzionalità che accomunano lirica trobadorica e petrarchesca: non a caso, anche queste immagini topiche identificano una significativa occasione di riuso e trasformazione della tradizione cortese nel Canzoniere.

6.1 I luoghi della vicenda amorosa

Due sono i luoghi cui torna con maggiore frequenza il pensiero dell'amante, sull'onda del ricordo o dietro la spinta del desiderio: quello in cui è avvenuto il primo incontro con l'amata e quello dove ella vive. Grazie alla complessa configurazione della sua raccolta, Petrarca attribuisce ad entrambi questi luoghi un significato specifico: basti pensare a tutta la dinamica dei suoi spostamenti (allontanamenti o avvicinamenti) rispetto ad Avignone, a Valchiusa, alla Provenza in genere e all'Italia, o anche all'associazione tra un luogo preciso ed una data altrettanto specifica ed ancor più simbolica, il 6 di aprile. Tuttavia già i trovatori avevano espresso una peculiare relazione tra il luogo del desiderio e la necessità di allontanarsene oppure l'intenzione di rimanervi, con modalità meno complesse ed articolate, ma affini a quelle petrarchesche, tanto che è possibile individuare uno spazio di convenzionalità. La natura topica di tali riferimenti è d'altro canto confermata da alcune (non numerose) occorrenze nella lirica siciliana e toscana. I poeti della Scuola siciliana e i prestilnovisti prestano attenzione all'identificazione del luogo in cui vive l'amata, spesso indicato in modo puntuale; l'occasione può essere determinata dall'invio di una canzone (Guittone) o dal lamento per la lontananza (Chiaro Davanzati).⁴⁹¹ Per quanto l'immagine divenga più rara, è notevole che nei componimenti stilnovistici non si pensi solo al luogo in cui l'amata vive, ma anche a quello in cui è avvenuto l'incontro fatale,⁴⁹² come accade tanto nei trovatori quanto in Petrarca. Inoltre tendono a di-

⁴⁹¹ Re Enzo, *Amor mi fa sovente*, vv 55-59; Chiaro Davanzati, *Di lungia parte aducemi l'amore*, vv 11 e 41, Guittone d'Arezzo, *Lasso, pensando quanto*, v 66.

⁴⁹² Dante, *Madonna, quel signor che voi portate*, v 15, Cino da Pistoia, *Deh, non mi domandar perché sospiri*, vv 13-14, e *Ciò ch'è veggio di qua m'è mortal duolo*, v 6.

minuire le precisazioni geografiche, a favore di un riferimento generico in cui conta maggiormente il significato amoroso che una puntuale indicazione spaziale. Tale strategia appare preferita anche nel Canzoniere, benché tra le righe si possano d'abitudine intuire le coordinate a cui pensa il poeta, mentre nella produzione occitanica si riscontrano in merito soluzioni diversificate a seconda del singolo autore.

Nel complesso, anche se si possono osservare alcune corrispondenze tra il dettato petrarchesco e gli antecedenti italiani, in questo caso la raccolta pare accomunata innanzitutto al *corpus* trobadorico, non tanto per la presenza di riscontri immediati, quanto per alcune generali strategie espressive. Affini sono in primo luogo la quantità e la varietà delle occorrenze, tra rimandi più o meno precisi ed intelligibili, e nel loro collegamento a precisi momenti della vicenda amorosa. È indicativo, ad esempio, che l'invio dell'opera poetica, che per Guittone è occasione di far riferimento ad Arezzo (*A renformare amore e fede e spera*, v 71, *Lasso, pensando quanto*, v 66, *Tutor, s'eo veglio o dormo*, v 68), riproposto anche da Petrarca (canzone 37, vv 113-114, e sestina 237, vv 37-39), si leggesse già in autori come Raimon de Miraval (*Si tot s'es ma domn'esquiva*, vv 4-6) e Daude de Pradas (*Ab lo doutz temps que renovella*, vv 41-42), che però danno rilievo alla presenza femminile e non al luogo in sé, che infatti non è menzionato. Appare ancor più indicativo che Petrarca e Rambertino Buvalelli condividano il motivo della nascita dell'amata e del pensiero al luogo benedetto in cui essa è avvenuta, che non a caso il trovatore raccomanda alla protezione divina, come spesso i poeti fanno per l'amata stessa (*Al cor m'estai l'amoros desiriers*, vv 25-26). Il numero dei *fragmenta* coinvolti (sonetti 4, 8, 288, 320, 321) suggerisce d'altronde il rilievo dell'immagine per Petrarca.⁴⁹³ Infine, in almeno tre canzoni (Raimbaut d'Aurenga, *Donna, cel qe·us es bos amics*, vv 71-73; Arnaut de Maruelh, *Si cum li peis an en l'aiga lor vida*, vv 25-26; Falquet de Romans, *Ieu no mudaria*, v 29) il trovatore esprime il bisogno di volgersi al luogo dove si trova l'amata per contemplarlo, come se potesse vedere lei. Circostanze simili si leggono nel Canzoniere: in modo articolato ed esplicito nel sonetto 188, ma anche in 259, nel sonetto 177, in cui è il cuore che si volge in

⁴⁹³ Nel sonetto 295 il motivo è interpretato in senso morale e cristiano, cioè con riferimento a Dio creatore dell'anima, a cui essa torna dopo la morte come alla sua vera dimora. Nel sonetto 194 il poeta cita anche il proprio luogo di nascita, in termini generici, dichiarando però la propria rinuncia all'Italia in favore della Provenza per essere più prossimo all'amata. Infine, due volte viene citato il momento della nascita di Laura, nelle canzoni 29 e 325.

quella direzione, e soprattutto nel 242, in cui è scelto il predicato “mirare”.

Petrarca

Et or di picciol borgo un sol n'ò dato, / tal che natura e 'l luogo si ringratia / onde sì bella donna al mondo nacque (son. 4, vv 12-14)

A pie' de' colli ove la bella vesta / prese de le terrene membra pria / la donna che colui ch'a te ne 'nvia / spesso dal somno lagrimando desta (son. 8, vv 1-4)

I' benedico il loco e 'l tempo et l'ora / che sì alto miraron gli occhi miei (son. 13, vv 5-6)

Canzon, s'al dolce loco / la donna nostra vedi⁴⁹⁴ (canz. 37, vv 113-114)

Io amai sempre, et amo forte anchora, / et son per amar più di giorno in giorno, / quel dolce loco, ove piangendo torno / spesse fiate, quando Amor m'accora (son. 85, vv 1-4)

Aventuroso più d'altro terreno, / ov'Amor vidi già fermar le piante / ver' me volgendo quelle luci sante / che fanno intorno a sé l'aere sereno (son. 108, vv 1-4)

Persequendomi Amor al luogo usato (son. 110, v 1)

Tosto che giunto a l'amorosa reggia⁴⁹⁵ / vidi onde nacque l'aura dolce et pura (son. 113, vv 9-10)

I miei sospiri più benigno calle / avrian per gire ove lor spene è viva: / or vanno sparsi, et pur ciascuno arriva / là dov'io il mando, che sol un non falle. / Et son di là sì dolcemente accolti, / com'io m'accorgo, che nessun mai torna: / con tal diletto in quelle parti stanno (son. 117, vv 5-11)

Torna a la mente il loco / e 'l primo di ch'i' vidi a l'aura sparsi / i capei d'oro, ond'io sì subito arsi (canz. 127, vv 82-84)

Quando mi vene inanzi il tempo e 'l loco / ov'io perdei me stesso, e 'l caro nodo (son. 175, vv 1-2)

Pur quel nodo mi mostra e 'l loco e 'l tempo (son. 175, v 14)

Ma 'l bel paese e 'l dilectoso fiume / con serena accoglienza rassecura / il cor già volto ov'abita il suo lume (son. 177, vv 12-14)

L'altro coverto d'amorose piume / torna volando al suo dolce soggiorno (son. 180, vv 13-14)

Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, / tu prima amasti, or sola al bel soggiorno / verdeggia, [...] / Stiamo a mirarla: i' ti pur prego et chiamo, /

⁴⁹⁴ Poco sopra, tale luogo era stato definito albergo di «honestate et cortesia».

⁴⁹⁵ La critica è in sostanza concorde che si tratti del luogo dove dimora, o meglio dimorava, l'amata al momento dell'innamoramento. Non è rilevante in questa sede che si interpreti il riferimento più precisamente come “dimora” o come “ingresso della regione”: per tali aspetti si veda Santagata 2004, p. 530.

[...] / L'ombra che cade da quel'humil colle, / [...] / crescendo mentr'io
parlo, agli occhi tolle / la dolce vista del beato loco, / ove 'l mio cor co la
sua donna alberga (son. 188, vv 1-14)

I dolci colli ov'io lasciai me stesso (son. 209, v 1)

Solo al mondo paese almo, felice, / verdi rive fiorite, ombrose piagge, / voi
possedete, et io piango, il mio bene (son. 226, vv 12-14)

Sovra dure onde [la Durenza], al lume de la luna / canzon nata di notte in
mezzo i boschi, / ricca spiaggia vedrai deman da sera (sest. 237, vv 37-39)

Mira quel colle, o stanco mio cor vago: / ivi lasciammo ier lei, [...] / Torna
tu in là, ch'io d'esser sol m'appago (son. 242, vv 1-5)

Ma mia fortuna, a me sempre nemica, / mi risospigne al loco ov'io mi sde-
gno / veder nel fango il bel tesoro mio (son. 259, vv 9-11)

I' ò pien di sospir' quest'aere tutto, / d'aspri colli mirando il dolce piano /
ove nacque colei ch'avendo in mano / meo cor in sul fiorire e 'n sul far
frutto (son. 288, vv 1-4)

Ove giace il tuo albergo, et dove nacque / il nostro amor, vo'
ch'abbandoni et lasce⁴⁹⁶ (son. 305, vv 12-13)

Sento l'aura mia anticha, e i dolci colli / veggio apparire, onde 'l bel lume
nacque (son. 320, vv 1-2)

È questo 'l nido in che la mia fenice / mise l'aurate et le purpuree penne
(son. 321, vv 1-2).

Trovatori

Anz, car eu vas leis no pas, / li trametrai, lai on es, / chanson feita de
merces (Raimon de Miraval, *Si tot s'es ma domn'esquiva*, vv 4-6)

Lai on es proeza certana, vas Salve t'en vai, e no · t trics (Daude de Pradas,
Ab lo doutz temps que renovella, vv 41-42)

A Dieu coman la terra on ill estai, / e · l douz pays on nasquet eissamen
(Rambertino Buvaletti, *Al cor m'estai l'amoros desiriers*, vv 25-26)

Que d'autra part non aug ni veich / mas vas la terra e vas l'endreich / on
mais vos vei, mais n'ai de dol (Raimbaut d'Aurenga, *Donna, cel qe · us es
bos amics*, vv 71-73)

Ves lo país, pros dompna issernida, / repaus mos huoills on vostre cors es-
tai (Arnaut de Maruelh, *Si cum li peis an en l'aiga lor vida*, vv 25-26)

Que ves son pays me vire (Falquet de Romans, *Ieu no mudaria*, v 29)

Ni non presi destoutas / al prim qu'intriei el chastel dinz lo decs, / lai on
estai midonz [...] (Arnaut Daniel, *Doutz brais e critz*, vv 10-12)

⁴⁹⁶ Il contesto è valchiusano e al contempo luttuoso: l'“albergo” di Laura ora non può
che essere il sepolcro.

- Per que es molt gran merce / qui m mentau neis lo castel / on jai [...] (Raimbaut d'Aurenga, *Ara · m so del tot conquis*, vv 50-53)
- Mas fals lau Wenger engres / m'an lunhat de so päis (Bernart de Ventadorn, *Gent estera que chantes*, vv 10-11)
- Luenh es lo castelhs e la tors / on elha jai e sos maritz (Jaufré Rudel, *Pro ai del chan essenhadors*, vv 17-18)
- Lai, el regne on mi donz estai (Cercamon, *Ab lo pascor m'es bel q'eu chant*, v 44)
- Selha que · m degra messatge / enviar de ss'encontrada (Marcabru, *Lanquan fuelhon li boscatge*, vv 22-23)
- Hon qu'ieu estey, lai sopley et azor / on ylh estai, que plai als fis cortes (Sordello, *Gran esfortz fai qui ama per amor*, vv 25-26)
- Gaita be, gaiteta del chastel⁴⁹⁷ (Raimbaut de Vaqueiras, *Gaita be, gaiteta del chastel*, v 1)
- E pren comjat del repaire / on tant gen fui acuellitz / on nais jois, sens e valors (Bertran de Born, *S'abrils e fuoillas e flors*, vv 16-18)
- Per aital geng me fez mos sens partir / del sieu pais que no vis son cors gen (Aimeric de Belenoi, *Aissi co l pres que s'en cuia fugir*, vv 9-10)
- Car m'en avenc per sa terra passar (Raimon Jordan, *Ben es camjatz eras mos pessamens*, v 8)
- Al dessebrar del pays / on m'avi'amors conquis (Peire d'Alvernha, *Al dessebrar del pays*, vv 1-2)
- Mos cors s'alegr' e s'esjau / per lo gentil temps suau / e pel castel de Fanjau / que · m ressembla Paradis (Peire Vidal, *Mos cors s'alegr' e s'esjau*, vv 1-4)
- Q'en pays estraing / sui, e non vei messatge (Gaucelm Faidit, *Ab cossirier plaing*, vv 5-6)
- Lai, al renc de Barsalona, / estai l'amors qu'amar suoill (Peire Raimon de Tolosa, *Pos lo prims verchanz botona*, vv 37-38).

6.2 Indicazioni geografiche

I passi sin qui citati a proposito degli spazi in cui si svolge la vicenda amorosa, e soprattutto quelli petrarcheschi, mancano spesso di precisione ed hanno in prevalenza un valore simbolico nell'evidenziare le circostanze e le conseguenze dell'innamoramento; ciò vale in particolare per i riferimenti a Valchiusa nel Canzoniere.

⁴⁹⁷ La rappresentazione del luogo in cui gli amanti si incontrano, e dunque dove presumibilmente vive l'amata, resta implicita, secondo la convenzione del genere alba, per cui si rimanda al capitolo seguente.

Ciononostante sia nella raccolta petrarchesca sia nelle opere occitaniche si riconoscono anche indicazioni geografiche più specifiche e realistiche, che rendono conto di viaggi e spostamenti, significativi soprattutto in connessione con il motivo della lontananza degli innamorati.⁴⁹⁸ Come si è in parte anticipato, il tema della separazione favorisce il ricorso a toponimi e dettagli geografici già nella lirica italiana precedente allo Stilnovo; tuttavia si tratta di precisazioni statiche, volte a chiarire dove si trovi il personaggio femminile rispetto a quello maschile e così ad arricchire l'espressione dei lamenti. Appare diverso il caso dei componimenti stilnovistici: in alcuni di essi – ancora una volta non i passi non sono numerosi, ma significativi – l'io lirico illustra i propri spostamenti, ad esempio quando Cavalcanti si reca a Tolosa o quando Cino colloca la vicenda amorosa a Bologna⁴⁹⁹ o ancora ripensa alla propria patria,⁵⁰⁰ come spesso accadeva già ai trovatori. Ciò non toglie, però, che si tratti di immagini molto sintetiche e semplificate, in cui l'elemento geografico è ridotto al solo nome di città.

Nel Canzoniere le allusioni spaziali appaiono in linea di massima più vivaci ed articolate: il lettore ne trae la forte impressione che l'io poetico parli di un viaggio reale e dunque di struggimenti per la lontananza altrettanto concreti, tanto che a più riprese la critica ha cercato di ricostruire gli spostamenti dell'autore sulla base dei suoi versi o di giustificare la composizione lirica in relazione a ciò che si conosce della biografia petrarchesca. È ormai ben noto che i riferimenti geografici, come d'altra parte la cronologia interna dei testi, sono stati falsificati da Petrarca al fine di creare una successione di componimenti efficace dal punto di vista esistenziale ed esemplare. Al viaggio del corpo si sovrappone quello dello spirito, in chiave sia amorosa (la vicenda dell'io che ama Laura) che morale (la tensione di un io cristiano troppo coinvolto dalla dimensione terrena). Simili interpretazioni simboliche sono in sostanza escluse dal panorama occitanico; è tuttavia rilevante che nella tradizione trobadorica Petrarca potesse trovare prove concrete del fatto che l'ambientazione spaziale e l'esplicitazione degli spostamenti possono potenziare la rappresentazione lirica della vicenda amorosa. Nelle opere trobadoriche, in effetti, tali

⁴⁹⁸ Tale aspetto sarà approfondito in relazione al genere nel capitolo seguente.

⁴⁹⁹ Guido Cavalcanti, *Una giovane donna di Tolosa*, v 1, e *Era in penser d'amor quand' i' trovai*, vv 12, 31, 45; Cino da Pistoia, *O lasso, ch'io credea trovar pietate*, v 13, e *Gentili donne e donzelle amorose*, v 9.

⁵⁰⁰ Guido Cavalcanti, *Perch' i' no spero di tornar giammai*, v 2 (Toscana), Dante, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, v 77 (Firenze, dove invia la propria canzone).

spunti non hanno solo un'importanza narrativa, ma assumono significati storici, politici e sociali legati ai rapporti e alle faziosità tra regioni e corti diverse.

Per queste ragioni, anche tenendo in conto la possibilità che i luoghi stilnovistici abbiano costituito una mediazione rispetto alla convenzione occitanica ed una conferma per Petrarca della funzione comunicativa che le suggestioni spaziali assumono in poesia, appare utile porre a diretto confronto le formule adoperate nel *corpus* trobadorico e nel Canzoniere, pur in mancanza di sicuri contatti immediati.⁵⁰¹

6.2.1 Viaggi

Petrarca

Del mar Tirreno a la sinistra riva (son. 67, v 1)
 L'aspetto sacro de la terra vostra (son. 68, v 1)
 Et che 'l notai là sopra l'acque salse, / tra la riva toscana et l'Elba et Giglio
 (son. 69, vv 7-8)
 Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi, / onde vanno a gran rischio uomini
 et arme (son. 176, vv 1-2)
 Po, ben puo' tu portartene la scorza / di me con tue possenti et rapide on-
 de (son. 180, vv 1-2)
 Rapido fiume che d'alpestra vena / rodendo intorno, onde 'l tuo nome
 prendi (son. 208, vv 1-2).

Trovatori

A Mon-Joi, e non disses / que · m cuges engasconir, / mas er mo fren vir /
 de ssaj Quablais (Giraut de Bornelh, *Ajtal cansoneta plana*, vv 53-56)
 En Alvergnhe, part Lemozi, / m'en anei totz sols a tapi (Guglielmo IX, *Fa-
 rai un vers, pos mi sonelh*, vv 11-12)
 En Alvergne et en Fores / et en Veslai, / lai on no sabon qi s'es / ni · ls trag
 q'el trai⁵⁰² (Uc de Saint Circ, *Una danseta voil far*, vv 27-30)
 Miels-de-domna, s'ieu sui sai vas Palensa (Rigaut de Berbezilh, *Lo nous
 mes d'abril comensa*, v 46)

⁵⁰¹ Annotiamo solo di sfuggita che la rappresentazione spaziale nel Canzoniere è arricchita da numerosi riferimenti astronomici, che sono invece rarissimi nel *corpus* trobadorico e tipici invece dell'espressione dantesca, in particolare comica.

⁵⁰² La canzone è un tipico esempio di insulti o critiche organizzati secondo un elenco di aree geografiche, come vuole un topos piuttosto riconoscibile in ambito occitanico.

Per q'ieu ai talan que fassa / saber lai en terra grega (Elias Cairel, *Era non vei puoi ni comba*, vv 5-6)
 Jujar, to proenzalesco, / s'eu aja guazo de mi, / non prezo un genoì. / No t'entend plui d'un Toesco / o Sardo o Barbari⁵⁰³ (Raimbaut de Vaqueiras, *Domna, tant vos ai preiada*, vv 71-75)
 Per vos serai estrains de mon pays / e · m mudarai part Angau (Bertran de Born, *Ges de disnar non for'oimais maitis*, vv 19-20)
 Ben m'agra vist l'Avergnaz plus soven / a Monbriso, et tuit mei benvolen, / mas tengut m'an Petaus et Engolmes (Monaco de Montaudon, *Aissi cum cel q'a estat ses seignor*, vv 73-75)
 Anc non aniey tans camis / ves Francs ni ves Sarrazis (Peire d'Alvernha, *Al dessebrar del pays*, vv 17-18)
 Per totz temps lais Albeges / e remanh en Carcasses (Peire Vidal, *Mos cors s'alegr' e s'esjau*, vv 22-23)
 Que s'amassetz aissi cum vos vanatz, / no · us foratz tant de Tolosa loignatz (Aimeric de Peguilhan, *De Berguedan, d'estas doas razos*, vv 47-48)
 Vas Montferrat ten ta via / a mon Tesauro, ses faillia (Gaucelm Faidit, *Tuich cil que amon Valor*, vv 55-56)
 Narbona, on qu'ieu si'anans, / lai volf e vir'e vai mos chans (Guilhem Ademar, *Quan la bruna biza branda*, vv 57-58)
 Lanqan vinc en Lombardia, / una bella domna pros / me dis, per sa cortezia (Arnaut Catalan, *Lanqan vinc en Lombardia*, vv 1-3)
 Pero de Luserna · s gar (Peire Guilhem de Luserna, *Qi na Cuniça guerreia*, v 20)
 Arondeta, del rei no m posc partir / q'a Tholoza no · l · m convenga seguir (Guilhem de Berguedan, *Arondeta, de ton chantar m'azir*, vv 25-26)
 En Vianes anera plus soven, / mas per midonz remain sai Alvergnatz (Peirol, *Ab gran joi mou maintas vetz e comenssa*, vv 46-47).

6.2.2 Paragoni e iperboli

Indicazioni geografiche precise ed apparentemente realistiche possono anche essere usate a scopo retorico, con effetto per lo più iperbolico, vale a dire per indicare la totalità del mondo, per evocare luoghi esotici ed abitudini inusitate, per offrire paragoni inaspettati con la situazione amorosa

⁵⁰³ La famosa tenzone bilingue di Raimbaut de Vaqueiras è un documento linguistico-letterario importantissimo. Qui interessa più che altro l'implicita testimonianza relativa a spostamenti ed incontri reali, che il testo lirico registra. Infatti, gli esempi legati ai tedeschi, ai sardi (di necessità ben distinti dai genovesi) e soprattutto ai barbari rappresentano per iperbolica antonomasia ambienti distanti, meno noti e persino esotici, che probabilmente solo in parte l'autore poteva aver conosciuto di persona.

o infine per gusto di onomastica dotta. Quest'ultimo aspetto è particolarmente evidente in alcuni *fragmenta* (ad esempio si leggano gli elenchi dei sonetti 146 e 148), sotto la spinta di un'evidente tendenza pre-umanistica. Anche grazie ai modelli classici, dunque, le occorrenze petrarchesche paiono sviluppare in modo notevole una consuetudine espressiva già occitanica: sono evidenti infatti alcuni tratti comuni. In primo luogo, spesso l'unico elemento reale è il nome geografico in sé, mentre possono mancare precise intenzioni descrittive o puntuali rimandi ad avvenimenti storici. Secondariamente, metafore e similitudini spaziali sono in molti casi utilizzate per completare ed arricchire il topos secondo cui la dama è il premio migliore, rispetto al quale nessun possedimento o ricchezza sarebbe preferibile. Petrarca e i trovatori, infine, sono accomunati anche in modo più specifico dal fascino per l'Egitto e il Nilo, citati in diverse occasioni: nei sonetti 48, 139, 146 e 148 del Canzoniere e per lo meno da Arnaut Daniel (*Lancan son passat li giure*, vv 49-52) e Giraut de Bornelh (*No · m platz chanz de rossignol*, vv 52-53). Più generica, ma indicativa coincidenza unisce i passi in cui l'io poetico sfrutta elementi geografici per suggerire il mondo intero, come si è anticipato. Si confrontino ad esempio i vv 46-48 della canzone 50 e i vv 24-27 in *Breu vers per so que meins i poing* di Gausbert Amiel.

Petrarca

Forse sì come 'l Nil d'alto cagendo / col gran suono i vicin' d'intorno asorda (son. 48, vv 9-10)

Ma io, perché [il sole] s'attuffi in mezzo l'onde, / et lasci Hispana dietro a le sue spalle, / et Granata et Marroccho et le Colonne (canz. 50, vv 46-48)

Qual Scithia m'assicura, o qual Numidia, / s'anchor non satia del mio exilio indegno / così nascosto mi ritrova Invidia? (son. 130, vv 12-14)

Là onde il dì vèn fore (canz. 135, v 5)

Una petra è sì ardità / là per l'indico mar [...] (canz. 135, vv 16-17)

Un'altra fonte à Epiro (canz. 135, v 61)

Fuor tutti i nostri lidi, / ne l'isole famose di Fortuna (canz. 135, vv 76-77)

I' da man manca, e' tenne il camin dritto; / i' tratto a forza, et e' d'Amore scorto; / egli in Ierusalem, et io in Egipto⁵⁰⁴ (son. 139, vv 9-11)

⁵⁰⁴ Il passo ha valore esclusivamente morale e così il componimento da cui è tratto, ma qui è significativo perché introduce non solo una pausa nella logica del discorso, ma anche un allontanamento spaziale rispetto alle circostanze della vicenda amorosa.

Del vostro nome, se mie rime intese / fossin sì lunge, avrei pien Tile et
Battro, / la Tana e 'l Nilo, Atlante, Olimpo et Calpe. / Poi che portar nol
posso in tutte et quattro / parti del mondo, udrallo il bel paese /
ch'Appennin parte, e 'l mar circonda et l'Alpe (son. 146, vv 9-14)

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro, / Eufrate, Tigre, Nilo, Her-
mo, Indo et Gange, / Tana, Histro, Alpheo, Garona, e 'l mar che frange, /
Rodano, Hiberno, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro (son. 148, vv 1-4)

Non da l'hispano Hiberno a l'indo Ydaspe / ricercando del mar ogni pen-
dice, / né dal lito vermiglio a l'onde caspe, / ne 'n ciel né 'n terra, è più
d'una fenice (son. 210, vv 1-4)

Perduto ò quel che ritrovar non spero / dal borrea a l'austro, o dal mar
indo al mauro (son. 269, vv 3-4).

Trovatori

Bertran, non cre de sai lo Nil / mais tant de fin joi m'apoigna / tro lai on lo
soleills ploigna, / tro lai on lo soleills plovil (Arnaut Daniel, *Lancan son
passat li giure*, vv 49-52)

De llai don s'abriva l Nils / tro sai on sols es colganz (Giraut de Bornelh,
No · m platz chanz de rossignol, vv 52-53)

C'una basseta m'a conques / tals que de Paris tro al Groing / gensser non
es ni mieills no · ill vai / a nuilla de fin pretz verai (Gausbert Amiel, *Breu
vers per so que meins i poing*, vv 24-27)

M'i fos enpres ab talan / sai entre · l Monteill e Gorda (Raimbaut
d'Aurenga, *Parliers*, vv 43-44)

Enanz qe faillement fezes, / don er parlat tro en Peitau⁵⁰⁵ (Cercamon, *Ab
lo pascor m'es bel q'eu chant*, vv 41-42)

E qan no vei sas faichos / si be · m soi en mon pais, / cuig esser loing en
Espaigna (Folchetto da Marsiglia, *Ja non volgra q'hom auzis*, vv 19-21)

Q'eu no vuoill aver Torena / ni Roais, / ses lieis qe ja no m retena (Bertran
de Born, *Casutz sui de mal en pena*, vv 22-24)

Si per amic / mi tengues la plus gaya / fag m'agra ric / mielhs que qui m
dones Blaya (Aimeric de Belenoi, *S'a midons plazia*, vv 71-74)

La genser dona qu'ieu anc vis, / ni que sia el mon, so crey, / luenh ni pres
en negun pays (Arnaut de Marueilh, *Cui que fin' Amors esbaudey*, vv 22-24)

Amer'ieu plus que Roays (Peire d'Alverna, *Al dessebrar del pays*, v 27)

E mais dezir vostr'amansa / que Lombardia ni Fransa (Peire Vidal, *Car'
amiga, douss' e franca*, vv 7-8)

⁵⁰⁵ In questo caso il riferimento iperbolico ha valore negativo, di critica alla dama tra-
ditrice, la cui fama infelice si diffonde per tutto il Midi.

Zo que mais val que Alixandra / e meill de nul'autra ricor (Peire Raimon de Tolosa, *Lo dolz chans qu'aug de la calandra*, 31-32).

6.3 Indicazioni cronologiche nella vicenda amorosa (anniversari)

La rigorosa scansione temporale è uno degli aspetti più noti del Canzoniere. La costruzione della raccolta e la progressione della vicenda amorosa si basano infatti su una serie di anniversari⁵⁰⁶ che segnalano lo scorrere del tempo e l'evoluzione (o piuttosto la stasi) della storia, rispetto prima all'amore e poi alla morte dell'amata.⁵⁰⁷ Ad evidenziare tale impostazione cronologica e i suoi significati simbolici, Petrarca esplicita le date dell'innamoramento e della morte di Laura, che segnano come pietre miliari l'esistenza dell'io lirico. La loro coincidenza reciproca e con il venerdì di Pasqua determina un'ulteriore stratificazione di significati cui la critica si è a lungo dedicata.

In questo, l'innovazione petrarchesca è notevolissima, benché il poeta potesse disporre di alcuni modelli parziali. Il più vicino in termini cronologici e forse per ispirazione è Dante: nella *Vita nova*, infatti, pur senza esplicitare le date, il poeta calcola lo scorrere del tempo tra gli avvenimenti principali e cita un anniversario cardine, cioè il primo dalla morte di Beatrice.⁵⁰⁸

L'antecedente occitanico più rilevante è la raccolta autoriale di Guiraut Riquier,⁵⁰⁹ scandita dalla datazione dei componimenti a livello paratestuale; tuttavia diversi trovatori hanno proposto il motivo del servizio

⁵⁰⁶ Sui possibili antecedenti di tale uso, sia in ambito romanzo che latino, si è soffermato Carrai 2004, mettendo in evidenza l'importanza della tradizione neolatina e dei trovatori in particolare, oltre che dell'esempio dantesco, ma anche l'originalità della soluzione petrarchesca in cui l'anniversario diviene principio strutturale. Proprio seguendo tale punto di vista, Cappello 1998, pp. 219-221, si è concentrato sul meccanismo degli anniversari; inoltre, per la questione più generale del rapporto tra tempo, memoria e anniversari si vedano Petrie 1997 e Picone 1998¹.

⁵⁰⁷ Il motivo del tempo che passa e dunque il senso di una vicenda che si protrae a lungo giustificano la frequenza di un altro spunto tipico della lirica amorosa, e comune in particolare a Petrarca e ai trovatori, cioè quello del ricordo. Più volte, infatti, l'io lirico si sofferma a pensare alla propria storia, a ciò che ha perso o ottenuto, a un particolare momento dell'amore vissuto. Il tema, coerente anche con il topos della separazione e della lontananza, comporta a sua volta un ulteriore arricchimento della rappresentazione, ad esempio con l'immagine della nostalgia o con l'espressione delle conseguenze del ricordo stesso, dolcezza, conforto e così via.

⁵⁰⁸ Per l'interpretazione del passo dantesco si rimanda a Santagata 2000.

⁵⁰⁹ Per tale aspetto si vedano il primo e il secondo capitolo.

amoroso in termini di durata, allo scopo di insistere sulla gravità delle proprie sofferenze. Tutto ciò consente di ipotizzare che la numerazione degli anni d'amore abbia una matrice convenzionale e come tale sia passata dalla tradizione trobadorica a quella italiana: non a caso il motivo è riconoscibile anche in qualche autore anteriore a Dante, come Cielo d'Alcamo (che in *Rosa fresca aulentissima* fa riferimento all'anno precedente), Mazzeo di Ricco (*Sei anni ò travagliato*) e Guittone d'Arezzo (sono passati cinque anni dal momento del suo innamoramento in *Abi, Deo, che dolorosa*, v 56).

Petrarca sembra quindi creare uno strumento espressivo funzionale sul piano della struttura a partire da influenze molteplici. Anche a confronto con il modello italiano principale – la *Vita nova* dantesca, con la sua struttura articolata e sorvegliata, in cui la progressione temporale acquisisce uno specifico valore semantico/simbolico – la novità della raccolta petrarchesca è manifesta. La numerazione degli anni e la citazione delle date divengono molto più precise e il motivo è riproposto in luoghi numerosi, che contribuiscono a illuminare la continuità sottesa alla vicenda amorosa. Una progressione tanto puntuale si legge forse soltanto nella raccolta di Guiraut Riquier, ma appunto solo a livello paratestuale.⁵¹⁰ L'impressione di affinità rispetto al trovatore è rafforzata dalla coincidenza tra due luoghi specifici. Nel sonetto 364, poco prima di chiudere la raccolta nel segno della conversione e della preghiera alla Vergine, Petrarca ricapitola la durata del suo amore sommando ai ventuno anni passati in adorazione di Laura i dieci del lutto; similmente nella canzone *Pus sabers no · m val ni sens* (vv 6-9) Guiraut distingue tra un periodo di sofferenze durato vent'anni e una fase di guarigione pari a cinque anni.

La serie degli anniversari petrarcheschi presenta d'altra parte una specifica peculiarità nella preferenza per le cifre alte: mentre nei trovatori e ancora tra i poeti italiani le ricorrenze evidenziate sono per lo più le prime (pochi mesi, un anno, due anni...), nel Canzoniere il primo anniversario menzionato è il settimo. Tale scelta, che comunque vanta ancora una volta alcuni antecedenti occitanici (monaco di Montaudon, Gaucelm Faidit e Cadenet), potenzia il significato originario dell'immagine, pensata per insistere sul prolungarsi nel tempo di dolore e fedeltà. Il numero sette as-

⁵¹⁰ Per le peculiarità di tale raccolta si rimanda al secondo capitolo.

sume così uno speciale rilievo nella raccolta:⁵¹¹ ciò ben si accorda con la tradizionale valenza simbolica di tale cifra, legata all'orizzonte biblico e alla usuale scansione medievale delle età dell'uomo.⁵¹²

Al motivo dell'anniversario appare inoltre imparentata l'immagine dell'innamoramento come momento memorabile, come evento che ha cambiato la vita del poeta, senza ulteriori precisazioni cronologiche o calendariali. Il topos si sviluppa dapprima nel Midi, attraverso formule diversificate sul piano retorico, ma tra loro connesse su quello concettuale; esso si riscontra poi in Italia, tanto in Sicilia quanto in Toscana, ancora in parte in ambito stilnovistico.⁵¹³ Una tendenza comune, già occitanica, si può inoltre ravvisare nell'accostamento dell'immagine ad altri spunti convenzionali, come quelli della benedizione e della maledizione, evidenti ancora nel Canzoniere (sonetti 13 e 61). Nella raccolta petrarchesca la sovrapposizione più evidente è quella tra anniversario, data che cambia l'esistenza dell'io lirico e tradizione soprattutto occitanica (e poi italiana) dell'amore primaverile:⁵¹⁴ com'è noto, la coincidenza tra mese di aprile e Pasqua cristiana arricchisce e rinnova ulteriormente il messaggio del poeta.

*Petrarca*⁵¹⁵

I' benedico il loco e 'l tempo et l'ora / che si alto miraron gli occhi miei⁵¹⁶
(son. 13, vv 5-6)

Ricorro al tempo ch'i' vi vidi prima (son. 20, v 3)

Ma l'ora e 'l giorno ch'io le luci apersi / nel bel nero et nel bianco (canz.
29, vv 22-23)

⁵¹¹ Non sembra certo un caso che la medesima cifra sia evidenziata (a maggior ragione grazie alla ripetizione) nel sonetto 101, v 12, in cui è utilizzata per indicare il numero quattordici attraverso il raddoppiamento del sette.

⁵¹² Su tali aspetti si tornerà nel corso del capitolo quinto.

⁵¹³ Federico II, *Poi ch'a voi piace, Amore*, v 68-69; Monte Andrea, *A la 'mprimeramente ch'io guardai*, vv 1-2, Dante da Maiano, *Tanto amorosamente mi dstringe*, vv 28-30; Guido Cavalcanti, *Quando di morte mi conven trar vita*, vv 31-34, Cino da Pistoia, *O giorno di tristizia e pien di danno*, vv 1-4.

⁵¹⁴ Cfr. sonetto 67 e soprattutto sestina 239.

⁵¹⁵ Meritano di essere qui ricordate anche le prime due strofe della canzone 23, che insistono ampiamente, ma implicitamente, sul momento fondamentale dell'innamoramento.

⁵¹⁶ Questo tipo di struttura elencatoria, soprattutto nella forma del tricolon, sia in polisindeto che in asindeto, è abbastanza frequente ed ha precisi riscontri nell'espressione trobadorica, soprattutto nello stile arnaldiano.

Che s'al contar non erro, oggi à sett'anni / che sospirando vo di riva in riva
(*sest.* 30, vv 28-29)

Ch'i' son già pur crescendo in questa voglia / ben presso al decim'anno
(*canz.* 50, vv 54-55)

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno (*son.* 61, v 1)

Or volge, Signor mio, l'undecimo anno / ch'i' fui sommessò al dispietato
giogo (*son.* 62, vv 9-10)

Gli altri asciugasse un più cortese aprile (*son.* 67, v 14)

S'al principio risponde il fine e 'l mezzo / del quartodecimo anno ch'io so-
spiro (*son.* 79, vv 1-2)

Et son fermo d'amare il tempo et l'ora / ch'ogni vil cura mi levar d'intorno
(*son.* 85, vv 5-6)

La voglia et la ragion combattuto ànno / sette et sette anni; et vincerà il
migliore (*son.* 101, vv 12-13)

Fuggir vorrei: ma gli amorosi rai, / che dì et notte ne la mente stanno, / ri-
splendon sì, ch'al quintodecimo anno / m'abbaglian più che 'l primo gior-
no assai (*son.* 107, vv 5-8)

Pien di quella ineffabile dolcezza / che del bel viso trassen gli occhi miei /
nel dì che volentier chiusi gli avrei / per non mirar già mai minor bellezza
(*son.* 116, vv 1-4)

Rimansi a dietro il sestodecimo anno / de' miei sospiri, et io trapasso inan-
zi (*son.* 118, vv 1-2)

Dicesette anni à già rivolto il cielo (*son.* 122, v 1)

Torna a la mente il loco / e 'l primo dì ch'i' vidi a l'aura sparsi / i capei
d'oro, ond'io sì subito arsi (*canz.* 127, vv 82-84)

Nel dì ch'io presi l'amoroso incarco (*son.* 144, v 6)

Sarò qual fui, vivrò com'io son visso, / continuando il mio sospir trilu-
stre⁵¹⁷ (*son.* 145, vv 13-14)

Quel sempre acerbo et honorato giorno / mandò sì al cor l'immagine sua vi-
va (*son.* 157, vv 1-2)

Quando mi vène inanzi il tempo e 'l loco / ov'i' perdei me stesso, e 'l caro
nodo (*son.* 175, vv 1-2)

Pur quel nodo mi mostra e 'l loco e 'l tempo (*son.* 175, v 14)

Fammi risovenir quand'Amor diemme / le prime piaghe, sì dolci profonde
(*son.* 196, vv 3-4)

Mille trecento ventisette, a punto / su l'ora prima, il dì sesto d'aprile, / nel
laberinto intrai, né veggio ond'esca (*son.* 211, vv 12-14)

Così venti anni, grave et lungo affanno (*son.* 212, v 12)

⁵¹⁷ *Rvf* 145 pone la nota questione dell'inversione cronologica rispetto ai sonetti 118 e 122, che corrispondono ai sedici e ai diciassette anni. Il problema è presumibilmente legato all'ampliamento della forma Correggio e dunque ad una svista nella ricomposizione della serie via via che i testi aumentavano.

Et son già ardendo nel vigesimo anno (son. 221, v 8)
 Homini et dèi solea vincer per forza / Amor, come si legge in prose e 'n
 versi: / et io 'l provai in sul primo aprir de' fiori⁵¹⁸ (sest. 239, vv 19-21)
 Un lauro verde, una gentil colomna, / quindecim l'una, et l'altro diciotto
 anni / portato ò in seno, et già mai non mi scinsi⁵¹⁹ (son. 266, vv 12-14)
 L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora, / contando, anni ventuno interi
 preso, / Morte disciolse, né già mai tal peso / provai, né credo ch'uom di
 dolor mora (son. 271, vv 1-4)
 O che bel morir era, oggi è terzo anno! (son. 278, v 14)
 Sospira et dice: - O benedette l'ore / del dì che questa via con li occhi
 apristi! - (son. 284, vv 13-14)
 Al tempo che di lei prima m'accorsi: / onde sùbito corsi, / ch'era de l'anno
 et di mi' etate aprile (canz. 325, vv 11-13)
 Sì nel mio primo occorso honesta et bella / veggiosa, in sé raccolta, et sì
 romita (son. 336, vv 5-6)
 Sai che 'n mille trecento quarantotto, / il dì sesto d'aprile, in l'ora prima, /
 del corpo uscìo quell'anima beata (son. 336, vv 12-14)
 Tennemi Amor anni ventuno ardendo, / lieto nel foco, et nel duol pien di
 speme; / poi che madonna e 'l mio cor seco in seme / saliro al ciel, dieci al-
 tri anni piangendo (son. 364, vv 1-4).

Trovatori

Qu'ieu avia malanans / estat d'ans XX fis amaire, / e pueys a · m tengut V
 ans / guerit ses ioy del maltraire (Guiraut Riquier, *Pus sabers no · m val ni
 sens*, vv 6-9)
 Q'en breu aura environ de set ans / qe-m fetz amar tant fort, senes mesura
 (Gaucelm Faidit, *Mout a poignat Amors en mi delir*, vv 3-4)
 Qe, per Dieu,⁵²⁰ set anz a be / qe · us am de cor e · us desir (Monaco de
 Montaudon, *Cel qui qier cosseil e · l cre*, vv 19-20)

⁵¹⁸ L'immagine di Amore vittorioso, cui nessuno, né uomo né dio, può resistere, è senz'altro topica e si trova già in ambito trobadorico. Si legga ad esempio *Amors, e que · us es vejaire?* di Bernart de Ventadorn.

⁵¹⁹ Di nuovo il conteggio è contraddittorio, poiché i diciotto anni ricorrono dopo i venti riportati nei *fragmenta* 212 e 221. L'altra indicazione cronologica si riferisce al rapporto clientelare (ma anche personale) con il cardinale Giovanni Colonna, destinatario del componimento. Mentre la dedica anche di interi testi a patroni ed altre figure politiche è consueta in ambito trobadorico, non lo è l'utilizzo di riferimenti cronologici in tal senso: semmai i Provenzali insistono sulle proprie intenzioni future, la cui identificazione temporale resta generica ed imprecisa.

⁵²⁰ Questo tipo di interiezione è piuttosto diffuso in ambito trobadorico; benché non costituisca un'immagine specifica e peculiare, evidenzia comunque la tendenza a mescola-

Mas de mi n'a dos ans passat al men / qu'ie · us son privatz qu'anc de re
no · us enques (Monaco de Montaudon, *Aissi cum cel q'a estat ses seignor*,
vv 65-66)

On m'a tengut, senes tot chazimen / non sol un an, ans crezatz certamen
/ seran complit set ans al prim erbatge (Cadenet, *Ab leial cor et ab humil
talan*, vv 12-14)

Miels-de-domna, que fugit ai dos anz (Rigaut de Berbezilh, *Atressi con
l'orifanz*, v 50)

C'ab bel semblan m'a tengut en fadia / mais de dez ans, a lei de mal deu-
tor (Folchetto da Marsiglia, *Sitot me soi a tart aperceubuz*, vv 6-8)

Passat son cinc mes et dui an (Raimon de Miraval, *Enquer non a guaire*, v
49)

Qu'en domney ses totz enguans / es greus termes de tres ans (Raimon de
Miraval, *S'a dreg fos chantars grazitz*, vv 53-54)

N'ai ieu joguat cinc ans entiers (Raimon de Miraval, *D'amor es totz mos
cossiriers*, v 44)

Dos ans ai atendut e mais / lo don que · m covenc e · m promes (Peire
Bremon Ricas Novas, *Iratz chant e chantant m'irays*, vv 19-20)

Car ben son pasat dui an / c'ieu non vi, mas en pensan (Peire Bremon Ri-
cas Novas, *Tut van canson demandan*, vv 58-59)

Ben a dos anz passatz, / e jes no m'en recre (Peire Bremon Ricas Novas,
Un sonet novel fatz, vv 17-18)

Tot autressi ai sercat trenta mes (Peire Bremon Ricas Novas, *Us covinenz,
gentils cors plazentiers*, v 13)

E · l dezirs a · m fag languir / XX ans, quar creire · m fasia (Guiraut Ri-
quier, *Creire m'an fag mey dezir*, vv 17-18)

Si · m destrenhetz mon fin cor en un loc / ben a tres ans, qu'anc d'un voler
no · s moc (Guilhem Augier Novella, *Per vos, bella dous'amia*, vv 35-36)

Et de mi a passat un an (Gui d'Ussel, *Ades on plus viu, mais apren*, v 17)

Q'en un sol jorn m'an tolgut / tot qant avi'en dos ans / conques ab mainz
durs affans (Raimon de Miraval,⁵²¹ *Aissi cum es genser pascors*, vv 7-9)

re elementi del sacro e dimensione del profano, che l'identità dell'autore (monaco e poeta d'amore, spesso con chiare venature erotiche) accentua a sua volta. Della compresenza di *eros* e dimensione divina si è già trattato per le immagini più peculiari ed elaborate nel corso del presente capitolo.

⁵²¹ I quattro testi di anniversario che si leggono nella produzione di Raimon de Miraval sono particolarmente significativi rispetto ad un preciso gusto poetico che troverà le sue più piene e consapevoli conseguenze nel Canzoniere. Per quanto concerne la successione dei testi, se ne ricava ben poco: manca un intervento autoriale documentato e non è scontato che la dama di cui si parla nei diversi testi sia sempre la medesima.

Ab mon vers qu'ai fait pres d'an nou⁵²² (Raimbaut d'Aurenga, *Ar vei bru, escur, trebol cel*, v 47)
 Qand nos vim / sempres al cim (Raimbaut d'Aurenga, *Aissi mou*, vv 73-74)
 Depus anc la vi m'a conques (Bernart de Ventadorn, *Anc no gardei sazo ni mes*, v 22)
 Pois fom amdui efan, / l'am ades e la blan (Bernart de Ventadorn, *Le gens tems de pascor*, vv 25-26)
 Sivals lo jorn que eu podia / son bel cors gai plazen vezer, / no · m podia mals dan tener (Uc de Saint Circ, *Dels huoills e del cor e de me*, vv 7-9)
 E mos seigner m'ac pres de lieis assis / son brun feltr'emperiau (Bertran de Born, *Ges de disnar non for'oimais maitis*, vv 27-28)
 Al prim qu'ieu Midons vi (Aimeric de Peguilhan, *S'ieu tan ben non ames*, v 20)
 Al prim q'ie-us vi, m'agr'ops, dompna, que fos (Gaucelm Faidit, *Mon cor e mi e mas bonas chanssos*, v 9)
 Per lo dous ris e l'amoros semblan / que m fetz midons al prim esgardamen (Cadenet, *Ab leial cor et ab humil talan*, vv 4-5)
 Don ay gran dol, aissi com alegrier, / don', aic per vos can vos vi de primier (Bertran Carbonel, *Aisi com sel c'atrob'en son labor*, vv 9-10).

6.4 L'età degli amanti

Un tratto ricorrente nella rappresentazione lirica trobadorica e poi petrarchesca è il senso del tempo che scorre e dell'età che avanza. L'immagine appare declinata secondo due diverse prospettive, la prima delle quali, piuttosto frequente, insiste in modo immediato sul rapporto che intercorre tra vicenda amorosa e invecchiamento: l'una infatti è causa dell'altro, accelerato dalle sofferenze. D'altra parte, la percezione degli anni che passano contribuisce a fornire un'impalcatura più solida alla storia, proprio come il ricorrere degli anniversari e l'indicazione precisa della durata dell'amore. Questi elementi acquisiscono grande rilievo soprattutto nel Canzoniere, in primo luogo nella costruzione della macrostruttura ed inoltre in vista della rappresentazione dei due protagonisti, l'io lirico al centro di un complesso percorso esistenziale, Laura donna concreta e

⁵²² Non si tratta in questo caso di un'indicazione di durata, ma comunque ne deriva un interessante riferimento cronologico rispetto all'evoluzione della relazione amorosa.

soggetta ai segni del tempo. Anche alcuni trovatori, d'altronde, evidenziano i tratti ormai senili nell'amata.⁵²³

L'affinità tra i poeti provenzali e Petrarca appare legata alla convenzionalità del motivo più che a riscontri puntuali e dunque presenta un valore generale e legato al concetto in sé, come nell'espressione del desiderio di invecchiare nel segno dell'amore, ad esempio evidente tanto nel sonetto 168 (e in parte nella canzone 360), quanto nella canzone *Amors e jois e liocs e tems* di Arnaut Daniel, v 24; il contatto con la lirica occitanica sembra confermato dall'assenza di immagini immediatamente confrontabili in ambito siciliano e toscano. In questo caso, la tendenza petrarchesca a servirsi di fonti molteplici nel riuso della tradizione si legge piuttosto nell'eco dei classici, evidente ad esempio alla base del topos della passione che resiste in età avanzata, come sintomo del malessere interiore e del dramma morale dell'io lirico, e talvolta causa di vero e proprio imbarazzo: tale spunto non appare caratteristico della produzione trobadorica, mentre si legge sia nella canzone 207 sia nel sonetto 271.⁵²⁴

Petrarca

Se la mia vita da l'aspro tormento / si può tanto schermire, et dagli affanni, / ch'i' veggia per virtù degli ultimi anni, / donna, de' be' vostr'occhi il lume spento⁵²⁵ (son. 12, vv 1-4)

⁵²³ Il meccanismo degli anniversari e la rappresentazione di una Laura ormai matura saranno ulteriormente approfonditi nel capitolo seguente, in riferimento al genere del *planh*.

⁵²⁴ Santagata 2004, p. 1109.

⁵²⁵ Il sonetto prosegue nella quartina successiva descrivendo la vecchiaia di una Laura ormai sfiorita. Tale ritratto è inusitato, soprattutto se pensiamo all'idealizzazione sempre più disincarnata operata dalla poesia italiana dai Siciliani agli stilnovisti; qualche anticipazione si può trovare presso i trovatori, più aperti a descrizioni realistiche, in particolare in componimenti di accusa o di scherno nei confronti del personaggio femminile. Sono comunque casi molto isolati e tutt'altro che canonici rispetto ai dettami della *fin'amor*. Si pensi ad esempio a *Le gens tems de pascor* di Bernart de Ventadorn, dove il poeta dichiara sì il suo amore profondo, dedito e di lunghissima data, ma di fatto al contempo egli minaccia la sua dama ricordandole che nella vecchiaia sarà lei a pregare lui di manifestarle ancora il consueto desiderio. È poi notevole che *Rvf* 12 anticipi per certi aspetti il tema delle "oneste voglie" che si è menzionato in questo stesso capitolo a proposito del "guilderdone" e poi della confidenza tra gli amanti. Infatti, a titolo di ipotesi per il futuro, vi è già presentata l'idea dell'amata ormai fiduciosa nei confronti dell'amante, e dunque disposta ad ascoltarne le confidenze: la vecchiaia elimina ogni sospetto, perché tende a smorzare l'impeto erotico. Nel sonetto 12, tuttavia, il poeta non sembra ancora attribuirsi intenzioni

O colle brune o colle bianche chiome, / seguirò l'ombra di quel dolce lau-
 ro (sest. 30, vv 15-16)
 I' temo di cangiar pria volto et chiome, / che con vera pietà mi mostri gli
 occhi / l'idolo mio [...] (sest. 30, vv 25-27)
 Sol con questi penser', con altre chiome, / sempre piangendo andrò per
 ogni riva (sest. 30, vv 32-33)
 Quel foco ch'i' pensai che fosse spento / dal freddo tempo et da l'età men
 fresca, / fiamma et martir ne l'anima rinfresca (bal. 55, vv 1-3)
 Se bianche non son prima ambe le tempie / ch'a poco a poco par che 'l
 tempo mischi (son. 83, vv 1-2)
 In questa passa 'l tempo, et ne lo specchio / mi veggio andar ver' la stagion
 contraria / a sua impromessa, et a la mia speranza. / Or sia che pò: già sol
 io non invecchio; / già per etate il mio desir non varia (son. 168, vv 9-14)
 Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo (son. 195, v 1)
 Non so s'i' me ne sdegni / che 'n questa età mi fai divenir ladro / del bel
 lume leggiadro, / [...] / Così avess'io i primi anni / preso lo stil ch'or
 prender mi bisogna, / ché 'n giovenil fallir è men vergogna (canz. 207, vv
 7-13)
 O s'infinge o non cura, o non s'accorge, / del fiorir queste inanzi tempo
 tempie (son. 210, vv 13-14)
 Che se col tempo fossi ito avanzando / (come già in altri) infino a la vec-
 chiezza (son. 304, vv 10-11)
 Tutta la mia fiorita et verde etade / passava, e 'ntepidir sentia già 'l foco /
 ch'arse il mio core, et era giunto al loco / ove scende la vita ch'al fin cade
 (son. 315, vv 1-4)
 Poco avev' a 'ndugiar, ché gli anni e 'l pelo / cangiavano i costumi: onde
 sospetto / non fôra il ragionar del mio mal seco (son. 316, vv 9-11)
 Fra gli anni de la età matura honesta (son. 317, v 3)
 Et vo, solo in pensar, cangiando il pelo (son. 319, v 12)
 E 'l vostro per farv'ira vuol che 'nvecchi (son. 330, v 14)
 Or l'andrò dietro, omai, con altro pelo (canz. 331, v 60)
 Ché vo cangiando il pelo, / né cangiar posso l'ostinata voglia (canz. 360,
 vv 41-42)
 Dicemi spesso il mio fidato specchio, / l'animo stanco, et la cangiata scorza
 (son. 361, vv 1-2).

limpide e caste come invece farà esplicitamente dopo la cesura mediana e la morte di Lau-
 ra, in merito sia al presente (luttuoso) sia al passato (amoroso e infelice).

Trovatori

Qu'en liei amar volgra murir senecs (Arnaut Daniel, *Amors e jois e liocs e tems*, v 24)

Lassa, que · s fara jamais? / Tan greu cug revena, / tant ha blava vena, / c'uns veillums langora (Bernart Marti, *Amar dei*, vv 33-36)

Quar li dic so don sui madurs⁵²⁶ (Raimbaut d'Aurenga, *Ar vei bru, escur, trebol cel*, v 40)

A, tantas vetz / m'a trag nesis parlars / joi d'entrels mans, per qu'esdevenç liars! (Giraut de Bornelh, *Ar auziretz*, vv 10-12)

E per la carn renovar / que no puesca enveillezir (Guglielmo IX, *Molt jauzions mi prenc amar*, vv 35-36)

Mas vos n'auretz oimais lezer, / q'em breu temps perdretz la color! (Elias Cairel, *N'Elyas Cairel, de l'amor*, vv 43-44)

Ben es tornad'en debais / la beutat qu'ill avia, / e no l'en te pro borrais / ni tefinhos que sia, / et es ben razos hueimais, / que · l jovens te sa via (Raimbaut de Vaqueiras, *D'una dona · m tueill e · m lais*, vv 31-36)

Q'eu l vos celera iasse, / si no m temses veillezir (Monaco de Montaudon, *Cel qui qier cosseil e · l cre*, vv 10-11)

Qu'ans serai totz gris / qu'ill m'entenda (Raimon Jordan, *Per solatz e per deport*, vv 54-55)

S'om deu laisser per razon / sidonz, pos es veillezida⁵²⁷ (Raimon de Miraval, *Miraval, tenzon grazida*, vv 4-5)

Qu'en breu serem ja velh et ilh et eu (Peire Vidal, *Anc no mori per amor ni per al*, v 6)

On sui esbaiz e torbaz; / qu'ela · m prega e · m diz çastian / que · m lais de donei e de çan, / que trop sui vellz ad obs d'aman (Aimeric de Peguilhan, *Can qe · m fezes vers ni çanço*, vv 4-7)

E fara · m canudir a flocs, / si no · m socor abans d'un an (Guilhem Ademar, *Ben for'oimais sazoz e locs*, vv 8-9)

Et en breu temps vos perdretz la beltat (Gui d'Ussel, *Si be · m partetz, mala dompna, de vos*, v 24).

⁵²⁶ In *Ab nou cor et ab nou talen*, lo stesso Raimbaut suggerisce una soluzione per il problema: la poesia, che in genere è presentata come strumento di sfogo (tema su cui si tornerà a breve), garantisce una possibilità di ringiovanire.

⁵²⁷ Non si parla però di una dama in particolare, ma di una linea di comportamento generale, su cui due interlocutori si affrontano in forma di tenzone. Concetto molto simile si legge in *Car' amiga, dous' e franca* e *Baros Jezus, qu'en crotz fo mes* di Peire Vidal, che esprimono un generale rifiuto per le donne che abbiano superato una certa età.

6.5 *Alterne sorti della vicenda d'amore*

Anche in virtù del suo prolungarsi nel tempo, la vicenda d'amore è soggetta a cambiamenti spesso radicali e a bruschi passaggi da una condizione positiva ad una negativa o viceversa. L'organicità di alcune raccolte – *in primis* com'è ovvio il Canzoniere – evidenzia tali aspetti nella successione dei testi; tuttavia simili sviluppi si notano persino nel corso di singoli componimenti, sia trobadorici sia italiani. I luoghi in cui l'io poetico lamenta che una gioia passata si sia trasformata in sofferenza o al contrario gioisce di un imprevedibile miglioramento sono in effetti piuttosto numerosi e si inseriscono nella più generale convenzione per cui l'amore è intrinsecamente contraddittorio.

Il topos è ben attestato in Sicilia e appare ancora presente fino alla svolta stilnovistica, quando sembra non suscitare più un particolare interesse, a parte un significativo luogo dantesco,⁵²⁸ nel complesso sono assolutamente preminenti i casi in cui l'io lirico, colto dal dolore, ricorda un passato di felicità.

Nella raccolta petrarchesca si riconosce ancora una volta un aspetto innovativo: è infatti la svolta offerta dalla morte di Laura a giustificare gran parte dei passi in cui la percezione dell'io muta bruscamente rispetto al passato. La natura topica del motivo appare così sfumata grazie al preciso contesto narrativo ed esistenziale che porta all'immagine una motivazione specifica.

In queste occorrenze il legame tra Petrarca e trovatori non risulta univoco e quindi non si può escludere una rilettura delle fonti cortesi attraverso la lirica italiana delle origini. Qualche riscontro significativo e più puntuale è tuttavia riconoscibile, anche a livello lessicale e retorico. Ad esempio il passaggio dal dolce all'amaro accomuna il sonetto 308, v 3, ai versi 7-8 di *De fin'amor comenson mas chansos* di Aimeric de Peguilhan;⁵²⁹ è indicativo anche l'uso del predicato "volgere", che Petrarca sceglie tanto qui quanto nel sonetto 305 e nella sestina 332. Esso sembra corrispondere all'uso di "tornar" che si legge al verso 30 di *Si per amar ni per servir*, in cui Daude de Pradas descrive il passaggio dalla gioia al pianto. Non sarà forse un caso che anche nei due componimenti

⁵²⁸ *Lo doloroso amor che mi conduce*, vv 3 ss.

⁵²⁹ Da una condizione di dolcezza ad una di sofferenza, ma senza indulgere in un'esplicita contrapposizione lessicale, passa anche Arnaut de Marueilh ai versi 1-10 di *Mout eron doutz miei cossir*.

petrarcheschi l'evoluzione sia proprio la medesima, con particolare insistenza sulla convenzionale immagine delle lacrime.

Petrarca

Seco parlando, et a tempi migliori / sempre pensando: et questo sol m'aita
(son. 114, vv 7-8)

Amor, Fortuna et la mia mente, schiva / di quel che vede e nel passato volta
(son. 124, vv 1-2)

Né spero i dolci di tornino indietro, / ma pur di male in peggio quel
ch'avanza (son. 124, vv 9-10)

Ben mi crea passar mio tempo omai / come passato avea quest'anni a dietro,
/ senz'altro studio et senza novi ingegni: / or poi che da madonna i'
non impetro / l'usata aita, a che condotto m'ài (canz. 207, vv 1-5)

I' mi vivea di mia sorte contento, / senza lagrime et senza invidia alcuna, /
[...] / Or quei belli occhi ond'io mai non mi pento / de le mie pene, et
men non ne voglio una, / tal nebbia copre, sì gravosa et bruna (son. 231,
vv 1-7)

O cameretta che già fosti un porto / a le gravi tempeste mie diurne, / fonte
se' or di lagrime nocturne (son. 234, vv 1-3)

Ivi lasciammo ier lei, ch'alcun tempo ebbe / qualche cura di noi, et le ne
'ncrebbe (son. 242, vv 2-3)

Tornami avanti, s'alcun dolce mai / ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
/ veggio al mio navigar turbati i vènti (son. 272, vv 9-11)

Amor che meco al buon tempo ti stavi / fra queste rive, a' pensier' nostri
amiche (son. 303, vv 1-2)

I dì miei fur sì chiari, or son sì foschi (son. 303, v 12)

Da sì lieti pensieri a pianger volta (son. 305, v 4)

Volse in amaro sue sante dolceze (son. 308, v 3)

Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto / con refrigerio in mezzo 'l foco
vissi (son. 313, vv 1-2)

Mente mia, che presaga de' tuoi danni, / al tempo lieto già pensosa et tri-
sta (son. 314, vv 1-2)

Presso era 'l tempo dove Amor si scontra / con Castitate, et agli amanti è
dato / sedersi insieme, et dir che lor incontra (son. 315, vv 9-11)

Che tenne gli occhi mei mentr'al ciel piacque / bramosi et lieti, or li tèn
tristi et molli (son. 320, vv 3-4)

L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri / che pochi ò visto in questo viver
breve (son. 328, vv 1-2)

Mia benigna fortuna e 'l viver lieto, / i chiari giorni et le tranquille notti / e
i soavi sospiri e 'l dolce stile / che solea resonare in versi e 'n rime, / vòlti
subitamente in doglia e 'n pianto (sest. 332, vv 1-5)

Fu forse un tempo dolce cosa amore, / non perch'i' sappia il quando: or è
sì amara (son. 344, vv 1-2).

Trovatori

Qu'en la boca·m fes al prim doussezir / so que m'a fag pueys al cor
amarzir (Aimeric de Peguilhan, *De fin'amor comenson mas chansos*, vv 7-8)
Qu'en plor a tornada ma gigua (Daude de Pradas, *Si per amar ni per servir*,
v 30)

Quar anc fui proatz d'Amor, / c'al comensar me fon pia / mas era·m
torn'en bauzia / tot quan ditz, / per que·m tenc per avelitz (Bernart Mar-
tì, *Companho, per companhia*, vv 10-14)

Si·m cocha·l bes q'eu n'aic! Q'el luec tornes!⁵³⁰ (Raimbaut d'Aurenga,
Joglar, fe qed eu dei, v 26)

Del melhs del mon sui jauzire, / e s'eu anc fui bos sofrire, / ara m'en tenh
per garit (Bernart de Ventadorn, *Lonc tems a qu'eu no chantei mai*, vv 13-
15)

Qar del be / qe m'a volgut / reconosc qe s vira (Giraut de Bornelh,
M'amiga·m men'estra lei, vv 15-17)

Ai Dieus, tant plazens mi fo / lo jois e tant mi saup bo, / e tant aic avinen
vida! / Mas aora m'es faillida, / q'ieu me sent d'aut bas cazut / e·l cor de
tot ric joi nut (Uc de Saint Circ, *Longamen ai atendida*, vv 15-20)

E pois d'amor me sui partitz / cum hom issillatz e faiditz, / tot' outra vi-
da·m sembra mortz / e totz autre jois desconortz (Raimbaut de Vaqueiras,
No m'agrad' iverns ni pascors, vv 9-12)

Mout eron doutz miei cossir / e ses tot marrimen, / quan la bell' ab lo cors
gen, / [...] / e car ill no·m rete, / ni l'aus clamar merce, / tuich solatz mi
son estraing, / pos de lieis jois mi sofraing (Arnaut de Maruelh, *Mout eron
doutz miei cossir*, vv 1-10)

Ailas! Tan amoros semblan / mi mostret al primier deman; / mas aras illh
m'o va camjan (Raimon de Miraval, *Enquer non a guaire*, vv 13-15)

Estat ai gran sazo / marritz e consiros, / mas ar sui delechos / plus
qu'auzel ni peisso (Peire Vidal, *Estat ai gran sazo*, vv 1-4)

Si be·m camjet per lui nesciamen (Gui d'Ussel, *Si be·m partetz, mala
dompna, de vos*, v 13)

D'estrancha maneira / sol esser amors / salvatg' e guerreira / e mala totz
jors. / Ar m'es lauzengeira / sus totz amadors (Peirol, *La gran alegransa*, vv
13-18).

⁵³⁰ L'esclamazione è particolarmente rappresentativa dello stato d'animo del poeta, ma l'intera canzone è in realtà dedicata alla contrapposizione tra i "tormenti felici" del passato e la totale devastazione del presente.

6.6 *Continuità dell'amore (notte e giorno)*

Nel *corpus* trobadorico ricorrono con elevata frequenza i sintagmi “notte e giorno” e “mattino e sera”, utilizzati per sottolineare il continuo riproporsi di un determinato aspetto della vicenda amorosa, solitamente negativo. Il poeta evidenzia così, in termini ancora una volta convenzionali e attraverso formule fortemente cristallizzate e ben riconoscibili, la tragicità e l'anormalità della propria condizione. Infatti, come in parte si è anticipato trattando delle immagini stagionali, il motivo insiste sulla perseveranza dell'io lirico e sull'indissolubilità del suo sentimento.⁵³¹ Il riuso petrarchesco suggerisce, pur in assenza di significativi riscontri puntuali,⁵³² una particolare vicinanza con i modelli occitanici, sia per la quantità di occorrenze – che invece tendono a diminuire già con i Siciliani e i siculo-toscani,⁵³³ per lasciare poche tracce presso gli stilnovisti –,⁵³⁴ sia per la generale affinità tematica. In tal senso il coinvolgimento dei topoi naturalistici è di per sé molto indicativo, insieme al fatto che il motivo della continuità sia sfruttato in associazione agli aspetti di disforia e alienazione per i quali, lo si è visto, Petrarca ha ampiamente messo a frutto la lezione trobadorica. A questo proposito è notevole che la grande maggioranza dei luoghi interessati dalla formula “notte e giorno” sia collocata nella sezione “in vita” del Canzoniere, in cui la sofferenza dell'io non ha ancora una connotazione luttuosa, ma amorosa e più convenzionale.

Petrarca

[...] solo lagrimando / là 've tolto mi fu, di et nocte andava (canz. 23, vv 55-56)

Che sospirando vo di riva in riva / la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve (sest. 30, vv 29-30)

⁵³¹ Tali formule sono frequentemente utilizzate in connessione con i topoi naturalistico-stagionali, oltre che con i concetti di sopportazione e attesa; per tali aspetti si veda il presente capitolo e in parte il successivo.

⁵³² Merita forse attenzione la corrispondenza ritmica, oltre che genericamente contentistica, tra il sonetto 291 e i vv 25-26 della canzone *Per dan que d'amor mi veigna* di Peirol.

⁵³³ Rinaldo d'Aquino, *Venuto m'è in talento*, v 70, Ruggeri Apugliese, *Umile sono ed orgoglioso*, vv 20 e 44, Re Enzo, *Amor mi fa sovente*, v 60; Bonagiunta Orbicciani, *Quando apar l'aulente fiore*, v 13, Chiaro Davanzati, *Com' forte vita e dolorosa, lasso*, v 4.

⁵³⁴ Guido Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, v 12, Dante, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, v 46.

Cercan di et nocte pur chi glien'appaghi (canz. 37, v 64)
 Però che di et notte indi m'invita (son. 47, v 7)
 Perché di et notte gli occhi miei son molli? (canz. 50, v 62)
 Meco si sta chi di et notte m'affanna (canz. 70, v 38)
 Et potrete pensar qual dentro fammi, / là 've di et notte stammi (canz. 71, vv 54-55)
 Torto mi face il velo / et la man che si spesso s'atraversa / fra 'l mio sommo dilecto / et gli occhi, onde di et notte si rinversa (canz. 72, vv 55-58)
 Di et notte chiamando il vostro nome (son. 74, v 8)
 Altri di et notte la sua morte brama (canz. 105, v 30)
 Fuggir vorrei: ma gli amorosi rai, / che di et notte ne la mente stanno (son. 107, vv 5-6)
 Lasso, quante fiata Amor m'assale, / che fra la notte e 'l di son più di mille (son. 109, vv 1-2)
 [...] In questi pensier', lasso, / nocte et di tiemmi il signor nostro Amore (son. 112, vv 13-14)
 Al celato amoroso mio pensiero, / che di et nocte ne la mente porto (canz. 127, vv 100-101)
 Di queste pene è mia propria la prima, / arder di et notte [...] (son. 182, vv 9-10)
 Notte et di meco disioso scendi (son. 208, v 3)
 Cieco et stanco ad ogni altro ch'al mio danno / il qual di et notte palpitando cerco (son. 212, vv 9-10)
 Non sofferse quant'io: sannolsi i boschi, / che sol vo ricercando giorno et notte (sest. 237, vv 11-12)
 Quando è 'l di chiaro, et quando è notte oscura, / piango ad ognor [...] (son. 265, vv 6-7)
 Dovunque io son, di et notte si sospira (son. 266, v 8)
 La qual di et notte più che lauro o mirto / tenea in me verde l'amorosa voglia (canz. 270, vv 65-66)
 Onde si sbigottisce et si sconforta / mia vita in tutto, et notte et giorno piange (son. 277, vv 5-6)
 Le mie notti fa triste, e i giorni oscuri⁵³⁵ (son. 291, v 12)
 Ma di et notte il duol ne l'alma accolto (son. 344, v 13).

Trovatori

Noih e jorn me fai sospirar / si m'lassa del cor la razitz (Bernart de Ventadorn, *Can lo boschatges es floritz*, vv 7-8)

⁵³⁵ Questa occorrenza appare mediana tra l'immagine di "notte e giorno" come totalità del tempo e quella della costanza del dolore, diurno e notturno, che differenzia il poeta dai ritmi normali delle altre creature.

- Ni l mals qe n trac maitis e sers (Giraut de Bornelh, *Amars, onrars e car-teners*, v 20)
- Que maitin e ser / mi fai doussamen doler (Folchetto da Marsiglia, *Us vo-lers outracuidatz*, vv 39-40)
- Cossi nueg e dia / s'amors m'aucizia (Aimeric de Belenoi, *S'a midons pla-zia*, vv 6-7)
- Una chanso ai feita mortamen / si qu'eu no sai dire com ni consi, / qu'anc noit ni jorn, de ser ni de mati, / non tenc mon cor ni nullh mon pensamen (Peire Vidal, *Una chanso ai feita mortamen*, vv 1-4)
- Eu et Amors em d'aital guis'empres / qu'ora ni jorn, nueg ni mati ni ser, / no · s part de me ni eu de bon Esper (Perdigon, *Los mals d'Amor ai eu ben totz apres*, vv 37-39)
- Per vos, bella dous'amia, / trac nueg e jorn greu martire (Guilhem Augier Novella, *Per vos, bella dous'amia*, vv 1-2)
- La nuoich mi trebaill e l dia / no · m laiss' en patz (Peirol, *Per dan que d'amor mi veigna*, vv 25-26)
- Domna, can mi colc la sera, / la nueyt (e tot iorn) cossir (Raimbaut d'Aurenga, *Una chansoneta fera*, vv 33-34)
- Tres enemics e dos mals seignors ai, / c'usqecs poigna nuoig e jorn cum m'aucia (Uc de Saint Circ, *Tres enemics e dos mals seignors ai*, vv 1-2)
- Sest trai del meils la briola / plen' al mati et al ser (Marcabru, *Pus la fuelha revirola*, vv 29-30)
- Ab fin'amor qe · m destreing noich e dia (Sordello, *Entre dolsor ez amar sui fermatz*, v 2)
- L'enshamens e · l pretz e la valors / de vos, domna, cui soplei nueit e dia, / m'an si mon cor duit de belha paria (Arnaut de Maruelh, *L'enshamens e · l pretz e la valors*, vv 1-3)
- Qu'en la vostras merceys / s'aten la nueyt e · l dia (Raimon de Miraval, *Tal chansoneta faray*, vv 56-57)
- S'Amors, ce regna / e me, giors e sers e matis (Gaucelm Faidit, *D'un amor on s'es assis*, vv 20-21)
- Tant vai ves lai sers e matis (Guilhem Ademar, *Pos vei que reverdeja · l glais*, v 12)
- Q'ainch puois no fui ses joi noit ne dia (Falquet de Romans, *Aucel no truob chantan*, v 11)
- Que noit ni iorn no · s pot de vos partir (Peire Raimon de Tolosa, *De fin'amor son tuit mei pessamen*, v 32)
- Tan fan d'enuei nuech e dia / fals lausengier enuios (Arnaut Catalan, *Lanqan vinc en Lombardia*, v 33)
- Qu'ieu veni'a lieys e de nueitz e de dias / todas las veguadas que'm manda-va' a se (Guilhem Peire de Cazals, *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta*, vv 11-12)

Que nuech ni jorn la fin'amor no · m gic / qu'ieu port a lieis, que d'amar
 m'afortic (Folquet de Lunel, *Per amor e per solatz*, vv 7-8)
 Ni res no · y falh, ans resplan nuech e dia (Guiraut Riquier, *Yeu cujava so-*
ven d'amor chantar, v 34).

7. *L'amore e la poesia*

La produzione trobadorica è ricchissima di passi metapoetici: è ad esempio molto diffuso il motivo del collegamento fra canto e amore, gioia, stagione, che tuttavia ha lasciato tracce piuttosto labili nella lirica italiana, inclusa quella petrarchesca. Nel panorama occitanico le annotazioni sulla propria poesia assumono due valenze preminenti e spesso sovrapposte: il poeta commenta il testo che sta creando e ne offre una descrizione o una chiave di lettura, legata al contenuto e allo stato d'animo che lo ispira, oppure presenta le proprie intenzioni e i propri gusti in ambito letterario. La composizione in versi cioè costituisce anche uno spazio di teorizzazione e dibattito, come dimostra la famosa *querelle* sugli stili *leu* e *clus*.⁵³⁶

Nella produzione italiana delle origini tale tendenza sembra in parte affievolirsi,⁵³⁷ i testi danteschi, al contrario, sono frequentemente arricchiti da riferimenti alle intenzioni dell'autore, tanto in ambito lirico (celeberrima è in particolare l'apertura programmatica di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*) quanto nel poema (sono senza dubbio esemplari gli *incipit* delle cantiche, ma si pensi anche alle «rime aspre e chioce» di *Inferno* XXXII, 1, per non parlare della definizione dello Stilnovo affidata a Bonagiunta da Lucca in *Purgatorio* XXIV).

Nei *Rerum vulgarium fragmenta* non mancano considerazioni sul proprio stile (ad esempio nella prima metà della canzone 125),⁵³⁸ ma esse appaiono direttamente legate alla vicenda amorosa e al punto di vista dell'innamorato, secondo una logica che può essere per certi aspetti ri-

⁵³⁶ Per tale aspetto si veda l'ampia e dettagliata trattazione in Paterson 1975; in Curtius 1992, pp. 168-179, si legge una panoramica sulla teoria degli stili.

⁵³⁷ Sull'importanza dell'elemento metapoetico nella lirica italiana medievale – dal commento di opere proprie e altrui, sino alle vere e proprie tenzoni – si legga Giunta 2005, pp. 317 segg.

⁵³⁸ Probabili antecedenti diretti per questi versi si leggono sia nel *corpus* trobadorico sia in quello dantesco. Non solo Dante, infatti, invoca uno stile aspro che sia conveniente per esprimere i tormenti che prova nella già citata petrosa *Così nel mio parlar*; già Giraut de Bornelh in *La flors el vergan*, vv 46-48, associa l'incapacità di comporre in stile "plan" alla sofferenza amorosa (il testo è analizzato proprio a tal proposito in Tonelli 2006, in particolare a p. 75).

condotta a quella occitanica della poesia come sintomo e frutto dello stato amoroso.

Una corrispondenza significativa tra affermazioni trobadoriche e petrarchesche concerne poi la decisione di abbandonare il canto, di norma non definitiva (segue infatti per lo più una motivazione per il ritorno all'attività poetica). Ancora una volta, l'origine di tale fenomeno è emotiva: il poeta soffre troppo per continuare a cantare, mentre le ragioni per ricominciare possono essere legate alla vicenda amorosa (il bisogno di comunicare, ad esempio) oppure all'insistenza di mecenati e pubblico.⁵³⁹

Agli inserti metapoetici possono inoltre essere associati elementi di carattere intertestuale, in primo luogo il riferimento ad altri autori. Per i trovatori tali citazioni implicano per lo più una sfida o un'occasione di insulto e derisione, ma non mancano i ritratti di amici e persino lamenti funebri, come per Blacatz. Questi aspetti si ritrovano nel Canzoniere, in cui spazio significativo è riservato ai testi occasionali e di corrispondenza.

Riferimenti rivelatori, infine, sono dedicati alle fonti, cioè ad *auctoritates*, proverbi e personaggi celebri della letteratura.⁵⁴⁰ Mentre i Provenzali prediligono l'orizzonte romanzo e soprattutto il filone bretone, Petrarca in prospettiva pre-umanistica presta particolare attenzione alla tradizione classica.

In questa sede si intende osservare in particolare i luoghi in cui gli elementi metapoetici siano direttamente coinvolti nella rappresentazione amorosa: la lode⁵⁴¹ dell'amata e le sue problematichità, la comunicazione con la dama, il ruolo dell'amata stessa e di Amore nello sviluppo

⁵³⁹ Il tema è molto marcato, ad esempio, nel *corpus* ventadoriano, dove tentazione e indecisione sono riproposte in numerosi componimenti diversi. Le due occorrenze petrarchesche saranno analizzate nel capitolo seguente, in riferimento alle sorti della poesia amorosa dopo la morte dell'amata.

⁵⁴⁰ Tale senso di dialogo con la tradizione, con i grandi modelli del passato si coglie anche in uno specifico topos letterario, definitosi proprio in seno all'opera petrarchesca, secondo cui il poeta parla con i libri (per tale osservazione si veda Chines 2010, pp. 13-29).

⁵⁴¹ In questa sede non sarà possibile elencare tutti i luoghi pertinenti, ma è utile notare che la lode è tematizzata anche in modo autonomo. L'importanza del motivo e l'urgenza dell'atto elogiativo da parte dell'io poetico sono testimoniate dalla notevole frequenza con cui il termine ricorre sia nel *corpus* trobadorico sia nel Canzoniere, come in parte già nella precedente produzione italiana.

dell'espressione lirica, il rapporto tra necessità interiori e comunicazione con il mondo esterno.⁵⁴²

7.1 Ineffabilità e insufficienza poetica

Poiché l'amata è perfetta, straordinaria, addirittura ultraterrena è difficile lodarla in modo adeguato. Il poeta si mette alla prova nell'impresa, ma talvolta deve ammettere l'eccesso delle qualità femminili o la propria insufficienza.⁵⁴³ In tale motivo, assolutamente topico, sembrano fondersi due istanze a loro volta già convenzionali: l'iperbole nell'elogio dell'amata e la modestia di chi scrive.⁵⁴⁴ Le attestazioni dell'immagine sono molto numerose non solo nel Midi, ma anche in Italia, tanto fra i siciliani quanto fra i toscani;⁵⁴⁵ la frequenza del motivo appare in proporzione accresciuta fra gli stilnovisti,⁵⁴⁶ in particolare a confronto con le altre manifestazioni di ineffabilità, non connesse al problema della lode femminile. Petrarca poteva perciò contare su un'ampia e compatta tradizione pregressa, in cui spiccano la fase occitanica – grazie alla quale il topos trova la sua prima definizione in ambito romanzo – e quella stilnovistica – autorevole e prossima sul piano cronologico –: in proposito contano sia la quantità delle occorrenze, sia l'affinità tra i modelli e quella che sarebbe stata

⁵⁴² Per una panoramica dei luoghi e degli aspetti metapoetici più significativi nel Canzoniere si veda Funke 2003.

⁵⁴³ In un caso Petrarca nega tale principio attribuendo tutta la responsabilità ad Amore, da cui, come vedremo, derivano le capacità intellettive ed espressive degli amanti: «et onde vien l'enchiostro, onde le carte / ch'i' vo empiedo di voi: se 'n ciò fallassi, / colpa d'Amor, non già defecto d'arte» (son. 74, vv 12-14). L'idea che la propria poesia sia insufficiente è senza dubbio un topos legato più in generale alla convenzionale espressione di umiltà da parte del poeta. In alcuni casi l'io lirico – e quello petrarchesco in particolare – mostra una sfiducia sostanziale nelle possibilità della poesia; per tali aspetti si vedano ad esempio le riflessioni in Mastrocola 1991 (il capitolo conclusivo) e Bardin 2000. Per una storia del topos dall'antichità a Dante, cui si attribuisce la fusione organica tra il filone più retorico-letterario e quello mistico-religioso, importante in verità anche per l'espressione poetica cavalcantiana, si rimanda a Colombo 1987, pp. 13-51; per le forme assunte dall'immagine convenzionale si rimanda al classico Curtius 1992, pp. 180-182.

⁵⁴⁴ Per questo topos si veda Curtius 1992, pp. 97-100.

⁵⁴⁵ Rinaldo d'Aquino, *Poi li piace ch'avanzi suo valore*, vv 1-12, Piero della Vigna, *Amor, da cui move tutora e vene*, vv 55-60, Iacopo Mostacci, *Allegramente canto*, vv 27-29; Chiaro Davanzati, *Or vo' cantar, e poi cantar mi tene*, vv 11-12 e 59-61, Monte Andrea, *Tutta gente fate maravigliare*, vv 9-10, Dante da Maiano, *Uno voler mi tragge 'l cor sovente*, vv 2-4, 7-8 e 11.

⁵⁴⁶ Guido Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, v 30, Cino da Pistoia, *L'alta speranza che mi reca Amore*, vv 21-22 e 26, Dante, *Amor che nella mente mi ragiona*, vv 7-8, 14-18 e 59.

l'elaborazione petrarchesca, benché manchino riscontri immediati. Si può tuttavia notare l'incidenza, elevata soprattutto nel Canzoniere e nel *corpus* occitanico, di passi in cui la difficoltà nell'elogio è ricondotta in modo esplicito alla propria attività di poeta e alle rime in cui quella stessa lode dovrebbe trovare espressione, intese proprio come strumento di comunicazione.

Petrarca

Ma: TAcì, grida il fin, ché farle honor / è d'altri homeri soma che da' tuoi
(son. 5, vv 7-8)

Ma trovo peso non da le mie braccia, / né ovra da polir colla mia lima
(son. 20, vv 5-6)

Né mai in sì dolci o in sì soavi tempore / risonar seppi gli amorosi guai, /
che 'l cor s'umiliasse aspro et feroce (canz. 23, vv 64-66)

So io ben ch'a voler chiuder in versi / suo laudi, fôra stanco / chi più de-
gna la mano a scriver porse: / qual cella è di memoria in cui s'accoglia /
quanta vede virtù, quanta beltade, / chi gli occhi mira d'ogni valor segno,
/ dolce del mio cor chiave? (canz. 29, vv 50-56)

Perché la vita è breve, / et l'ingegno paventa a l'alta impresa, / né di lui né
di lei molto mi fido; / ma spero che sia intesa / là dov'io bramo, et là dove
essere deve (canz. 71, vv 1-5)

Non perch'io non m'aveggia / quanto mia laude è 'ngiuriosa a voi: / ma
contrastar non posso al gran desio, / lo quale è 'n me da poi / ch'i' vidi
quel che pensier non pareggia, / non che l'avagli altrui parlar o mio (canz.
71, vv 16-21)

Né già mai lingua humana / contar poria quel che le due divine / luci sen-
tir mi fanno (canz. 72, vv 10-12)

I' non poria già mai / imaginar, nonché narrar, gli effecti / che nel mio cor
gli occhi soavi fanno (canz. 73, vv 61-63)

Et se la lingua di seguirlo è vaga, / la scorta pò, non ella, esser derisa (son.
75, vv 7-8)

Così potess'io ben chiudere in versi / i miei pensier', come nel cor gli
chiudo (son. 95, vv 1-2)

Se 'l penser che mi strugge, / com'è pungente et saldo, / così vestisse d'un
color conforme (canz. 125, vv 1-3)

A voler poi ritrarla / per me non basto, et par ch'io me ne stempre (canz.
125, vv 36-37)

Come fanciul ch'a pena / volge la lingua et snoda, / che dir non sa, ma 'l
più tacer gli è noia, / così 'l desir mi mena / a dire, et vo' che m'oda / la
dolce mia nemica anzi ch'io moia (canz. 125, vv 40-45)

Ben sai, canzon, che quant'io parlo è nulla / al celato amoroso mio pensiero (canz. 127, vv 99-100)

Poi che portar nol posso in tutte et quattro / parti del mondo, udrallo il bel paese / ch'Appennin parte, e 'l mar circonda et l'Alpe (son. 146, vv 12-14)

Che 'l dir nostro e 'l penser vince d'assai (son. 154, v 11)

Che 'ngegno o stil non fia mai che 'l descriva (son. 157, v 3)

[...] et quanto è 'l dolce male / né 'n penser cape, nonché 'n versi o 'n rima (son. 182, vv 10-11)

Se Virgilio et Homero avessin visto / quel sole il qual vegg'io con gli occhi miei, / tutte lor forze in dar fama a costei / avrian posto, et l'un stil coll'altro misto (son. 186, vv 1-4)

Ennio di quel cantò ruvido carme, / di quest'altro io: et oh pur non molesto / gli sia il mio ingegno, e 'l mio lodar non sprezzè! (son. 186, vv 12-14)

I' nol posso ridir, ché nol comprendo: / da ta' due luci è l'intellecto offeso, / et di tanta dolcezza oppresso et stanco (son. 198, vv 12-14)

Ch'aggiunger nol pò stil né 'ngegno humano (son. 200, v 8)

Ch'è da stanchar ogni divin poeta (son. 215, v 8)

Ch'i' nol so ripensar, nonché ridire (son. 221, v 13)

Lingua mortale al suo stato divino / giunger non pote: Amor la spinge et tira (son. 247, vv 12-13)

Allor dirà che mie rime son mute, / l'ingegno offeso dal soverchio lume (son. 248, vv 12-13)

Ivi 'l parlar che nullo stile aguaglia (son. 261, v 9)

Qual ingegno a parole / poria aguagliare il mio doglioso stato? (canz. 268, vv 18-19)

Et se come ella parla, et come luce / ridir potessi, accenderei d'amore (son. 283, vv 12-13)

Se quell'aura soave de' sospiri / [...] / ritrar potessi [...] (son. 286, vv 1-5)

Ma l'ingegno et le rime erano scarse / in quella etate ai pensier' novi e 'nfermi (son. 304, vv 7-8)

Mai non poria volar penna d'ingegno, / nonché stil grave o lingua, ove Natura / volò, tessendo il mio dolce ritegno (son. 307, vv 9-11)

Da poi più volte ò riprovato indarno / al secol che verrà l'alte belleze / pinger cantando, a ciò che l'ame et preze (son. 308, vv 5-7)

Vuol ch'i' dipinga a chi nol vide, e 'l mostri, / Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse, / poi mille volte indarno a l'opra volse / ingegno, tempo, penne, carte e 'nchiostri (son. 309, vv 5-8)

Tacer non posso, et temo non adopre / contrario effecto la mia lingua al core, / che vorria far honore / a la sua donna, che dal ciel n'ascolta (canz. 325, vv 1-4)

Come poss'io, se non m'insegni, Amore, / con parole mortali aguagliar
l'opre / divine, et quel che copre / alta humiltate, in se stessa raccolta?
(canz. 325, vv 5-8)

I miei gravi sospir' non vanno in rime, / e 'l mio duro martir vince ogni sti-
le (sest. 332, vv 11-12)

Alto sogetto a le mie basse rime (sest. 332, v 24)

Perché non furo a l'intellecto eguali, / la mia debile vista non sofferse (son.
339, vv 7-8)

Dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno / de le sue lode, ove per sé
non sale (son. 354, vv 5-6).

Trovatori

Ja mos chantars no m'er onors / encontral gran joi c'ai conques, / c'ades
m'agr'ops si tot s'es bos / mos chans fos melher que non es (Bernart de
Ventadorn, *Ja mos chantars no m'er onors*, vv 1-4)

Volgr'ieu retraire las faissos, / mas gran paor ai de faillir (Elias Cairel,
Mout mi platz lo doutz temps d'abril, vv 21-22)

[...] c'a penas nulhs lauzars / pot sos ricx pretz ni sas faisos / nomnar ni
cointar en chansos (Raimon de Miraval, *Dels quatre mestiers valens*, vv 52-
54)

E s'ieu tan gen non o sai dir / co al sieu cabal / pretz tanh, sapcha per veri-
tat / que mos sabers no sec ma volontat (Bertran Carbonel, *Aisi co am plus
finamen*, vv 7-10)

Del ric pretz nominatiu / creis tan sa fina valors / que no pot sofrir lauzors
/ la gran forsa del ver briu (Peire Vidal, *Be·m pac d'ivern e d'estiu*, vv 31-
34)

[...] qu'en re tan mais no s'asubtila / mos cars sabers, qu'ieu no·n ai tan
subtil / que pogues dir luna part de las mil / lauzors qu'om pot de lieis dir
[...] (Folquet de Lunel, *Tant fin'amors totas horas m'afila*, vv 3-6)

E non suy de re guabaire / qu'assatz n'es plus qu'ieu non diu (Bernart
Martì, *Quan l'erb'es reverdezida*, vv 41-42)

C'a·l vostre laus dire·m sofranh lezers (Arnaut de Marueilh,
L'ensenhamens e·l pretz e la valors, v 12)

Anc mais nom poc hom faisonar (Guglielmo IX, *Molt jauzions mi prenc
amar*, v 13)

Al sieu lauzar non sui eu pro sabenz (Bertran d'Alamanon, *Una chanzon
dimeia ai talan*, v 19)

Es plus bella q'ieu no sai dir (Cercamon, *Ab lo temps qe fai refreschar*, v
16)

Parer non pot per dic ni per senblan / lo bens ce vos voigll [...] (Folchetto
da Marsiglia, *A vos, midontç, voill retrair' en cantan*, vv 12-13)

Certo que en so lengaio / sa gran beutà dir non so (Raimbaut de Vaqueiras, *Eras quan vey verdeyar*, vv 13-14)

E s'ieu no · n dic de ben tan cum deuria, / per so m'en lais q'hom dire no · l sabria (Rambertino Buvaelli, *Eu sai la flor plus bella d'autra flor*, vv 17-18)

Car una on creis e nais / bes plus c'om non pot dir (Aimeric de Peguilhan, *Qui sofrir s'en pogues*, vv 22-23)

Re no sai dir cum esteya, / que de dol muer e d'enveya (Gaucelm Faidit, *Una dolors esforciva*, vv 33-34)

Dompn'Alazaitz, tant vos fasetz lauzar / a tot lo mon c'a mi non cal parlar (Gui d'Ussel, *Ges de chantar no · m faill cors ni razos*, vv 46-47)

Trop vos am mais qu'ieu no sai dir (Falquet de Romans, *Mas camjat ai de far chanso*, v 18)

Bel'e plazens e benestans / mil tans plus que dire no say (Peire Raimon de Tolosa, *Pus vey parer la flor el glay*, vv 12-13)

On jois e pretz estai / mais q'ieu non dic ni sai (Peire Bremon Ricas Novas, *Un sonet novel fatz*, vv 38-39)

Quar Gavaudan no pot fenir / lo planch ni · l dol que · l fa martir, / jamais res no · l pot conortar (Gavaudan, *Crezens, fis, verays et entiers*, vv 60-62).

7.2 Afasia

Un secondo motivo che associa la condizione amorosa e la problematicità dell'espressione è quello del mutismo: il poeta ne è vittima quando si trova di fronte alla dama. Il topos è molto diffuso nei versi trobadorici, è stato poi ripreso in ambito siciliano (si pensi alla celebre canzonetta *Meravigliosamente* di Giacomo da Lentini)⁵⁴⁷ e, dopo una fase di scarsa attenzione in Toscana,⁵⁴⁸ è arrivato sino a Petrarca. L'immagine è tra le più convenzionali e tuttavia nel Canzoniere viene affrontata attraverso formulazioni meno consuete, ad esempio nell'apostrofe diretta alla lingua (sonetto 49) – che trova un parziale riscontro in Giraut de Bornelh, *Ben deu en bona cort dir*, vv 61-63 –, e più efficaci, come la metafora del nodo (canzoni 73 e 119), cui allude già Bernart de Ventadorn ai versi 37-40 di

⁵⁴⁷ Altro esempio significativo, per quanto sintetico, si legge in *Assai mi placeria*, v 56, di Stefano Protonotaro.

⁵⁴⁸ Vanno ricordati tuttavia alcuni esempi stilnovistici, come *Chi è questa che vèn, cb'ogn'om la mira*, v 4, di Guido Cavalcanti e *Tanto gentile e tanto onesta pare*, v 3, dalla *Vita nova* dantesca, in cui però l'incapacità di parlare diviene condizione generalizzata ed universale effetto della presenza dell'amata, non tanto conseguenza dell'innamoramento in sé. Considerazioni in sostanza simili si leggono d'altronde già in *Uno disio d'amore sovente*, vv 35-36, di Giacomo da Lentini.

En cossirer et en esmai.⁵⁴⁹ Un'articolata descrizione del fenomeno accomuna inoltre il sonetto 170 e la canzone *Lonjamen m'a treballbat e malmes*, vv 35-39, di Aimeric de Peguilhan, in cui il poeta prende coraggio per parlare all'amata, ma all'ultimo momento è tradito da Amore e rimane, se non muto, fioco.

Il motivo, per altro, appare perfettamente coerente con la rappresentazione di un amore snaturante e disforico: non si può infatti immaginare niente di più sconvolgente per un poeta che il fatto di rimanere “senza parole”, di non poter più controllare non solo la propria volontà, ma anche la propria eloquenza, che al contrario, lo si è detto, l'amata domina tanto bene.⁵⁵⁰

Nel complesso, Petrarca pare aver beneficiato della tradizione cortese ed al contempo averla rinnovata, grazie alla più complessa raffigurazione della realtà interiore. La mediazione italiana non sembra aver giocato un ruolo centrale sul piano della specifica immagine, ma è tuttavia probabile che essa abbia fornito un modello fondamentale a livello ideologico e tematico. Infatti, nella lirica cavalcantiana e in quella dantesca (in parte a sua volta sull'esempio dello stesso Cavalcanti) è senza dubbio centrale il problema dell'incomunicabilità di fronte all'amata e degli effetti mortiferi della sua presenza sulle facoltà e sull'intelletto dell'innamorato, al di là delle specifiche formule retoriche predilette di volta in volta dai singoli autori.

Petrarca

Perch'io t'abbia guardato di menzogna / a mio podere et honorato assai, /
ingrata lingua, già però non m'ài / renduto honor, ma facto ira et vergogna
(son. 49, 1-4)

Solamente quel nodo / ch'Amor cerconda a la mia lingua quando /
l'umana vista il troppo lume avanza, / fosse disciolto, i' prenderei baldanza
/ di dir parole in quel punto sì nove (canz. 73, vv 79-83)

Ruppesi intanto di vergogna il nodo / ch'a la mia lingua era distretto in-
torno / su nel primiero scorno (canz. 119, vv 76-78)

⁵⁴⁹ Sul problema della lingua “intorpidita”, in relazione alle fonti sia mediche che letterarie, in particolare italiane, si legga Tonelli 2002; all'idea del nodo alla lingua fa riferimento anche Gorni 1981 come elemento di riflessione rispetto all'evoluzione della lirica verso lo Stilnovo dantesco.

⁵⁵⁰ Sulla condizione afasica del poeta nel Canzoniere si legga ad esempio Molinari 2000.

Ma 'l soverchio piacer, che s'atraversa / a la mia lingua, qual dentro ella
siede, / di mostrarla in palese ardir non ave (son. 143, vv 12-14)
Più volte già dal bel semblante humano / ò preso ardir co le mie fide scorte
/ d'assalir con parole honeste accorte / la mia nemica in atto humile et
piano. / Fanno poi gli occhi suoi mio penser vano / [...] / Ond'io non potè'
mai formar parola / ch'altro che da me stesso fosse intesa: / così m'à
fatto Amor tremante et fioco (son. 170, vv 1-9).

Trovatori

Vos vos calaretz, / Na Parlieira-Boch'un dia, / fe qe dei mon paire! (Giraut de Bornelh, *Ben deu en bona cort dir*, vv 61-63)
Al meu nesci chaptenemen / et a la gran vilania / per que lh lenga
m'entrelia / can eu denan leis me prezen (Bernart de Ventadorn, *En cossirer et en esmai*, vv 37-40)
Pueys ab cor fait, quant ai mon cosselh pres, / venc denant lieys que ·l cug
dir mon voler; / e quan la vey, no sai s'es per amor / o per temer o per sa
gran ricor, / torn ses parlar mutz, e non per orguelh (Aimeric de Peguilhan, *Lonjamen m'a trebalbat e malmes*, vv 35-39)
Arnautz ama e no di nems, / c'Amors l'afrena la gauta / que fols gabs no
la ·ill comorda (Arnaut Daniel, *Autet e bas entre ·ls prims fuoills*, vv 55-57)
Car soi truep vergoignos e fis. / Non l'as re quis? / Ieu? Per Dieu, non!
(Giraut de Bornelh, *Atlas, co muer! – Qe as, amis?*, vv 13-15)
E fail me ·l sens tant q'ieu non sai que dire (Uc de Saint Circ, *Gent ant saubut miei uoill vensser mon cor*, v 22)
Qe ·l cor la bocha menassa / car so q'ieu plus desir nega (Elias Cairel, *Era non vei puoi ni comba*, vv 45-46)
Si' hom pessatz ab tan de marrimens / que no ·ill puosca sivals sos co-
vinens / dir e mostrar [...] (Rambertino Buvaletti, *Eu sai la flor plus bella d'otra flor*, vv 42-44)
E s'ieu en re mensprenc el dir, / sobretemers me fai falhir, / que fai hu-
milhs los plus espertz (Arnaut de Maruelh, *A guiza de fin amador*, vv 12-14)
Qu'aissi m'ave quan vei vostras faissos: / la lengua ·m falh e ·l cor ai teme-
ros (Raimon Jordan, *Vas vos soplei, donna, primeiramen*, vv 5-6)
Las! Que farai, que ren non l'aus retraire, / anz, qan la vei, estau a lei de
mut (Peire Raimon de Tolosa, *Pois precx e mans n'ai de mon Ereubut*, vv 29-30).

7.3 *L'origine del canto è nell'amore*

Il canto d'amore non nasce solo dai desideri e dai sentimenti del poeta, ma anche dalle richieste di Amore e madonna. In primo luogo, la capacità stessa del poeta si deve alla loro ispirazione. Secondariamente, in diverse occasioni Amore appare come mandante e garante⁵⁵¹ del canto,⁵⁵² mentre la dama, soprattutto in Provenza, può decidere liberamente di impedirlo o di favorirne un nuovo inizio. Sono riproposti così, in chiave metapoetica, alcuni elementi tipici e convenzionali della vicenda amorosa nel complesso, vale a dire la subordinazione dell'innamorato, il potere dell'amata e di Amore su di lui, l'alienazione di ciò che più definisce l'identità stessa dell'io, cioè la sua poesia.⁵⁵³ I Siciliani riprendono per primi l'immagine occitanica, benché in pochissime occorrenze,⁵⁵⁴ che si riducono ulteriormente nel passaggio in Toscana,⁵⁵⁵ dove pare preferito il concetto, a sua volta convenzionale, per cui il poeta compone rime augurandosi che siano gradite all'amata, sua principale destinataria.

Il riuso petrarchesco dell'immagine, anche solo a partire dal numero significativo di luoghi coinvolti, suggerisce un ritorno ad una consuetudine arcaizzante. La connessione con i trovatori, pur sostenuta più da una generale vicinanza concettuale che da riscontri sicuri, è intuibile anche a partire dalla corrispondenza dei predicati scelti dai singoli autori: in parti-

⁵⁵¹ Si intende qui evidenziare il ruolo attivo e diretto d'Amore; si tenga però in conto che per i trovatori è consueta l'associazione tra stagione-gioia/amore-attività poetica, che riconduce l'origine della composizione poetica proprio al sentimento, benché in termini differenti. Tale aspetto è stato trattato in relazione alle topiche immagini naturali nel corso del presente capitolo.

⁵⁵² Ad "amore" come sentimento è possibile invece associare, nella medesima funzione, il cuore: «Però mi dice il cor ch'io in carte scriva» (*Rvf* 104, v 5). Per quanto concerne i trovatori, tali immagini corrispondono ad una realtà biografica e sociale ben precisa, in quanto il canto poetico nasceva in effetti dalla commissione, o per lo meno dall'apprezzamento (e quindi dalla retribuzione) del signore e della sua corte. Tale aspetto è registrato in più di un'occasione all'interno dei testi poetici, ad esempio (e con una certa insistenza) nel *corpus* di Bertran de Born.

⁵⁵³ In ambito trobadorico è inoltre molto frequente il motivo dell'apprezzamento o dell'apprezzamento mancato da parte della dama nei confronti del canto. Ritroviamo tale spunto solo in tre componimenti petrarcheschi, *ff.* 70, 239, 332, in cui le possibilità del poeta appaiono molto fosche, o per lo meno dubbie.

⁵⁵⁴ Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, v 56, Rinaldo d'Aquino, *Amor, che m'è 'n comando*, v 2, Federico II, *Poi ch'a voi piace, Amore*, vv 1-4.

⁵⁵⁵ Chiaro Davanzati, *Gentil donna, s'io canto*, v 13; Dante, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, v 4, Cino da Pistoia, *S'io mi riputo di niente alquanto*, v 7.

colare Amore «insegna» il canto (*ff.* 73, v 5, e 325, v 5, ma anche la sestina 332, v 25, presenta una forma etimologicamente affine – Arnaut Daniel, *En breu brisara · l temps braus*, v 6) e «spinge» all'espressione lirica (sonetto 247, v 13 – Bertran d'Alamanon, *Una chanzon dimeia ai talan*, v 3).

Petrarca

Onde s'alcun bel frutto / nasce di me, da voi vien prima il seme (canz. 71, vv 102-103)

Poi che per mio destino / a dir mi sforza quell'accesa voglia / che m'ha sforzato a sospirar mai sempre, / Amor, ch'a ciò m'invoglia, / sia la mia scorta, e 'nsignimi 'l camina, / et col desio le mie rime contempre (canz. 73, vv 1-6)

Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi, / scrivi quel che vedesti in lettere d'oro, / sì come i miei seguaci discoloro, / e 'n un momento gli fo morti et vivi (son. 93, vv 1-4)

Qui mi sto solo; et come Amor m'invita, / or rime et versi, or colgo herbettes et fiori (son. 114, vv 5-6)

Però ch'Amor mi sforza / et di saver mi spoglia, / parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude (canz. 125, vv 14-16)

Collui che del mio mal meco ragiona / mi lascia in dubbio, sì confuso ditta⁵⁵⁶ (canz. 127, vv 5-6)

Quand'io v'odo parlar sì dolcemente / com'Amor proprio a' suoi seguaci instilla (son. 143, vv 1-2)

Indi mi mostra quel ch'a molti cela, / ch'a parte a parte entro a' begli occhi leggo / quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo (son. 151, vv 12-14)

Lingua mortale al suo stato divino / giunger non pote: Amor la spinge et tira, / non per election, ma per destino (son. 247, vv 12-14)

Et sua fama, che spira / in molte parti anchor per la tua lingua, / prega che non extingua (canz. 268, vv 73-75)

Morta colei che mi faceva parlare / et che si stava de' pensier' miei in cima (son. 293, vv 5-6)

I' pensava assai destro esser su l'ale, / non per lor forza, ma di chi le spiega, / per gir cantando a quel bel nodo eguale (son. 307, vv 1-3)

Vuol ch'i' dipinga a chi nol vide, e 'l mostri, / Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse (son. 309, vv 5-6)

Come poss'io, se non m'insegna, Amore (canz. 325, v 5)

Chiaro segno Amor pose a le mie rime / dentro a' belli occhi, et or l'ha posto in pianto (sest. 332, vv 25-26)

⁵⁵⁶ L'immagine di Amore dittatore è chiaramente influenzata da Dante (*Purgatorio* XXIV, v 54).

Solo per me, che 'l suo intellecto alzai / ov'alzato per sé non fôra mai⁵⁵⁷
 (canz. 360, vv 89-90)
 Amor mi spinge a dir di te parole (canz. 366, v 4).

Trovatori

M'enseign'Amors qu'ieu fassa adonc / chan que non er segons ni tertz
 (Arnaut Daniel, *En breu brisara · l temps braus*, vv 6-7)
 Una chanzon dimeia ai talan / q'ieu la fassa ab gai sonet cortes, / e ges
 d'aitant no mi for' entremes, / mas forza m'en amors e m'o enanza (Ber-
 tran d'Alamanon, *Una chanzon dimeia ai talan*, vv 1-4)
 Farai, c'Amors m'o comanda, / breu chansson de razon loigna (Arnaut
 Daniel, *Ans que · l cim reston de branchas*, vv 3-4)
 Que mais d'amor don m'estaca / no chantari'ab nulhs augurs / tro plais
 vengues entre nos ams (Raimbaut d'Aurenga, *Ar vei bru, escur, trebol cel*,
 vv 16-18)
 Gent estera que chantes, / s'a Mon Conort abelis, / mas eu no cre que · m
 grazis / re que · lh disses ni · lh mandes (Bernart de Ventadorn, *Gent estera
 que chantes*, vv 1-4)
 Q'estiers no m feira frugz ni flors / ni · l genz pascors / ioi ni solatz / mas
 vailla · m chausimens, si · l platz⁵⁵⁸ (Giraut de Bornelh, *Alegrar mi volgr'en
 chantan*, vv 7-10)
 [...] quar ylh m'a donat l'art e · l genh (Folchetto da Marsiglia/Peirol, *Pos
 entremes me suy de far chansos*, v 6)
 Bel m'es ab motz leugiers a far / chanson plazen et ab guay so, / que · l
 melher que hom pot triar, / [...] / no vol ni · l plai cantar de maestria
 (Sordello, *Bel m'es ab motz leugiers a far*, vv 1-5)
 Abril ni mai non aten de far vers / que Finamors me · n dona l geing e l'art
 (Elias Cairel, *Abril ni mai non aten de far vers*, vv 1-2)
 Voill far ab gai sonet leuger / coinda chanzon, pos a lei plai / de cui eu
 chan [...] (Rambertino Buvaletti, *Er quant florisson li verger*, vv 3-5)
 Que eu ai sotil sen ferm / per lieis, don non ai fermansa (Aimeric de Bele-
 noi, *Al prim pres dels breus iorns braus*, vv 9-10)

⁵⁵⁷ Nella stanza successiva Amore precisa che proprio a lui si deve la fama poetica dell'innamorato, il quale in precedenza aveva prodotto solo «parollette» poco apprezzate e in effetti prive di importanza, addirittura menzognere.

⁵⁵⁸ Il poeta nega così il ben noto topos del legame stagione-canto-amore, per sottolineare il dominio che l'amata detiene su di lui e sulla sua poesia.

Ans am ieu lo chant e l ris⁵⁵⁹ (Monaco de Montaudon, *L'autrier fuy en Paradis*, v 22)

Que son en vos, bona domna valenz, / me donon gienh de chantar e sciensa (Arnaut de Maruelh, *La grans beutatz e l fis ensenhamens*, vv 4-5)

E sapchatz, s'ieu tant non l'ames, / ia non saupra far vers ni sos, / ni non o feira s'ilh no fos (Peire d'Alverna, ⁵⁶⁰ *Chantarei, pus vey qu'a far m'er*, vv 47-49)

A vostr'ops ai retengut / toz faiz de druz benestanz, / e Miraval e mos chanz (Raimon de Miraval, *Aissi cum es genser pascors*, vv 57-59)

E s'eu sai ren dir ni faire, / ilh n'aja·l grat, que sciensa / m'a donat e co-noissensa, / per qu'eu sui gais e chanteire (Peire Vidal, *Ab l'alen tir vas me l'aire*, vv 22-25)

A lieys o deuria grazir / si ja fas bos motz ni guai so (Falquet de Romans, *Mas camjat ai de far chanso*, vv 3-4)

Car vos me datz joi e alegremen, / e mi donatz genh e saber e sen (Bertran Carbonel, *Aisi com sel qu'entre·ls plus assajans*, vv 21-22)

Que mandatz – e preguatz / suy de chant, per que'l fatz (Guilhem Peire de Cazals, *A l'avinen mazan*, vv 9-10)

No·m notz ni m'aiuda estatz / ni res for Deus et amors (Re d'Aragona, *Per mantas guizas m'es datz*, vv 8-9).

7.4 Poesia come sfogo

Anche il topos per cui la poesia è uno sfogo, una liberazione dell'animo dal peso delle sofferenze, accomuna trovatori e Petrarca, e appare invece trascurato – per lo meno nella sua formulazione più esplicita e lineare – nella produzione italiana duecentesca.

Il motivo istituisce una profonda connessione tra due aspetti dominanti nell'esistenza dell'amante/poeta, vale a dire turbamento ed espressione lirica;⁵⁶¹ il dolore dell'innamorato è infatti alla base della quasi totalità delle occorrenze in esame e costituisce il fattore di affinità essenziale tra *cor-*

⁵⁵⁹ La commissione viene in questo caso da Dio stesso, in una delle manifestazioni più efficaci ed esplicite della mescolanza di sacro e profano: il poeta si trova improvvisamente davanti al Signore, che gli raccomanda di dedicarsi alla poesia piuttosto che alla clausura monacale.

⁵⁶⁰ Tuttavia nella sua undicesima canzone, il trovatore dichiara che le medesime capacità canore derivano da Dio e dai suoi doni. Simile spostamento si riconosce anche nel Canzoniere: nella canzone 366 Petrarca consacra alla Vergine i propri versi, spezzando di fatto il legame poesia-amore-Laura.

⁵⁶¹ Sulle funzioni della lirica in Petrarca (corteggiamento, lode, sfogo) e sui diversi momenti in cui ciascuna acquisisce importanza nella raccolta si legga Bardin 2000.

pus occitanico e Canzoniere, pur a fronte di scelte lessicali in sostanza divergenti (“rallegrare”, “dimenticare”, “sopportare” sono i campi semantici prevalenti in Provenza a fronte di “sfogare”, “disacerbare”, “stemperare”, “portare una tregua” nella raccolta petrarchesca).

Petrarca

Perché cantando il duol si disacerba (canz. 23, v 4)
 Et perché un poco nel parlar mi sfogo (canz. 50, v 57)
 Et col desio le mie rime contempre: / ma non in guisa che lo cor si stempre / di soverchia dolcezza, com'io temo (canz. 73, vv 6-8)
 Chi verrà mai che squadre / questo mio cor di smalto / ch'almen com'io solea possa sfogarme? (canz. 125, vv 30-32)
 Ma pur quanto l'istoria trovo scripta / in mezzo 'l cor (che sì spesso rincorro) / co la sua propria man de' miei martiri, / dirò, perché i sospiri / parlando àn triegua, et al dolor soccorro (canz. 127, vv 7-11)
 In dubbio di mio stato, or piango or canto, / et temo et spero; et in sospiri e 'n rime / sfogo il mio incarco [...] (son. 252, vv 1-3)
 Cerco parlando d'allentar mia pena (son. 276, v 4)
 Et certo ogni mio studio in quel tempo era / pur di sfogare il doloroso core / in qualche modo, non d'acquistar fama (son. 293, vv 9-11)
 Piansi et cantai: non so più mutar verso; / ma di et notte il duol ne l'alma accolto / per la lingua et per li occhi sfogo et verso⁵⁶² (son. 344, vv 12-14).

Trovatori

E car non posc aver joi ni solatz, / chan per conort cen vetz que sui iratz (Bernart de Ventadorn, *Ja mos chantars no m'er onors*, vv 31-32)
 Un novel chan / que m'ira conortan / de l'ir e de l'afan (Giraut de Bonelh, *Ses valer de pascor*, vv 7-9)
 Mas per so chan, c'oblides la dolor (Folchetto da Marsiglia, *En chantan m'aven a membrar*, v 3)
 Per melhs sofrir lo maltrait e l'afan / que ·m don'Amors, don eu no ·m posc defendre, / farai chanso tal qu'er leus per aprendre (Peire Vidal, *Per melhs sofrir lo maltrait e l'afan*, vv 1-3)
 Tro que m'esfortz de far una chanso / que m rissida d'aquelh turmen on so (Perdigon, *Tot l'an mi ten Amors de tal faisso*, vv 8-9)
 Ara cove / qe-m conort en chantan / del mal c'Amors mi fai sofrir e traire, / c'aissi m'ave, cum ieu plus soven chan, / q'ieu soi plus gais e de meillor

⁵⁶² L'associazione tra canto e pianto è già trobadorica. Si veda ad esempio Bernart Martì, *Amar dei*, vv 17-18: «delh amor terrena / soven chant'e plora».

solatz / e n'alegre mon cor, qan sui iratz (Gaucelm Faidit, *Ara cove*, vv 1-6)

Anz voill un nou vers començar / per conortar / mi meteis, car amor / mi destreing fort e · m dona grant dolor; / mas eu ades chant e · m deport e · m ioc (Peire Raimon de Tolosa, *Lo dolz chans qu'aug de la calandra*, vv 6-10) [...] ni · m voill pero tener / de far chanson, qe ben leu ia garria / del mal d'amor, q'eu tem fort que m'aucia (Lanfranco Cigala, *Non sai si · m chant, pero eu n'ai voler*, vv 4-6).

8. Altri topoi

La classificazione dei luoghi convenzionali ha fin qui incluso soltanto le immagini che, ricondotte ad un ipotetico sistema, contribuissero ad illustrare il significato complessivo del rapporto tra Petrarca e i trovatori.⁵⁶³ I motivi tipici che li accomunano – anche attraverso la mediazione della produzione italiana duecentesca – sono in realtà più numerosi e molti appaiono del tutto in linea con la concezione della vicenda amorosa sottesa alla raccolta petrarchesca: ad esempio l'esilio, legato da una parte alla convenzione della lontananza e dall'altra alla centralità dell'amata nella vita del poeta, che riconosce in lei la propria "patria" e la propria appartenenza. L'immagine dell'invidia è in origine connessa soprattutto al problema delle malelingue, ma può essere introdotta anche in riferimento all'io lirico e al suo rapporto con l'oggetto del desiderio. Il confronto tra io poetico ed Amore passa a sua volta attraverso alcuni elementi tipizzati: in primo luogo l'idea che l'innamorato non conosca la forza del dio e dunque sottovaluti la necessità di difendersene oppure l'assenza di mezzi per gestire o ridurre la sofferenza emotiva o ancora la definizione di quello stesso dolore come il primo vero tormento che il poeta abbia mai sperimentato. Risultano topiche anche alcune peculiari reazioni dell'amante alla propria situazione, come un eccesso di lamenti che disturbano lui stesso, il canto mescolato o alternato al pianto, il tentativo di mascherare con una gioia forzata lo stato d'animo reale, la ricerca di solitudine. L'incontro tra il poeta e Amore può inoltre essere interpretato attraverso il campo semantico giuridico, in virtù del quale sono evocate vere e proprie "leggi d'amore", talvolta in forma di arringa da parte dell'amante contro il suo ingiusto signore; in diversi casi si ha l'impressione che sia in gioco un giudizio, in cui la decisione spetta per lo più alla dama. Nel Can-

⁵⁶³ Non si ripropone qui la questione dell'aura, già ampiamente affrontata dalla critica e presentata nel corso del primo capitolo.

zoniere tali aspetti giungono al culmine nel lungo scontro verbale cui è dedicata la canzone 360.⁵⁶⁴ I riferimenti al contesto ed in particolare al tempo che scorre favoriscono lo sviluppo di ulteriori motivi evidentemente topici: la rappresentazione degli influssi astrali sulla nascita o sull'innamoramento, il richiamo ad Adamo per suggerire l'intero corso della storia umana oppure, su un piano più soggettivo, la percezione alterata dell'io poetico rispetto allo spazio ed al tempo.⁵⁶⁵ Infine, è tipico che la conclusione delle canzoni, *tornada* o congedo che sia, contenga un'apostrofe al testo stesso e il suo invio ad un destinatario, in molti casi la dama, anche se per i trovatori non si tratta di necessità dell'amata celebrata nel componimento, ma spesso della propria signora.

Nel complesso, risultano dunque numerosi i punti di contatto tra la poesia trobadorica e quella petrarchesca, pur tenendo in conto il ruolo dei modelli italiani – stilnovistico e dantesco in particolare. Ne derivano tre significativi spunti di riflessione. L'uso dei topoi è spesso legato a snodi essenziali della vicenda amorosa; essi dunque contribuiscono ad individuare aspetti fondamentali nella definizione di un'esperienza sentimentale (e quindi poetica) di stampo ben preciso, contrassegnata soprattutto da contraddittorietà, paradossalità, sofferenza, incertezza, subordinazione e disequilibrio.

Il riuso petrarchesco dei motivi occitanici appare quindi innanzitutto finalizzato all'espressione della disforia e della disfunzionalità del sentimento. Tuttavia, mentre per i trovatori tali elementi possono spesso essere considerati il corollario dell'ideologia cortese, a sua volta caratterizzata da disuguaglianza e paradossalità, nel Canzoniere essi assumono una valenza più profonda, in relazione alle conseguenze morali, spirituali e cristiane che comporta l'eccesso di un amore terreno ed erroneo.⁵⁶⁶

Proprio in virtù del valore innovativo che Petrarca attribuisce alla propria composizione lirica, ed anzi in vista di una nuova poesia, le immagini

⁵⁶⁴ Tale atteggiamento riflessivo ed argomentativo sulle questioni amorose è per certi aspetti imparentato con la pratica cortese tarda delle Corti d'Amore, in cui dame e cavalieri esperti si riunivano per discutere della natura dell'amore e dei comportamenti connessi ad esso. Per tale argomento si veda anche il secondo capitolo.

⁵⁶⁵ Di tale immagine si è in parte dato conto presentando le occorrenze relative alla confusione propria dello stato amoroso.

⁵⁶⁶ Sull'importanza della disforia amorosa in Petrarca, proprio in relazione al cammino spirituale e alla tematica penitenziale, si veda anche Ferraro 2008, in particolare pp. 110-111.

della tradizione sono sottoposte a costanti reinterpretazioni. L'analisi comparativa, perciò, consente al contempo di identificare punti di contatto e differenze, che nell'insieme suggeriscono la capacità squisitamente petrarchesca di far propri antecedenti diversi, incluse dunque le molteplici fonti italiane (caso per caso più o meno fedeli ai modelli d'oltralpe), appropriandosene e rinnovandoli.

CAPITOLO QUARTO

Riuso dei generi poetici trobadorici nel Canzoniere

L'esemplarità dei trovatori non vale soltanto per gli spunti brevi e i singoli motivi: infatti, anche i diversi generi secondo cui i Provenzali hanno declinato la canzone d'amore e il sirventese, vale a dire le due forme metrico-discorsive cui possono essere a grandi linee ricondotti tutti i componimenti occitanici, sono divenute convenzioni ben attestate. Rispetto a questi generi Petrarca si dimostra particolarmente ricettivo, sia per la quantità di forme ereditate dalla tradizione trobadorica che lasciano traccia nel Canzoniere, sia per l'attenzione dedicata alla trasfigurazione che li adatta al contesto d'arrivo.

La scelta del genere metrico impone non di rado una progressione del discorso e una interpretazione dei contenuti specifiche, per quanto si tratti di un vincolo in apparenza esteriore. L'esempio più caratteristico di tale costrizione formale è quello offerto dalla sestina, in cui alla chiusura della struttura corrisponde, sul piano del contenuto, la disperata ossessività dei sentimenti e delle frustrazioni dell'amante. In generale, il riuso della metrica, appunto perché investe il piano strutturale, è piuttosto evidente e riconoscibile. Tuttavia, Petrarca crea uno spazio di reinterpretazione nella complicazione, nell'arricchimento, nella mescolanza o nella funzione delle forme che recepisce, come si vede nel caso delle rime e delle anfore dei *fragmenta* 29 e 206.¹ Soprattutto, appare rilevante la scelta di quali generi far propri, in quali proporzioni e con quale distribuzione nella raccolta, anche allo scopo di garantire la *variatio* in un'opera corposa come i *Rerum vulgarium fragmenta* attraverso l'alternanza di ritmi, suoni e misure diverse, oltre che di tematiche. La selezione dei cinque metri petrarcheschi – canzone, sestina, sonetto, ballata, madrigale – identifica un ventaglio di possibilità diversificate per lunghezza, nobiltà e appartenenza sto-

¹ Per tali aspetti si rimanda alla riflessione condotta nel primo capitolo e ai già citati studi di Fubini 1970.

rica, poiché nel gruppo sono incluse due forme ampie, alte ed occitaniche (canzone e sestina), una di acclarata invenzione italiana (siciliana – il sonetto), due metri legati all'esecuzione musicale, l'uno già ampiamente documentato e apprezzato in particolare da Cavalcanti, ma di estrazione bassa (ballata),² l'altro per la prima volta codificato in chiave letteraria (madrigale). Nel Canzoniere domina per quantità il sonetto, forma “media” in lunghezza e in intensità, mentre è minima benché rilevante la presenza di forme brevi (o tali per lo meno nella realizzazione petrarchesca) o meno nobili, come la ballata e il madrigale.

Infine, un significativo ambito di libertà interpretativa concerne i significati e le situazioni che il poeta decide di veicolare attraverso l'uso di una determinata struttura. Alcuni metri, infatti, sono per convenzione associati ad aree semantiche ben definite: è ancora una volta rappresentativo il caso della sestina, tradizionalmente connessa alla sensualità. A seconda delle occasioni, Petrarca sceglie se rispettare le associazioni consuete (ad esempio nelle sestine 22, 30 e 66) o di rinnovarle, sino al loro completo ribaltamento (sestine 80, 142 e 214): anche in questo si coglie un aspetto significativo del riuso personale cui il poeta sottopone i suoi modelli e ciò mostra il rilievo comunicativo dell'impostazione metrica, al di là del solo aspetto stilistico.

Nell'ambito dei generi tematici lo spazio di libertà individuale è maggiore. Nel Canzoniere è possibile riscontrare alcune tipologie discorsive occitaniche, in parte già passate alla produzione italiana duecentesca,³ le quali paiono identificabili in modo immediato, benché siano sempre adattate alle logiche complessive della raccolta. Talvolta, invece, un genere specifico lascia soltanto un'eco in un motivo rifuso in un contesto nuovo o eterogeneo, come avviene per l'alba e per la pastorella trobadoriche; in alcuni casi, infine, le influenze di tradizioni diverse si assommano e si mascherano a vicenda, ad esempio nelle rappresentazioni naturalistiche che risentono di alcuni topoi trobadorici, ma devono molto anche alle fonti classiche.

² Sulla presenza delle ballate nella raccolta, anche in relazione alla loro origine bassa, si veda Capovilla 1977. Sull'evoluzione del genere nel panorama lirico duecentesco si veda Giunta 1998, pp. 286 segg.

³ Giunta 2005 (si veda in particolare l'introduzione) ha evidenziato come la tradizione italiana tenda a tralasciare i generi più rigidi per forma o contenuto, come l'alba, la pastorella, il *joc partit*, il *salut d'amor*, che tuttavia lasciano spesso traccia nelle strutture discorsive più libere.

A livello tematico la ricchezza del lascito occitanico è straordinaria, per l'attenzione dei trovatori verso tutte le declinazioni dell'esperienza amorosa, così come della vita civile, politica, morale e militare, al contrario di quanto si verifica in gran parte della lirica italiana, innanzitutto amorosa e spesso centrata su una precisa tipologia di relazione sentimentale. La varietà tematica occitanica sembra aver ispirato Petrarca ad una vera e propria ricerca sulle forme dell'espressione lirica, quasi a rendere il Canzoniere "un'enciclopedia di forme poetiche", una *summa* di strutture e temi lirici.⁴ Il riuso dei generi trobadorici ha quindi innanzitutto un valore metapoetico: l'autore si confronta con la tradizione, sfida i suoi modelli, si mette alla prova e dimostra le proprie capacità anche nelle forme di più recente invenzione o elevando sul piano letterario quelle meno autorevoli, per di più raccogliendo i propri sforzi in una sintesi discorsiva e strutturale che non ha antecedenti diretti. D'altro canto, l'ideale di onnicomprensività non concerne solo la dimensione poetica, ma anche quella emotiva ed esistenziale. Le diverse soluzioni metriche, stilistiche e tematiche che si incontrano nella raccolta sono infatti funzionali alla rappresentazione dell'io nella sua complessità, nelle sue contraddizioni e nelle sue difficoltà.

Gli snodi narrativi ed emotivi fondamentali sono spesso veicolati dai metri lunghi e dall'utilizzo di generi iconici. Benché anche in componi-

⁴ Rispetto ai generi tipici della tradizione trobadorica spicca una sola notevole assenza: il *salut d'amor*, sorta di epistola che iniziava e finiva appunto portando alla dama il "saluto" del poeta. Si tratta di componimenti lunghi, di cui non si conservano numerosi esempi (ricordiamo le prove di Raimbaut d'Aurenga, Falquet de Romans e Amanieu de Sescars; quella di Sordello è piuttosto particolare, perché il saluto è ridimensionato in modo radicale, sino a coincidere con una sola *cobla*); i temi e le immagini appaiono in sostanza gli stessi della canzone amorosa. Per tale ragione, forse, Petrarca rinunciò a cimentarsi nel genere, in cui per altro l'elemento più caratteristico è l'apostrofe diretta all'amata, artificio diffuso anche in gran parte delle canzoni cortesi e così ripreso nel Canzoniere, secondo modalità e valenze specifiche. In due sonetti, *ff.* 110-111, il tema è proposto in chiave stilnovistica, perché al centro dell'attenzione è il saluto che il poeta riceve da parte dell'amata. Quest'ultimo motivo veicolava in effetti valenze semantiche profonde, mentre il *salut* del trovatore alla dama rispecchiava soltanto una consuetudine cortese: si può pensare che anche tale aspetto abbia pesato sulle scelte di Petrarca. Tra i *fragmenta* mancano, per ovvie ragioni contestuali, anche le "canzoni di donna", per altro più frequenti nella tradizione galego-portoghese che in quella occitanica in senso stretto, e il *gap*. La motivazione della scelta petrarchesca è a tal proposito evidente. Da una parte non era possibile che un punto di vista femminile mettesse da parte quello sempre dominante dell'io poetico; dall'altra il genere del *gap*, vale a dire il vanto di un gruppo di uomini che nel contesto di una corte si passano un calice e annunciano le proprie imprese passate e future, appare strettamente legato alla dimensione feudale e ad un gusto avventuroso, quasi cavalleresco, che con difficoltà avrebbe potuto adattarsi alla lirica petrarchesca.

menti brevi si colgano spesso fattori di innovazione e di intensa espressività, sono proprio le canzoni e le sestine a costituire i pilastri del discorso poetico petrarchesco.⁵ A tali *fragmenta* dunque si intende prestare particolare attenzione nel corso della riflessione sul riuso dei generi occitanici.

1. Identificazione e classificazione dei generi trobadorici⁶

La prima vera classificazione dei generi lirici occitanici si deve al trobadorismo trecentesco. I tentativi tardi di sistematizzazione, per quanto spesso a rischio di anacronismi ed incomprensioni, documentano in modo significativo la diffusione geografica e la sopravvivenza nel tempo della produzione provenzale. Né d'altronde queste tassonomie sfuggono ai limiti tipici delle trattazioni medievali, cui manca una “teoria dei generi” vera e propria: si tratta dunque di astrazioni derivate dai testi letterari, a loro volta vincolati alle attese del pubblico.⁷ I generi più apprezzati sono riproposti con maggiore frequenza e tale ricorsività giustifica uno spazio rilevante all'interno delle categorizzazioni.⁸ Alla base della poesia trobadorica, e quindi delle relative teorizzazioni, resta inoltre l'insegnamento

⁵ Si veda per tale affermazione la nota 16 a p. 61 in Praloran 2013, che a sua volta cita la posizione di Martinelli, che in Martinelli 1977, pp. 85-86, si era soffermato sulla difficoltà del *labor limae* che deve aver contraddistinto in particolare le canzoni e proprio negli anni decisivi per la concezione del Canzoniere.

⁶ Sul problema del lessico utilizzato dai trovatori nella definizione dei generi si rimanda al contributo in Viel 2015 e alla bibliografia ivi citata.

⁷ Tale aspetto è stato evidenziato da Pickens 2000, esaltando la corrispondenza tra creazione e fruizione orale come momenti dell'esperienza lirica distinti, ma strettamente connessi.

⁸ Un'utile definizione del concetto di genere si trova in Bec 1992, pp. 87 segg. Lo studioso sostiene che, per *essere* tale, un genere debba in primo luogo *essere concepito* come tale al tempo della sua creazione, cioè da parte degli autori che ne usufruiscono e del pubblico cui si rivolgono. Per la collocazione cronologica del genere (e della consapevolezza che ne hanno i lettori) è poi essenziale la testimonianza della tradizione manoscritta: codici e rubriche sono spesso organizzati in relazione alle differenze di genere fra i testi. È inoltre fondamentale che l'innovazione abbia avuto un seguito, degli imitatori, altrimenti essa rimane una sperimentazione isolata e non formalizzata (ciò rende ben diversi, come si vedrà, gli esiti delle sestine arnaldiana, dantesca e petrarchesca). Per quanto concerne invece le marche di genere all'interno dei testi, che possono riguardare sia forma che contenuto, sono centrali la ricorsività e la puntuale organizzazione del discorso, anche laddove siano in gioco pochi tratti di riferimento. I luoghi più tipicamente interessati in tal senso sono incipit ed explicit. Sul rapporto tra definizione dei generi, musica, imitazione e *contrafacta* si veda inoltre Lannutti 2008.

retorico latino, anche se rielaborato con ampi margini di originalità ed indipendenza.⁹

Dalle trattazioni medievali si può trarre un elenco di circa venticinque voci,¹⁰ utili a livello teorico per orientarsi nella comprensione dei testi, ma poco stringenti, poiché non tengono conto né dei componimenti in cui sono mescolati o accostati generi diversi, né di quelli troppo poco caratterizzati per essere inseriti in una categoria specifica. Non è raro infatti che il singolo poeta applichi liberamente o rielabori le convenzioni, o che generi autonomi condividano alcuni strumenti espressivi: in entrambi i casi si verifica un contatto tra generi differenti che le riflessioni antiche tendono a trascurare. Fenomeni di questo tipo interessano soprattutto le strutture metriche, le forme musicali, gli ornamenti retorici e le modalità diegetiche (in particolare quelle dialogiche). Infine, è raro che le tassonomie tardo-medievali rendano conto della graduale evoluzione dei generi, che inevitabilmente si ebbe nella lunga stagione trobadorica, tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XIV.

Il numero dei testi conservati per ciascuna tipologia sollecita alcune riflessioni sulla diffusione e sull'importanza di generi diversi in momenti differenti. Gran parte della poesia occitanica a noi nota si concentra negli anni centrali dell'esperienza lirica occitanica, tra 1180 e 1220 circa: in tale arco cronologico l'incremento dei componimenti è rapidissimo, anche se è probabile che per le fasi più arcaiche si sia perso molto, troppo perché il giudizio sia definitivo. Segue una lunga, lenta fase di decrescita nella stagione più tarda, a causa della decadenza della cultura cortese. Nell'insieme, il genere che vanta il maggior numero di testimonianze in ambito occitanico è la canzone (40% dei testi), cui seguono il sirventese

⁹ Per tali riflessioni generali si veda in particolare Kelly 2000, pp. 191 segg; lo studioso offre inoltre un'interessante sintesi dei diversi aspetti e contesti secondo cui i trovatori hanno recuperato ed applicato la tradizione retorica. Sulla relazione tra retorica e differenziazione di genere, con particolare riferimento alle prime riflessioni grammaticali per le lingue volgari, si veda anche Dagenais 2000. Un ulteriore utile contributo si legge in Kelly 2011.

¹⁰ Paden 2000, pp 21 segg., elenca *chanso*, tenzone, sirventese, *vers*, alba, *planh*, canzone di crociata, pastorella, *dansa*, *descort*, *enuieg*, *escondich*, *esdemessa* (o sforzo), *estampida*, *estribot*, *fabla*, *fablel*, lettera, mezzo-sirventese, *plazer*, canzone mariana, serena, sestina, vanto e un non precisato "non so cosa sia" (già definito così in provenzale).

(21%) e la *cobla* singola (19%);¹¹ tuttavia, nella fase più antica –¹² in particolare all'epoca di Marcabru e dei suoi epigoni più fedeli – spicca la produzione di versi civili (politici e morali), mentre la presenza dei generi minori e soprattutto della *cobla* si rafforza solo nel periodo tardo.¹³ Ciò significa che la classificazione delle forme espressive avviene in un momento in cui, nella pratica, prevalgono le strutture meno nobili: tutte le categorizzazioni sopravvissute, anche le più autorevoli (fra tutte, le *Leys d'Amors*) sono posteriori alla poesia cortese “classica” e pur derivando dalla sua attenta osservazione, appartengono ad un momento storico-culturale fortemente mutato, in cui le preferenze rispetto ai generi sono cambiate e la cultura cortese sta passando all'ambiente accademico.

¹¹ La denominazione di tale genere – che si deve probabilmente alle affermazioni di Guilhem Maigret proprio in una *cobla esparsa* (inizio del Duecento) – è piuttosto ambigua, poiché il medesimo termine indica la stanza di canzone e il componimento autonomo: in tutti i trattati due e trecenteschi si ripropone la medesima polisemia. Da questo termine derivano definizioni quali “cobleiar” e “coblejador”, rispettivamente per indicare l'atto della composizione e il poeta che si specializza in essa. Sul genere si veda Poe 2000.

¹² Bisogna però ricordare che le manifestazioni poetiche più antiche non conoscono una distinzione stringente tra canzoni e sirventesi: spesso all'interno dei testi si registrano definizioni molto ampie e generiche, come quella di *vers*, mentre gli usi e le indicazioni metapoetiche dei singoli autori per lo più non si corrispondono. La puntuale distinzione fra canzone e sirventese è di certo posteriore alla metà del XII secolo (Paden 2000). Anche Pickens 2000 ha insistito su tale aspetto, indicando un primo spartiacque negli anni '70 del XII secolo, periodo in cui è affrontata la problematica distinzione tra *vers* e *chanso*: quest'ultimo termine comincia ad affermarsi con Bernart de Ventadorn e Giraut de Bornelh, ma solo con Arnaut Daniel diviene davvero univoco. L'epoca dei primi trovatori ha posto notevoli problemi alle ricostruzioni successive, sia trecentesche sia moderne: infatti, come ha puntualizzato Bec 1992, pp. 87 segg., la quantità dei testi sopravvissuti è insufficiente per identificare gruppi coesi di opere. Lo studioso ha d'altro canto evidenziato il valore delle dichiarazioni metapoetiche dei trovatori, soprattutto i più antichi, non tanto sul piano del genere, ma come esaltazione delle proprie innovazioni tecniche. Successivamente, anche *vidas* e *razos* hanno offerto un utile contributo in tal senso, poiché in esse si distingue tra modalità “antiche” e “moderne” di poetare (benché il criterio non sia sempre ben chiaro). Sulla questione delle forme e degli stili si legga Paterson 1975. Per la varietà dei termini tecnici in questione e l'evoluzione delle relative definizioni, da Guglielmo IX a Jaufré Rudel e da Marcabru a Bernart Marti, si veda ancora una volta Bec 1992. Al problema delle definizioni tecniche è per certi aspetti congiunto quello delle scelte stilistiche: per un approfondimento sulla diatriba che ne fu originata in ambito trobadorico in pieno XII secolo si è fatto riferimento a Paterson 1975, Di Girolamo 1983 e Canettieri 1996.

¹³ Come riporta Poe 2000, la *cobla* più antica oggi nota si deve a Folchetto da Marsiglia, cui seguono quelle di Raimbaut de Vaqueiras e di Peire Vidal; tuttavia il primo trovatore che ne compose in modo sistematico, accelerandone l'identificazione come genere specifico, è Guilhem de Berguedan.

D'altro canto i trovatori dell'età d'oro, pur basandosi su punti di riferimento condivisi, non avvertivano i medesimi vincoli che avrebbero guidato i loro successori e scrivevano secondo modalità molto più libere ed individuali. Non a caso, la fase di teorizzazione coincide anche con un periodo in cui sono per lo più preferite forme poetiche più specifiche e limitate rispetto a quelle di canzone e sirventese, per quanto della grande tradizione ormai passata siano recuperati ed anzi estremizzati gli insegnamenti retorici e stilistici.

La *cobla*, in particolare, è un genere umile, poco elaborato sul piano formale, caratterizzato per lo più da temi comici o occasionali; se ne possono identificare diverse tipologie:¹⁴ nuclei isolati e poi interpolati in più ampi componimenti preesistenti, oppure strofe estrapolate da opere più estese e poi diffuse come brani autonomi; *coblas esparsas* pensate già in origine per essere fruite come testi singoli; infine, brevi scambi dialogici tra due poeti, che si distinguono chiaramente anche sul piano tematico da tenzone¹⁵ e *partimens* poiché non veicolano una diatriba ben articolata, bensì insulti e facezie.¹⁶ La *cobla* è oggetto di scarsa considerazione a livello teorico, anche rispetto alla tenzone; tuttavia, la quantità di testi tramandati evidenzia l'attenzione riservata al genere tra '200 e '300, anche grazie alla sua maggior accessibilità a poeti dalle capacità e dalle ambizioni più limitate. Ciò spiega in effetti il successo tardo del genere, in un'epoca cioè in cui un fenomeno culturale elitario ed aristocratico come la poesia cortese si stava ormai diffondendo in ambito borghese. Infine, la flessibilità della *cobla* la rendeva uno strumento ideale per provarsi con i motivi e le forme discorsive più diversi, aggirando le regole e i vincoli della canzone "classica" e del sistema di valori cortese: ancora una volta il genere breve risponde alle esigenze dell'epoca tarda, compresa la curiosità per le tipologie testuali e le tematiche meno consuete.¹⁷

¹⁴ Tale categorizzazione è moderna, benché basata sull'osservazione dei testi antichi (Poe 2000).

¹⁵ Anche il genere della tenzone merita particolare attenzione per la sua diffusione prima in ambito occitanico e poi italiano: si vedano in particolare i contributi in Carrai 1997, pp. 18-24, Giunta 2002¹, pp. 255 segg., e 2002².

¹⁶ Nel corso del presente capitolo e dei successivi si farà più volte riferimento al problema del genere lirico e del suo rinnovamento nel Canzoniere petrarchesco; la questione non è semplice, a partire dall'identificazione e definizione del genere stesso, aspetto per cui si leggano Leonardi 1996, Mercuri 2003 e Grimaldi 2014.

¹⁷ Per una riflessione generale sull'opposizione tra generi alti, bassi o "ibridi" si veda Picone 1979, pp. 73 segg.

2. *Canzoni d'amore: tematiche occitaniche e riuso petrarchesco*

Il genere più rappresentativo ed illustre della tradizione cortese è la canzone amorosa, e si mantiene tale anche in Italia, fino ed oltre il tempo di Petrarca. Per i trovatori il rapporto che intercorre tra tematica amorosa e creatività formale è strettissimo: la canzone d'amore impone infatti un'impostazione versuale, rimica e musicale sempre nuova, mentre per sirventesi, tenzoni e *coblas* è legittimo ed anzi consueto il recupero di strutture metriche e musicali già utilizzate in testi precedenti.¹⁸ La canzone, dunque, diviene terreno fertile per la sperimentazione, la riflessione stilistica (si pensi alla diatriba sul canto *leu* o *clus*) ed il gioco retorico, sino al vero e proprio virtuosismo.

Questa versatilità formale è forse una prima motivazione del fascino che Petrarca avvertì, anche al di là della mediazione italiana e dantesca, per le canzoni occitaniche; i recuperi metrico-formali evidenti all'interno del Canzoniere (*ff.* 29 e 206 in particolare) ne costituiscono una chiara indicazione. Anche sul piano del contenuto Petrarca dimostra di aver colto gli elementi fondanti e più caratteristici della lirica amorosa occitanica, appropriandosi, come si è visto, di numerosi motivi forti e molto riconoscibili.

I temi maggiormente diffusi nella *chanso* cortese sono quelli focalizzati sullo stato d'animo del poeta innamorato, spesso preda della disperazione per il disinteresse della dama, che si traduce nella percezione di un lacerante dolore fisico e mentale. Non sono esclusi tuttavia momenti di gioia e persino di euforia, in un dualismo emotivo spesso contraddittorio, soprattutto laddove i due stati d'animo, desolato e felice, si alternano nel medesimo testo o addirittura siano percepiti nello stesso momento, secondo un topos molto diffuso anche tra Siciliani e toscani. Petrarca ha recepito tali elementi, in sé e nella loro ossimorica associazione, per quanto l'espressione della felicità sia meno frequente nel Canzoniere. Mentre infatti numerose canzoni sono dedicate per intero alla sofferenza (*ff.* 22, 23, 29, 30, 37, 50, 66, 135, 207, 237, 239), la gioia appare circoscritta in metri brevi o in limitate porzioni di componimenti lunghi, che dunque appaiono composti e non univoci sul piano tematico.

La canzone dolorosa conosce anche uno specifico sottogenere già trobadorico e poi frequente nella lirica italiana del '200, identificato dal tema

¹⁸ Sui *contrafacta* provenzali e le possibili forme di imitazione, anche nel rapporto con la notazione musicale, si è già fatto riferimento a Lannutti 2008.

della lontananza: il tormento del poeta è originato in questi casi dalla forzata separazione dall'oggetto d'amore. Tale motivo appare rilevante nel Canzoniere, in cui ispira diversi sonetti e soprattutto cinque canzoni, tra le quali *Rvf* 37 propone la realizzazione più classica e vicina all'esempio provenzale.

Una vera e propria variante tematica della canzone amorosa è poi la "canzone di lode", che si concentra sull'elogio dell'amata e sulla fedeltà che le manifesta il poeta, d'abitudine attraverso dichiarazioni ampie ed articolate; nel Canzoniere, dove pure questi elementi sono ben testimoniati, la lode di Laura trova spazio per lo più in testi brevi o come parte integrante di discorsi composti dal punto di vista contenutistico, in cui spesso torna anche il tema della sofferenza.¹⁹ Una significativa eccezione rispetto a questa tendenza si legge nelle "canzoni degli occhi" in cui il poeta insiste sulla propria volontà di elogiare l'amata – per altro già anticipata in *Rvf* 70.²⁰

Petrarca si appropria dunque di questi generi tematici tipicamente occitanici, il cui rilievo era per altro stato confermato dal diffuso riuso italiano, sino allo Stilnovo e a Dante; tali generi mantengono nel Canzoniere una fisionomia ben riconoscibile, per quanto siano rielaborati. Altri motivi e situazioni convenzionali, che nella canzone d'amore occitanica determinavano un vero e proprio sottogenere o per lo meno una sua variante, sono in apparenza assenti nella raccolta petrarchesca, in primo luogo a causa della loro evidente impronta feudale o poiché risultano incoerenti con l'indiscussa centralità ed unicità di Laura. È il caso della scelta di una nuova dama da servire o della decisione di abbandonare *in toto* il giogo d'amore. Tuttavia, alcuni snodi della vicenda nel Canzoniere permettono di supporre che – pur rifiuti in un contesto del tutto eterogeneo – anche quegli spunti trobadorici abbiano fornito a Petrarca una significativa ispirazione, benché non al punto di comportare la ripresa di un genere in senso stretto.

Tra le tipologie del canto d'amore cortese di cui Petrarca si appropria è dunque utile approfondire le canzoni dolorose (§2.1) e quelle di lontananza (§2.2) ed inoltre analizzare la trasfigurazione petrarchesca di alcuni

¹⁹ Un esempio peculiare si legge nella canzone 119, in cui l'esercizio dell'elogio muliebre si ripropone due volte: nella rappresentazione della Gloria, che appare a Petrarca in veste di donna bellissima, e nella descrizione di Laura da parte della Gloria stessa, che anticipa al futuro poeta il suo destino di innamorato.

²⁰ Sulla poesia di lode nel Canzoniere petrarchesco si veda Molinari 2000.

motivi tipici della canzone, ma eterogenei e perciò profondamente rivisti ed adattati all'ottica della raccolta (§ 2.3).

2.1 Canzoni dolorose: i "fragmenta" 207, 270 e 29

Nella canzone 207 Petrarca offre un esempio rappresentativo di ripresa della *chanso* amorosa d'argomento doloroso, molto diffusa nel *corpus* occitanico e capace di esercitare un fortissimo effetto modellizzante sulla tradizione lirica italiana. Il *fragmentum*, non a caso, è ricchissimo di elementi convenzionali di origine occitanica: l'apostrofe lamentosa e colpevolizzante ad Amore,²¹ la sua rappresentazione come arciere,²² l'elenco delle qualità fisiche e morali dell'amata che motivano l'attaccamento del poeta.²³ Ancora, l'ardore amoroso,²⁴ la necessità di celare i sentimenti, ma anche l'incapacità del poeta di rispettare tale imposizione,²⁵ le colpe della dama e la pena che paradossalmente si abbatte sull'amante.²⁶ Inoltre il servizio dovuto ad Amore,²⁷ il nutrimento amoroso,²⁸ lo sguardo dell'amata, la morte per amore,²⁹ la mancanza di pietà, gli "invidiosi" che possono averla causata.³⁰ Quest'ultimo motivo, in particolare, rimanda al problema delle malelingue, ben noto topos cortese e poi federiciano; nel Canzoniere esso è tutt'altro che diffuso, ma nella canzone 207 il suo recupero sembra motivato dall'argomento del vicino *fragmentum* 206, l'*escondich* in cui il poeta deve difendersi da un'ingiusta accusa rivoltagli dall'amata, convinta della sua indegnità da voci calunniose.³¹ Nel com-

²¹ «La colpa è vostra, et mio 'l danno et la pena», v 78.

²² «Aspett'io pur che scocchi / l'ultimo colpo chi mi diede 'l primo», vv 85-86.

²³ «Li occhi soavi ond'io soglio aver vita, / de le divine lor alte bellezze / furmi in sul cominciar tanto cortesi», vv 14-16.

²⁴ «L'anima, poi c'altrove non à posa, / corre pur a l'angeliche faville, / et io, che son di cera, al foco torno», vv 30-32.

²⁵ «Or, bench'a me ne pesi, / divento ingiurioso et importuno», vv 20-21.

²⁶ «Così di ben amar porto tormento, / et del peccato altrui cheggio perdono», vv 79-80.

²⁷ «Servo d'Amor, che queste rime leggi», v 97.

²⁸ «Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme: / stranio cibo, et mirabil salamandra», vv 40-41.

²⁹ «Ché ben muor chi morendo esce di doglia», v 91.

³⁰ «Se le man' di Pietà Invidia m'è chiuse, / fame amorosa, e 'l non poter, mi scuse», vv 25-26.

³¹ Su tali aspetti si tornerà nel presente capitolo in merito al genere dell'*escondich*. Possiamo intanto anticipare il riferimento bibliografico a Berra 2013, utile anche rispetto alla relazione tra i *fragmenta* 205, 206 e 207.

plesso, l'abbondanza dei topoi, il dettaglio relativo ai pettegoli e la connessione con un testo esplicitamente (volutamente) provenzaleggiante come *Rvf* 206 rafforzano l'impressione che alla base della canzone 207 operi una struttura convenzionale in cui la lezione trobadorica appare preminente rispetto alla possibile mediazione di antecedenti italiani.

D'altro canto, il poeta ha sottoposto ad una profonda trasformazione forme e motivi topici, attribuendo all'espressione della sofferenza una funzione peculiare rispetto alla rappresentazione dell'io e della sua evoluzione interiore; in tal senso è centrale soprattutto la posizione del componimento nella serie delle rime petrarchesche. Infatti nei suoi tratti fondamentali – sofferenza e lamento – la canzone sembrerebbe adatta all'inizio della storia, cui appartiene per lo più il tema dell'amore non corrisposto e sofferto. Si tratta invece del *fragmentum* 207, collocato in una fase avanzata dell'esperienza amorosa; non manca molto alla morte di Laura e il poeta non è più giovane, tanto che la pena amorosa è aggravata dall'imbarazzo (a sua volta topico) per un amore senile. Il poeta stesso lo ammette amaramente: «Non so s'i' me ne sdegni / che 'n questa età mi fai divenir ladro / del bel lume leggiadro» (vv 7-9) e ancora «Così avess'io i primi anni / preso lo stil ch'or prender mi bisogna, / ché 'n giovenil fallir è men vergogna» (vv 11-13). La condizione dell'amante ha insomma subito una regressione, una ricaduta nella passione più deleteria, e proprio dopo una fase di speranza verso un amore sereno, salvifico, produttivo.³²

³² Tale interpretazione si basa su una lettura macrotestuale d'ampio respiro, ma non intende con ciò dimenticare la connessione ravvicinata con *Rvf* 206: sul piano della successione narrativa la motivazione dell'atteggiamento di Laura e quindi del dolore del poeta si coglie nella canzone 206 e nella colpa che qui il poeta cerca di negare. Va inoltre evidenziato che già al momento della sua affermazione nelle "canzoni degli occhi" (*Rvf* 71-73), la prospettiva amorosa positiva è contraddittoria e limitata: si vedano per tale aspetto soprattutto la *lectura* in Berra 2010 e i contributi in Praloran 2007² e 2013. Malzacher 2013 lo ha definito vero e proprio "antistilnovismo". L'idea di un amore purificato e associato ad una prospettiva di elevazione morale cristiana è proposta per certi aspetti anche da Barberi Squarotti 1998 nell'analisi del sonetto 190, in particolare alle pp. 89-95, proprio in relazione alla complessa interpretazione dell'immagine conclusiva del testo. Anche se si accetta una prospettiva in cui la cerva-Laura, con il suo atteggiamento sfuggibile, riconduce l'amore del poeta ad una sfera superiore e spirituale, resta comunque il fatto che il sonetto è collocato nel pieno della prima sezione ed è dunque seguito da numerose altre ricadute del poeta nell'errore, le quali confermano dunque l'impressione che l'amore di per sé non basti a sollevare il poeta verso Dio. Una panoramica sull'evoluzione dell'idea di amore come virtù, dalla visione etica dei trovatori e dalla negazione di Andrea Cappelano da una parte e Guittone e Cavalcanti dall'altra, sino alla prospettiva non erotica di Dante e a quella più moderna di Petrarca si legge in Cherchi 2008, pp. 180 segg. Nel Can-

Appare così negata, a distanza, la svolta promessa nelle “canzoni sorelle” con il loro personale recupero dello Stilnovo e della visione positiva della figura femminile e del suo ruolo,³³ soprattutto quando si dice: «or poi che da madonna i' non impetro / l'usata aita [...]» (vv 4-5) e ancora «Li occhi soavi ond'io soglio aver vita, / de le divine lor alte bellezze / furmi in sul cominciar tanto cortesi» (vv 14-16), mostrando che quel sostegno è venuto meno.³⁴ Nel complesso, infine, l'espressione sofferta della canzone 207 è resa ancor più efficace dalla solennità garantita dal genere alto cui appartiene.

Anche grazie alla sua collocazione, il *fragmentum* in definitiva contribuisce ad illustrare i limiti dell'erronea esperienza amorosa e il suo pro-

zoniere in particolare l'idea che l'amore possa avere una componente virtuosa sembra creare un circolo vizioso, che il poeta cerca di risolvere prima in chiave stoica e poi cristiana. Resta tuttavia l'idea che l'amore abbia una funzione positiva in quanto esperienza che porta a conoscere se stessi, come in fondo dimostra la stessa lirica petrarchesca, introspettiva ed autoanalitica. La questione era stata in parte anticipata in Cherchi 2004.

³³ La differenza tra la visione petrarchesca e quella dantesca in tal senso si coglie particolarmente bene leggendo le parole di Domenico De Robertis (1961, capitolo sesto) a proposito dell'origine e del significato della “nuova materia” con cui la *Vita nova* porta a compimento le premesse dello Stilnovo. Secondo lo studioso, infatti, i modelli danteschi erano soprattutto scritturali (al di là delle mediazioni medievali, come quella di san Bernardo); già in questi antecedenti la dimensione della lode beatificante e l'idea di un amore disinteressato sono strettamente legate. Tutti questi aspetti potrebbero essere accolti anche nel Canzoniere, se non altro nella fase della maturità o dopo la morte di Laura, quando cioè per diversi motivi la prospettiva del poeta muta e il suo attaccamento non può che farsi disinteressato in via definitiva. Tuttavia sia l'amante frustrato sia il cristiano pentito non riescono a ridurre a questo la loro prospettiva, a far cioè combaciare l'amore per la donna con la soddisfazione da una parte e la concezione della virtù dall'altra. Un altro fattore che porta nella medesima direzione, infine, concerne la natura stessa dell'attaccamento alla donna. Sempre in De Robertis 1961, p. 140, è spiegato come la beatitudine della lode sia per tutti, la poesia che ne è veicolo è una verità comune, l'amore individuale vive in una sorta di compartecipazione. Così non è nel Canzoniere, in cui l'esperienza amorosa resta soggettiva e personale, e come tale più esposta al senso di colpa e di insufficienza.

³⁴ La questione delle “canzoni sorelle”, della svolta stilnovistica nel Canzoniere e di una concezione positiva dell'amore sarà citata più volte nel corso del presente capitolo, approfondendo il problema anche in relazione alla presenza trobadorica nella raccolta e alle interpretazioni che è possibile darne. Proponiamo dunque alcuni riferimenti bibliografici utili: Suitner 1977, Bonora 1984, Santagata 1990, Petrini 1993, pp. 83 segg., Bettarini 2005, pp. 344-346, Praloran 2007² e 2013, Berra 2010, pp. 66-109, e Malzacher 2013. Sulla cesura rappresentata dalla canzone 70 si vedano inoltre Caputo 1987, pp. 119-170, e Praloran 2009. Si veda infine Ferraro 2008, pp. 109-110, secondo cui la rinuncia all'idea dantesca di un amore terreno ma salvifico sarebbe legata all'influenza dei classici.

trarsi nel tempo: esso dunque, pur attraverso il suo evidente portato convenzionale, partecipa del processo di autoanalisi che identifica il rinnovamento della tradizione lirica nel Canzoniere.

Due altre canzoni petrarchesche offrono una sottile connessione con *Rvf* 207: in primo luogo 270,³⁵ in cui il collegamento intertestuale è sottolineato anche dalla suggestiva ripetizione numerica motivata dalla rispettiva posizione dei due componimenti nella serie.³⁶ Il *fragmentum*, tra i primi della sezione “in morte”, è in primo luogo un *planb*, cioè un pianto funebre di stampo occitanico.³⁷ Tuttavia l’io non si limita al lamento; piuttosto, propone una sfida ad Amore, giocando sull’esempio di Orfeo ed Euridice.³⁸ Poiché infatti egli può amare solo Laura, se davvero Amore desidera riaffermare il proprio potere su di lui, dovrà far sì che ella ritorni dagli Inferi.

Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo antico,
 come par che tu mostri, un'altra prova
 meravigliosa et nova,
 per domar me, conventi vincer pria.
 Il mio amato tesoro in terra trova,
 che m'è nascosto, ond'io son sì mendico,
 e 'l cor saggio pudico,
 ove suol albergar la vita mia;

³⁵ Per il commento e una panoramica sulla componente luttuosa nella canzone si vedano Bettarini 1998, pp. 61-83, e il commento introduttivo in Bettarini 2005, pp. 1219-1222. La studiosa si era già dedicata alla canzone e al sonetto che la precede, in riferimento all’intertestualità con la tradizione italiana, in Bettarini 1987. Per la presenza di tali brani nel “codice degli abbozzi” e la loro composizione e graduale rielaborazione si veda invece Paolino 1993.

³⁶ Su questo tipo di connessioni fra i testi e il procedimento interpretativo che ne deriva, cui si farà riferimento anche nel capitolo quinto in merito alla terza decade del Canzoniere, si vedano Pelosini 1998, pp. 714 segg., e i rimandi bibliografici ivi suggeriti.

³⁷ Sabrina Stroppa (Stroppa 2014, pp. 260 segg.) ha in verità proposto una distinzione, nel blocco dei componimenti dedicati alla morte di Laura, tra un primissimo gruppo che esprime il dolore più violento per la perdita (*planb* veri e propri) e un secondo gruppo, inaugurato proprio da *Rvf* 270, in cui la sofferenza è più pacata, oggetto di meditazione. Subentrerebbe dunque per certi aspetti un tentativo di autoconsolazione più vicino alla tradizione della *consolatio*. Sul genere del *planb* si approfondirà a breve nel presente capitolo.

³⁸ Gli studi sul recupero petrarchesco del mito orfico, nelle due versioni di Virgilio ed Ovidio, sono numerosi: si vedano in particolare Mazzotta 1992, Gardini 1995 e Chines 2010, pp. 32 segg.

et s'egli è ver che tua potentia sia
 nel ciel sì grande come si ragiona,
 et ne l'abisso (perché qui fra noi
 quel che tu val' et puoi,
 credo che 'l sente ogni gentil persona),
 ritogli a Morte quel ch'ella n' à tolto,
 et ripon' le tue insegne nel bel volto. (vv 1-15)

Il significato principale del componimento è chiaro: Laura è unica ed insostituibile; dunque il poeta non proverà mai per nessun'altra quello che ha provato per lei («ché 'l mio volere altrove non s'invesca», v 58; «ma poi che Morte è stata sì superba / che spezzò il nodo ond'io temea scampare, / né trovar pôi, quantunque gira il mondo, / di che ordisci 'l secondo», vv 69-72; «Certo omai non tem'io, / Amor, de la tua man nove ferute; / indarno tendi l'arco, a voito scocchi», vv 102-104).³⁹ Eppure, l'impostazione paradossale del discorso comporta, una volta che sia accettata l'ipotetica premessa di una Laura rediviva, un ritorno dell'io alle sofferenze amorose. Non è raro, in verità, che nella seconda sezione del Canzoniere Petrarca descriva le pene sopportate un tempo, che ora gli paiono dolci a confronto con l'insanabile tormento del lutto; esse però sono soltanto un ricordo lontano. Nella canzone 270, invece, quelle sofferenze sono attualissime e rappresentano, benché per assurdo, una possibilità per il futuro. Ne deriva la sensazione che *Rvf* 270 abbia lo statuto di un particolarissimo “genere misto”: per contesto lamento funebre, per ispirazione canzone amorosa di stampo convenzionale, cioè volta ad esprimere i tipici tormenti di chi ama. Petrarca riusa così contemporaneamente due generi di per sé topici e in origine occitanici, la canzone amorosa infelice e il *planh*, la cui fusione consente il rinnovamento di entrambi e il delinearli di una rappresentazione poetica personale.

Anche *Rvf* 29 pare per certi aspetti connesso alla canzone 207. Di per sé, la famosa *Verdi panni* non pone alcun dubbio rispetto alla propria matrice trobadorica, almeno sul piano formale, per struttura e stile.⁴⁰ Come negli altri quattro testi lunghi della terza decade del Canzoniere, il poeta

³⁹ La questione è fondamentale e tutt'altro che ovvia: si avrà occasione di approfondirla in merito all'interpretazione dell'*escondich* petrarchesco e alle consuetudini del *planh* trobadorico nel corso del presente capitolo.

⁴⁰ Sulle citazioni e i riferimenti che caratterizzano la canzone ci si è già soffermati nel corso del primo capitolo.

si mostra in preda alla passione, stravolto dall'amore, disperato, pronto ad atti irragionevoli. Insieme ai ff. 23,⁴¹ 22 e 30, la canzone propone, poco oltre l'apertura della raccolta, l'espressione più violenta e più sentita dello strazio amoroso, con una complessità formale di per sé significativa e di chiara ascendenza occitanica. Se ne legga, a titolo di esempio, la prima stanza:

Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi
 non vestì donna unquanco
 né d'òr capelli in bionda treccia attorse,
 sì bella com'è questa che mi spoglia
 d'arbitrio, et dal camin de libertade
 seco mi tira, sì ch'io non sostegno
 alcun giogo men grave. (vv 1-7)

Verdi panni presenta tuttavia un'ulteriore peculiarità strutturale: dopo cinque strofe di desolazione, la prospettiva cambia. L'amore viene ora proposto quale strumento di rettitudine, mentre Laura è elogiata; di conseguenza il poeta non ha alcuna intenzione di ribellarsi al suo dominio, «né quella prego che però mi scioglia / ché men son dritte al ciel tutt'altre strade / et non s'aspira al glorioso regno / certo in più salda nave» (vv 39-42). La canzone prosegue così fino al suggello conclusivo: «Quanto il sol gira, Amor più caro pegno, / donna, di voi non ave» (vv 57-58).⁴²

Ne derivano due considerazioni. Innanzitutto, *Rvf* 29 anticipa una concezione positiva e salvifica dell'amore, in stretta relazione con le "canzoni degli occhi" e la svolta che esse delineano, suggerendo una specifica tendenza "inclusiva" nella concezione amorosa petrarchesca rispetto all'ideologia dello Stilnovo. Da qui il parallelo per contrasto con *Rvf* 207, che al contrario suggerisce la fine di quella fase idilliaca e perciò sembra negare, lo si è visto, la fiduciosa convinzione espressa in precedenza dall'io lirico.⁴³

⁴¹ Come si è anticipato, anche le canzoni 23, 50 e 135 esprimono la sofferenza dell'amante; tuttavia le loro peculiarità formali suggeriscono di trattarne in modo indipendente, come si vedrà nel corso del presente capitolo.

⁴² Si tratta di un brevissimo congedo con apostrofe, quasi dedica alla dama e di tono puramente elogiativo che ricorda molti esempi trobadorici.

⁴³ Tale ruolo salvifico sarà poi attribuito anche al rifiuto di Laura, motivato in ultima analisi da intenzioni spirituali e non da disinteresse. Questa prospettiva è sottesa in particolare alla perdurante preoccupazione di Laura per il poeta, che si rivela nelle numerose apparizioni *post mortem* e che culmina nella canzone 359. Tali aspetti saranno approfondi-

In secondo luogo, l'organizzazione della canzone 29 in due porzioni nettamente distinte contribuisce ad identificare due diverse condizioni dell'io, disperato prima, grato poi, delineando uno iato a cavallo dei citati versi 39-42. Una struttura molto simile si riscontra nella canzone 71, significativamente la prima delle "sorelle". Anche in quel caso è netto ed esplicito il passaggio da una prima parte dolente, coerente con le affermazioni del *fragmentum* 70 ed in generale con tutta la poesia dell'amore giovanile, ad un secondo momento, quello speranzoso, che intende proporre una concezione consolatoria e positiva dell'amore: «Dolor, perché mi meni / fuor di camin a dir quel ch'i' non voglio?» (vv 46-47).⁴⁴ Il poeta cambia attitudine e prospetta un punto di vista positivo.

Tale bipartizione è rilevante non solo in quanto tipologia discorsiva ricorrente in Petrarca, ma anche poiché essa risulta familiare e piuttosto diffusa tra i trovatori, tanto che lascia qualche traccia anche nella produzione siciliana e toscana, benché non arrivi ad identificare un vero e proprio sottogenere della canzone.⁴⁵ Questa impostazione discorsiva permette di elevare la topica contraddittorietà dell'amore tra gioia e dolore a principio fondante di un'argomentazione ordinata;⁴⁶ nel Canzoniere essa comunica addirittura l'alternarsi di diverse concezioni dell'amore in un percorso esistenziale lungo ed accidentato.

Talvolta, come avviene per altro nel caso di Petrarca, i trovatori offrono anche una motivazione al netto passaggio di tono e prospettive, ad esempio pregando la dama perché non si offenda delle lamentele espresse in precedenza. Così si legge in *Contr'Amor vau durs et enbroncs* di Rai-

ti nel corso del presente capitolo. Sulla concezione di un amore positivo in Petrarca, a confronto con l'amore-virtù dei trovatori e con la concezione dantesca, anticipiamo per ora l'interpretazione in Cherchi 2008, p. 183, che fa riferimento in particolare al problema della volontà, della ragione e della fede.

⁴⁴ Va per lo meno citata anche la canzone 125, in cui la prima parte esprime un violentissimo dolore, causato dalla separazione dall'amata (l'avvenimento è suggerito dal sonetto 123), mentre la seconda parte si addolcisce nella rappresentazione bucolica.

⁴⁵ Gli esempi in proposito sono in realtà piuttosto rari e soprattutto presentano caratteristiche in parte differenti rispetto a quelle riscontrabili nei casi petrarcheschi. In *Di sì fina ragione* di Iacopo Mostacci l'evoluzione della condizione amorosa è chiaramente motivata sul piano narrativo, poiché l'intervento rassicurante del personaggio femminile consente il superamento di un momento di incertezza dolorosa. Appare simile il caso di *Amor, quando mi membra* di Bondie Dietaiuti, in cui di nuovo è menzionato il ruolo positivo della dama a favore del cambiamento.

⁴⁶ Non si confonda dunque tale artificio strutturale con la più diffusa commistione e confusione di gioia e dolore. Anche tale soluzione è ben documentata nel Canzoniere, ad esempio nel coeso gruppo di sonetti 167-170.

mon de Miraval. Bernart de Ventadorn pensa di non avere speranze, per poi accorgersi delle possibilità di cui dispone in *A*, *tantas bonas chansos*, mentre in *Tant ai mo cor ple de joya* il discorso procede in senso inverso, prima nel segno della soddisfazione e poi concludendosi nel tormento:

Tant ai mo cor ple de joya,
 tot me desnatura.
 Flor blancha, vermelh' e groya
 me par la frejura,
 c'ab lo ven et ab la ploya
 me creis l'aventura,
 per que mos pretz mont' e poya
 e mos chans melhura. (vv 1-8)

Eu n'ai la bon' esperansa.
 Mas petit m'aonda,
 c'atressi · m ten en balansa
 com la naus en l'onda.
 Del mal pes que · m desenansa,
 no sai on m'esconda.
 Tota noih me vir' e · m lansa
 desobre l'esponda (vv 37-44).

Amors, e si m clam de vos di Giraut de Bornelh rappresenta un caso ambiguo, in quanto alle accuse ad Amore si alternano a più riprese dichiarazioni di dedizione alla dama e di permanenza del sentimento, pur venate da una certa preoccupazione. In tale canzone perciò pare dominante il principio convenzionale di un amore contraddittorio. In *Ia · m vai revenen*, invece, si succedono un incipit desolato, un ringraziamento alla dama per la gioia che sa procurare ed infine una rinuncia ad amore motivata dall'incapacità di sopportare i tormenti:⁴⁷

Ni ia l'avol gen
 em patz non soffrira,
 c'apensadamen
 van ves valor len,

⁴⁷ Il caso della giraldiana *De chantar* è ancora diverso, perché la parte dolente che si contrappone alla gioia amorosa è causata dalla decadenza dei costumi, e dunque fornisce un esempio di genere misto, tra morale e sentimento. Di tale consuetudine trobadorica si tratterà nel corso del presente capitolo.

per que pretz dechai.
Ren als no · us en sai (vv 13-18).

Mas, mon escien,
tot outra · m soffrira
plus d'envazimen
parlem bellamen!
Digatz - o dirai? -
cal tort vas aurai
si · us am, o enquera
vos mi prec forsatz,
mas pres e liatz
son? [...] (vv 49-58)

Altri luoghi significativi occorrono in *Amar dei* di Bernart Martì, *Ges non puesc en bon vers fallir* di Peire Rogier, *Aronqueta, de ton chantar m'azir* di Guilhem de Berguedan e *Estat ai gran sazo* di Peire Vidal, i cui versi conclusivi sono talmente duri e negativi da far supporre che non si riferiscano alla medesima dama dell'incipit, quanto all'amata di un tempo ormai abbandonata.

2.2 Canzoni di lontananza

Oltre alla crudeltà della dama e di Amore, un motivo tipico di sofferenza per il poeta è la lontananza dalla sua amata.⁴⁸ Il modello fondamentale del tema si legge notoriamente nei (pur non numerosi) componimenti di Jaufré Rudel,⁴⁹ al quale va infatti attribuito un rilevante rinnovamento ed un notevole ampliamento della pre-esistente immagine dell'*amor de lonh*, per altro in una fase ancora alta della produzione occitanica: egli dichiara di essersi innamorato di una bellissima e saggia nobildonna d'oltremare per la fama delle sue qualità, senza averla mai vista.⁵⁰ Tale

⁴⁸ Sul tema si sofferma Brunetti 2006; anche Bettini 1992 fa riferimento a tale aspetto come motore essenziale dell'espressione poetica, con particolare attenzione alla necessità di sostituire l'amata con il suo ritratto.

⁴⁹ Per una ricognizione ampia e approfondita dei componimenti rudeliani sull'*amor de lonh* è ancora utile l'ormai classico Spitzer 1944; per la complessità e la stratificazione dei significati nelle opere rudeliane si veda inoltre Lazzerini 1993.

⁵⁰ Tale tradizione proviene in parte dall'interpretazione dei testi e in parte dalla *vida*, secondo la quale il nobile Jaufré si fece crociato per poter incontrare l'amata, si ammalò

sentimento, perdente in partenza, offre lo spunto ad un *corpus* particolarmente unitario ed accorato.⁵¹

Nuils hom no s meravill de mi
 s'ieu am so que ja no · m veira,
 que · l cor joi d'autr' amor non a
 mas de cela qu'ieu anc no vi,
 ni per nuill joi aitan no ri
 e no sai quals bes m'en venra. a a.⁵²

Nessun'altro trovatore successivo ha ripreso con la medesima insistenza il tema,⁵³ che però si è sempre rivelato molto produttivo, sia come motivo in una vicenda più articolata, in cui rende più vivace la dinamica tra gli amanti, sia come punto di partenza per interi componimenti. Ad esempio in *Conortz, era sai eu be*, Bernart de Ventadorn, tornato da un viaggio protrattosi troppo a lungo, si vergogna di presentarsi alla dama, poiché ne teme i rimproveri;⁵⁴ sulle reazioni dell'amata al ritorno dell'amante è concentrata anche *Ges car estius es bels e gens* di Peire Vidal.⁵⁵

Il lamento per la prolungata separazione si ritrova in numerosi testi, quali *Pois preyatx me, senhor* ancora di Bernart de Ventadorn, *No · m platz chanz de rossignol* di Giraut de Bornelh, *Trop ai estat mon Bon Esper no vi* di Perdigon, *Si cum cel qe sos compaignos* di Elias Cairel, *Ara voill un sirventes far* di Guilhem de Berguedan e *Mout avètz fach lonc estatge* di Castelosa. In questo caso, un fattore di varietà è garantito dalla voce femmi-

durante il viaggio e morì tra le braccia dell'adorata contessa, riuscendo per lo meno a vederla, benché un'unica volta.

⁵¹ Ben quattro degli otto suoi testi conservati sono dedicati a tale aspetto: *Non sap chantar qui so non di*, *Pro ai del chan essenhadors*, *Quan lo rius de la fontana*, *Lanquan li jorn son lonc en mai*.

⁵² *Non sap chantar qui so non di*, vv 7-12.

⁵³ Una significativa eccezione si registra in *Erransa* di Guilhem Augier Novella, che ripropone proprio l'idea dell'amore "per sentito dire".

⁵⁴ «Tan n'ai estat lonjamen / que de vergonha qu'eu n'ai / non aus aver l'ardimen / que i an, s'ans no m'asegura» (vv 21-24).

⁵⁵ «Anc natz ni vius no · lh frais covens / ni mandamens, mas quar trop lens / tornei en sai, / on seus bels cors sojorn' e jai; / don tem que lauzengier savai, / qui fan drutz e donnas doler / e joi baissar e descazer, / no mi fosson contrarios. / Mas car sui de celar ginhos, / degr' esser melhs mos pretz, so · m par; / mas occaizo mi vol trobar.» (vv 12-22).

nile dell'autrice, che rimprovera l'amato per la lunga assenza.⁵⁶ Infine, nel *corpus* di Gaucelm Faidit si leggono ben quattro canzoni di lontananza, la cui ispirazione appare connessa alle crociate, il riferimento alle quali è tipico non solo della sua produzione civile, ma anche di quella amorosa.⁵⁷

La canzone di lontananza conosce poi notevole diffusione in Italia. Gli esempi siciliani e poi pre-stilnovistici sono molto numerosi, anche se nella maggior parte dei casi il problema della separazione rappresenta piuttosto un sintetico spunto per giustificare ed arricchire il lamento amoroso, che un tema da approfondire in modo articolato.⁵⁸ Non manca qualche significativa eccezione in tal senso, come nel sonetto *Con' più m'allungo, più m'è proximana* in cui Guittone si concentra sul problema dell'immaginazione e dunque della visione illusoria dell'oggetto d'amore, poi tanto rilevante in componimenti petrarcheschi come le canzoni 127 e 129. Un altro fattore significativo è la trasposizione del motivo dalla forma nobile della canzone a quella sintetica del sonetto, come per altro già in *Lo giglio quand'è colto tost'è passo* di Giacomo da Lentini, in cui l'elaborazione del tema appare molto più concentrata, come dimostrano ancora una volta diversi *fragmenta*. Tra gli stilnovisti è soprattutto Cino da Pistoia a recuperare la convenzione occitanica del genere.⁵⁹

Nel Canzoniere petrarchesco il tema del viaggio occupa un posto preminente. Esso appare centrale in ben cinque canzoni e in numerosi sonetti, la cui disposizione in brevi cicli suggerisce l'impressione che il poeta stia in effetti narrando di una propria prolungata assenza. Come sempre in Petrarca, il rapporto tra realtà e letteratura è ambiguo: l'autore gioca

⁵⁶ «Mout avètz fach lonc estatge, / amics, pòis de mi'us partitz, / et es mi grèu e salvatge / car me juretz e'm plevitz / que als jorns de vòstra vida / non acsetz dòmna mas me; / e si d'autra vos perté, / m'avètz mòrta e traïda, / qu'avi' en vos esperança / que m'amassetz ses dobtança.» (vv 1-10).

⁵⁷ *Ab cossirier plaing*, *Mout m'enojet ogan lo coindetz mes*, *L'onratz, jauzens sers*, *Can vei reverdir les jardins*. Si legga ad esempio la prima strofa della prima tra le canzoni citate: «Ab cossirier plaing / en chantan mon dampnatge / d'un joi qe-m sofrain / per mo meteis follatge, / q'en pays estraing / sui, e non vei messatge / de lieis, cui soplei, / don jes no-m recrei! / C'ades on q'estei / l'aclin, ses cor volatge, / si tot no la vei.» (vv 1-11).

⁵⁸ Cfr. Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato* e Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*; Chiaro Davanzati, *Oi lasso, lo mio partire* e Monte Andrea, *Nel core aggio un foco*.

⁵⁹ Si vedano *Deh, non mi domandar perché sospiri* e *S'io ismagato sono ed infralito* di Cino da Pistoia, ma anche *Perch'i' no spero di tornar giammai* di Guido Cavalcanti.

sulle date e sulle mete reali dei propri viaggi – la visita all'amico Giacomo Colonna a Lombez, la prima scoperta di Roma negli anni Trenta, l'esplorazione verso l'Europa settentrionale attraverso la Germania, il giubileo del 1350 di nuovo a Roma, l'alternanza dei soggiorni avignonesi, valchiusani, italiani. Così, egli confonde le acque rispetto all'effettiva cronologia della composizione testuale, focalizzando l'attenzione sulla vicenda amoroso-spirituale e letteraria che si delinea nel Canzoniere. Il significato del riuso della canzone di lontananza va quindi al di là del recupero di una celebre convenzione trobadorica (per altro in più occasioni affrontata da Petrarca con una certa fedeltà, come nella dolorosa canzone 37), poiché il motivo topico diviene strutturante rispetto alla raccolta. La sensazione che il poeta si sposti esalta gli aspetti di varietà nella successione dei testi e degli stati d'animo, fornisce spunti alla rappresentazione dell'io e dei suoi sentimenti, soprattutto esalta il senso del tempo che scorre e delle esperienze che si susseguono, mentre il sentimento per Laura rimane immutato.

La valenza strutturale del motivo è rilevante in tutta la prima sezione,⁶⁰ ad eccezione della serie di *fragmenta* che la conclude, in cui domina il motivo del presentimento. Nella seconda parte, la lontananza dall'amata diviene irrimediabile nel segno della morte, e il pianto che ne deriva è continuo ed inconsolabile, cosicché il *planh* sostituisce in quanto lamento di separazione il tema dell'allontanamento spaziale. La corrispondenza tra le due forme di lontananza rappresenta in effetti un ulteriore fattore di innovazione rispetto alle convenzioni liriche, sia il topos del viaggio sia quello della morte dell'amata.

La prima occasione di allontanamento dai luoghi dell'amore si colloca all'altezza dei *fragmenta* 15-17;⁶¹ segue la canzone 37, la cui vicenda è completata dalla descrizione del ritorno nel sonetto 39.⁶² Nel ciclo inter-

⁶⁰ Sulla componente odeporica nel Canzoniere si veda Merlini 2001.

⁶¹ «Io mi rivolgo indietro a ciascun passo» (*Rvf* 15, v 1); «Poi ripensando al dolce ben ch'io lasso, / al camin lungo et al mio viver corto, / fermo le piante sbigottito et smorto» (*Rvf* 15, vv 5-7); «Così, lasso, talor vo cerchand'io, / donna, quanto è possibile, in altrui / la disiata vostra forma vera» (*Rvf* 16, vv 12-14; dove la situazione di lontananza è suggerita dal bisogno di cercare il viso di Laura in quello altrui, dalla collocazione del sonetto tra i *fragmenta* 15 e 17 e dal parallelo con il «vecchierel», che è appunto in viaggio per vedere la Veronica).

⁶² «Dunque s'a veder voi tardo mi volsi / per non ravvicinarmi a chi mi strugge, / fallir forse non fu di scusa indegno» (*Rvf* 39, vv 9-11; a prescindere che il poeta parli a Laura o a Giovanni Colonna, sembra di poter desumere che egli finalmente sia tornato dove era atteso, cioè ad Avignone).

rotto 114,⁶³ 116⁶⁴-117,⁶⁵ il poeta non va oltre Valchiusa e quindi la distanza per cui soffre non è tanto incolmabile sul piano geografico, quanto su quello emotivo. La partenza successiva si colloca dopo il sonetto 123, quando Petrarca si compiace della tristezza di Laura al momento del commiato.⁶⁶ Segue non a caso il gruppo delle cinque canzoni 125-129, delle quali solo 127 e 129 esplicitano il tema della lontananza, sino a quel momento suggerito soltanto dallo spazio naturale e dalla preminenza dell'immaginazione a fronte di una visione negata; in *Rvf* 128 l'unico indizio di lontananza è la tematica italiana.⁶⁷ *Rvf* 130 chiude il ciclo,⁶⁸ tornando alla misura breve del sonetto, che lo aveva aperto. L'io poetico è di nuovo in viaggio nei *ff.* 176-177⁶⁹ e poco dopo in 180, come suggerisce il riferimento al fiume Po:⁷⁰ a breve distanza Petrarca inserisce il "ciclo dell'aura" (*Rvf* 194, 196-198), che presuppone la lontananza dall'amata, poiché egli immagina di essere raggiunto dal vento che proviene da lei. La separazione è invece esplicita nei sonetti 208-209,⁷¹ in cui la rappresenta-

⁶³ «De l'empia Babilonia [...] son fuggito io per allungar la vita. / Qui mi sto solo» (*Rvf* 114, vv 1-5).

⁶⁴ «In una valle chiusa d'ogni 'ntorno, / ch'è refrigerio de' sospir' miei lassi, / giunsi sol cum Amor, pensoso et tardo» (*Rvf* 116, vv 9-11).

⁶⁵ «Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle, / di che 'l suo proprio nome si deriva» (*Rvf* 117, vv 1-2; i sospiri che ai vv 5-6 lasciano l'amante per raggiungere l'amata sottolineano a maggior ragione la distanza che li divide).

⁶⁶ «Chinava a terra il bel guardo gentile, / et tacendo dicea, come a me parve: / Chi m'allontana il mio fedele amico?» (*Rvf* 123, vv 12-14).

⁶⁷ Proprio per questo motivo la critica ha spesso proposto di interpretare l'intero viaggio come dovuto ad una visita in Italia o addirittura al trasferimento di Petrarca nella penisola.

⁶⁸ «Per desperata via son dilungato / dagli occhi ov'era, i' non so per qual fato, / riposto il guidardon d'ogni mia fede» (*Rvf* 130, vv 2-4).

⁶⁹ «Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi, / onde vanno a gran rischio uomini et arme, / vo sicuro io [...]» (*Rvf* 176, vv 1-3); «Mille piagge in un giorno et mille rivi / mostrato m'à per la famosa Ardenna / Amor, ch'a' suoi le piante e i cori impenna / per fargli al terzo ciel volando ir vivi» (*Rvf* 177, vv 1-4). Sulla traversata delle Ardenne e i riflessi biografici e letterari che si colgono nei due sonetti si veda De Robertis 1997, pp. 93-114.

⁷⁰ «Po, ben puo' tu portartene la scorza / di me con tue possenti et rapide onde, / ma lo spirito ch'iv'entro si nasconde / non cura né di tua né d'altrui forza» (*Rvf* 180, vv 1-4). Sono numerosi gli studi dedicati all'approfondimento sulle citazioni fluviali di Petrarca. Ricordiamo in particolare Bettarini 1992 e 1998, pp. 88-103, Orelli 1996-97 e Molinari 2000.

⁷¹ «Lo spirito è pronto, ma la carne è stanca» (*Rvf* 208, v 14; tale conclusione suggella il contrasto tra il poeta e il fiume Rodano, il primo stanco nel corpo e dunque impossibilitato a raggiungere Laura con la desiderata rapidità, il secondo invece sempre rapido ed impetuoso. Il poeta affida dunque al fiume un messaggio all'amata, che esso rivedrà per pri-

zione è arricchita dall'apostrofe al Rodano, e di nuovo implicita in 226-227, poiché il poeta pensa con desiderio e nostalgia al paese dove si trova Laura.⁷² Un ultimo allontanamento si delinea nei sonetti 242-243.⁷³

Le canzoni meritano particolare attenzione. Come si è anticipato, *Rvf* 37 è un esempio classico del genere: un lamento con conclusione elogiativa in cui la persistenza ossessiva del dolore non lascia alcuno spazio ad una reale progressione del discorso.

Sì è debile il filo a cui s'attene
 la gravosa mia vita
 che, s'altri non l'aita,
 ella fia tosto di suo corso a riva;
 però che dopo l'empia dipartita
 che dal dolce mio bene
 feci, sol una spene
 è stato infin a qui cagion ch'io viva,
 dicendo: Perché priva
 sia de l'amata vista,
 mantienti, anima trista;
 che sai s'a miglior tempo ancho ritorni
 et a più lieti giorni,
 o se 'l perduto ben mai si racquista?
 Questa speranza mi sostenne un tempo:
 or vien mancando, et troppo in lei m'attempo. (vv 1-16)

Suona nuovo e tipicamente petrarchesco il problema del tempo che passa, della vita breve che sfugge in modo inesorabile, tema che trova nella canzone un notevole sviluppo: «Sì è debile il filo a cui s'attene / la gravosa mia vita» (vv 1-2), «Il tempo passa, et l'ore son sì pronte / a fornire il

mo); «I dolci colli ov'io lasciai me stesso, / partendo onde partir già mai non posso» (*Rvf* 209, vv 1-2).

⁷² «Solo al mondo paese almo, felice, / verdi rive fiorite, ombrose piagge, / voi possedete, et io piango, il mio bene» (*Rvf* 226, vv 12-14); «tu stai nelli occhi ond'amorose vespe / mi pungon sì, che 'nfin qua il sento et ploro» (*Rvf* 227, vv 5-6); «ch'or me 'l par ritrovar, et or m'accorgo / ch'i' ne son lunge [...]» (*Rvf* 227, vv 9-10); «ché non poss'io cangiar teco viaggio?» (*Rvf* 227, v 14).

⁷³ «Mira quel colle, o stanco mio cor vago: / ivi lasciammo ier lei, ch'alcun tempo ebbe / qualche cura di noi, et le ne 'ncrebbe» (*Rvf* 242, vv 1-3; nel sonetto successivo prosegue l'immagine topica del cuore che abbandona il suo proprietario per recarsi dall'amata, delineata già alla fine di *Rvf* 242. Il motivo suggerisce a maggior ragione la lontananza fisica tra il poeta e Laura).

viaggio, / ch'assai spacio non aggio / pur a pensar com'io corro a la morte» (vv 17-20).⁷⁴ Tuttavia, la ragione di fondo del componimento resta convenzionale: da quando ha lasciato Laura, solo la speranza di rivederla ha tenuto in vita il poeta.

Anche *Rvf* 125 si apre con un'energica espressione di dolore, che si riverbera sullo stile poetico, un tempo dolce ed ora aspro. La motivazione contingente di tale tormento, appunto la separazione, si può cogliere però soltanto grazie al contesto ed in particolare all'annuncio della partenza nel sonetto 123. Le ultime due stanze della canzone cambiano registro, in una rappresentazione idilliaca della natura che poi costituisce la scena del *fragmentum* 126, in cui si situa una duplice apparizione di Laura, passata e futura. La prolungata visione trae origine proprio dall'allontanamento fisico e supplisce quindi temporaneamente ad un'impossibile presenza reale; ai turbamenti che derivano dalla separazione si torna, però, subito dopo, con le «dogliose rime» di *Rvf* 127, «Poi che la dispietata mia ventura / m'è dilungato dal maggior mio bene, / noiosa, inexorabile et superba, / Amor col rimembrar sol mi mantene» (vv 15-18). La lontananza stimola nuovamente la memoria e la fantasia dell'innamorato, benché non si assista più ad apparizioni vere e proprie del personaggio femminile: è piuttosto il poeta a proiettare con il suo sguardo l'immagine dell'amata su tutti gli enti naturali che lo circondano. Tale peculiare connessione con la natura, impostata già nella canzone 127 («[...] i' non avesse i begli occhi davanti», v 60),⁷⁵ è sviluppata in *Rvf* 129: «A ciascun passo nasce un penser novo / de la mia donna [...]» (vv 17-18), «talor m'arresto, et pur nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso» (vv 28-29), «et mirar lei, et obliar me stesso» (v 35), «I' l'ò più volte (or chi fia che mi 'l creda?) / ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde / veduto viva, et nel tronchon d'un faggio» (vv 40-42). Nella lontananza («quanta aria dal bel viso mi diparte, / che sempre m'è sì presso et sì lontano», vv 60-61) l'unica consolazione è il pensiero che forse anche Laura soffra: «Che sai tu, lasso? Forse in quella parte / or di tua lontananza si sospira; / et in questo penser l'alma respira» (vv 63-65).⁷⁶

⁷⁴ Sulla peculiarità del tema in Petrarca, anche se con particolare riferimento alle opere latine, si vedano Vasoli 2001 (in merito alla lezione agostiniana) e Sbacchi 2014.

⁷⁵ Sulla canzone 127 si legga Berra 1991².

⁷⁶ Sulla canzone 129 si vedano Petrini 1993, pp. 63-73, che si concentra soprattutto sul motivo della solitudine, e la lettura in Marozzi 2013, in cui la canzone è inserita nel peculiare contesto dei cinque *fragmenta* lunghi 125-129. Lo studioso fa riferimento al legame

Nel complesso, come già nella canzone 37, gli elementi fondamentali della rappresentazione appartengono in primo luogo alla tradizione trobadorica, in cui già compare l'idea del pensiero ossessivamente rivolto alla dama e l'impressione che ella appaia al poeta, benché assente, attraverso "gli occhi del cuore", poi ripresa – lo si è visto – anche nella produzione italiana duecentesca. Tuttavia, Petrarca porta ad una maturazione ben più significativa sia il motivo della separazione sia il senso di un perdurante legame tra gli amanti, da una parte avvalendosi di numerosi antecedenti diversi e sovrapposti,⁷⁷ dall'altra in virtù della più profonda analisi di cui l'io è oggetto in tutto il Canzoniere.

2.3 *Motivi trobadorici eterogenei recuperati nel Canzoniere: cesure nella vicenda amorosa*

I generi identificati dalle canzoni d'amore dolorosa, di lontananza e – con le dovute distinzioni – di lode, rimangono dunque ben riconoscibili nel Canzoniere, nonostante la trasformazione e l'appropriazione loro imposte da Petrarca. Come si è anticipato, altre tematiche, che nel *corpus* occitanico costituiscono un elemento sufficiente a definire una variante della canzone amorosa, per diversi motivi non si prestano ad essere riprese nella raccolta in modo altrettanto puntuale. Ciò avviene in primo luogo per i topoi connessi alla dimensione erotica, come si vedrà in merito alle sestine, alla pastorella e al genere dell'alba. Ciononostante, alcuni tra questi spunti si rivelano una potenziale fonte di ispirazione per Petrarca e per

tra la canzone e il genere dei testi di lontananza, richiamando le affermazioni di Emilio Bigi (p. 57).

⁷⁷ A Giacomo da Lentini, in particolare, si deve uno straordinario sviluppo dell'immagine della donna nel cuore e del continuo pensiero rivolto all'amata, oltre ad eloquenti spiegazioni in versi di come l'amore nasca e si alimenti nel cuore. Con lo Stilnovo (soprattutto con Cavalcanti e Dante) tale riflessione sui meccanismi dell'innamoramento, sulla sua fenomenologia e sugli effetti del sentimento sull'io e sulle sue facoltà è stata poi approfondita. In questo processo, un momento essenziale è quello in cui il cuore "immagina", cioè continua a tornare su quegli elementi che lo hanno inizialmente attratto, grazie alle facoltà dell'immaginazione e della memoria in particolare. L'immagine dell'oggetto d'amore è dunque radicata nell'intimo di chi ama e lo accompagna ovunque, a prescindere dalla lontananza spaziale e fisica dalla persona reale. Per l'approfondimento su questi aspetti si rimanda a Ciavolella 1976, che presta particolare attenzione alla storia della medicina e ai suoi riflessi nelle opere letterarie classiche, tardoantiche e medievali, e 2003 (per il caso specifico di Guido Cavalcanti), Agamben 1977, Bologna 2001, Arqués 2004, Tonelli 2002 e 2004, Borsa 2016 (per la cui lettura anticipata si ringrazia l'autore).

il suo lavoro di rielaborazione: essi sono riutilizzati in un contesto e nell'ambito di un progetto comunicativo del tutto diversi, in cui per la maggior parte essi non identificano più una specifica declinazione del canto amoroso o un genere vero e proprio, quanto un singolo motivo che arricchisce la rappresentazione della sfera sentimentale.

Nelle canzoni occitaniche, in particolare, ricorrono diverse circostanze che causano l'interruzione del rapporto amoroso e che sono riconducibili per molti aspetti alla dimensione feudale dell'amor cortese. Schematicamente, se ne possono individuare tre tipologie: il rifiuto della dama di accogliere il vassallo (1), il "cambio della dama" in favore di una destinataria più degna (2), la rinuncia all'amore da parte del poeta (3). Si tratta di situazioni infelici, cui l'innamorato reagisce con toni forti, minacce ed accuse, sino al vero e proprio abbandono.

Alcuni componimenti siciliani e toscani duecenteschi confermano la ricezione di tali modelli in Italia, i quali appaiono imitati in modo piuttosto fedele. Presso la Scuola siciliana gli esempi non sono molti e soprattutto sono legati ai nomi di tre soli autori, tra i quali i primi due sono particolarmente noti per la loro attenta ripresa della lezione cortese (Iacopo Mostacci, Mazzeo di Ricco e Paganino da Serzana);⁷⁸ tra i toscani di transizione e i pre-stilnovisti queste tematiche appaiono maggiormente diffuse, non tanto per quantità dei testi, quanto per il coinvolgimento di numerosi tra i poeti più conosciuti.⁷⁹ Il caso più significativo è quello di Guittone d'Arezzo e della sua corona di sonetti conservata nel codice Laurenziano, in cui il gioco di contrasti, allontanamenti e riavvicinamenti tra i due personaggi è costellato di minacce e tentativi di interrompere il legame amoroso o di rivolgere i propri sentimenti ad un oggetto migliore.

Toni e prese di posizione altrettanto netti non trovano posto nel Canzoniere. Eppure, è possibile notare come anche questi topoi trobadorigici operino in parte alla base di alcuni episodi petrarcheschi dall'esito etero-

⁷⁸ Cambio della dama: Iacopo Mostacci, *Umile core e fino e amoroso* (in particolare la stanza conclusiva); abbandono della dama (e potenzialmente dell'amore): Mazzeo di Ricco, *Amore, avendo interamente voglia* e *Sei anni ò travagliato*; abbandono d'amore: Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*.

⁷⁹ Per il proposito di abbandonare l'amata si vedano ad esempio Dante da Maiano, *O lasso, che mi val cotanto amare*, e Chiaro Davanzati, *S'io mi parto da voi, donna malvagia*; *Quando apar l'aulente fiore* di Bonagiunta Orbicciani è particolarmente vicina ai modelli trobadorigici per la minaccia iniziale, subito negata attraverso il prolungarsi del canto poetico. Per il rifiuto di amare si leggano Dante da Maiano, *Da doglia e da rancura lo meo core*, e Guittone d'Arezzo, *Ahi, Deo, che dolorosa*.

geneo, rafforzando l'impressione che il poeta abbia conosciuto a fondo la produzione occitanica e se ne sia servito in piena libertà.

In primo luogo, è opportuno analizzare i tre motivi occitanici, a partire dal rifiuto imposto dalla dama.

1. È consueto che l'amata disdegni il proprio vassallo; talvolta però ella giunge ad imporgli con durezza di smettere di amarla e di infastidirla con il suo corteggiamento. Ciò è impossibile per l'innamorato, che langue sempre più disperato: tre esempi significativi tra i molti possibili, diversi per cronologia e registro poetico, si leggono nella produzione di Aimeric de Peguilhan (*Pus ma belha mal'amia*),⁸⁰ Raimbaut d'Aurenga (*Braitz, chans, quilz, critz*)⁸¹ e Guilhem Peire de Cazals (*D'una leu chanso ai cor que m'entremeta*).⁸²

2. Una seconda possibile causa per l'interruzione dell'amore può derivare dal poeta stesso, che comprende di essere destinato all'insuccesso e ne attribuisce la responsabilità all'amata e alla sua durezza. Perciò rivolge il suo servizio e i suoi versi ad un oggetto più degno, in un vero e proprio "cambio della dama" che appare del tutto accettabile in un'ottica cortese e feudale, secondo cui, qualora i patti non siano rispettati da una delle parti, l'altra ha il pieno diritto di scioglierli e di stringerne altri con un diverso contraente. Tale consuetudine, propria dei rapporti politici, nella poesia amorosa si traduce in ampie reprimende della dama e della sua inadempienza; il poeta passa poi all'elogio della nuova amata, in termini assolutamente identici a quelli che aveva utilizzato per la precedente.

I testi rappresentativi sono numerosi:⁸³ si leggano ad esempio Uc de

⁸⁰ «Mas elha·m pregu' e·m castia / que m'en lais, car pert mon jornal; / et ieu non puesc, si Dieus me sal, / qui donc lo cor no·m trazia / et autre no·m n'i metia.» (vv 17-21).

⁸¹ «Tristz e marritz / es mos chantars aissi fenitz / per totz temps mais tro q'ela·m deing / pel sieu manteing; / era mos bos, er es delitz: / mas no·1 sofer!» (vv 13-18). In questo caso il rifiuto della dama, sotteso all'intero testo soprattutto attraverso l'insistenza sull'idea di disprezzo, è mediato dalla negazione da parte del personaggio femminile del canto poetico, che invece in precedenza pareva ben accetto.

⁸² «Qu'aras, quan la prec, mi ditz qu'alhors cometa, / cum s'anc mais no fos de josta sa persona» (vv 3-4).

⁸³ Una possibile variante si coglie quando il poeta confessa di essere scontento dello scambio e di preferire a conti fatti la precedente relazione, come capita a Bernart de Ventadorn. In *Estat ai com om esperdutz* il poeta sembra intenzionato ad abbandonare la dama per un'altra, anche se le dichiarazioni amorose del finale appaiono ancora ambigue («Estat ai com om esperdutz / per amor un lonc estatge, / mas era·m sui reconogutz / qu'eu avia

Saint Circ (*Be fai granda follor*),⁸⁴ Raimon de Miraval (*Chansoneta farai, vencut*),⁸⁵ Guilhem de la Tor (*Quant hom regna vas cellui falsament*),⁸⁶ il monaco di Montaudon (*Aissi cum selb qu'es en mal senboratge* –⁸⁷ ma qui il cambio è solo un'ipotesi), Raimon Jordan (*Quan la neus chai e gibron li*

faih folatge. / C'a totz era de salvatge, / car m'era de chan recreutz, / et on eu plus estera mutz, / mais feira de mon damnatge. / A tal domna m'era rendutz / c'anc no · m amet de coratge, / e sui m'en tart aperceubutz, / que trop ai faih lonc badatge. / Oi mais segrai son uzatge; / de cui que · m volha serai drutz / e trametrai per tot salutz / et aurai mais cor volatge», vv 1-16); in *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* la vicenda sembra avere un corollario, poiché l'autore esprime il pentimento per aver perso una signora tanto generosa ed incolpa Amore. Un caso simile, che appare però legato piuttosto alla rinuncia ad amore che al cambio della dama, si legge in *Az ops d'una chanso faire* di Cadenet. È simile la condizione di Aimeric de Peguilhan: l'abbandono della dama in *A ley de folh camjador* e poi un possibile ripensamento in *Amors, a vos meteussa · m clam de vos*. I due momenti sono invece condensati in un unico testo da Peire Raimon de Tolosa, in *Si com l'enfas, qu'es alevatz petitz*. È peculiare, infine, anche il quadro delineato da Cadenet in *S'ieu ar endevenia*, in cui il poeta critica la dama e le assicura che non l'amerà più, ma continua a sentirsi vincolato al suo servizio e alla sua protezione a causa della propria profonda adesione alle regole della cortesia («C'una dompna i servia / de bon cor lialmen, / tan qu'en bon pretz l'avia / poiad', era dissen / con o poirai far d'ira? / Car lei, cui servit ai / de bon cor, e servira, / desam, car o forfai / car atressi s'eschai / qu'ill aia blasme del engan, / cum pretz an cellas que ben fan / pero iratz sui de son dan», vv 13-24). A causa di questi “ripensamenti” nella successione dei testi di ciascun trovatore si crea una certa confusione tra fasi e destinatarie diverse, soprattutto in assenza di canzonieri in senso stretto, e in particolare per quegli autori che in più di un'occasione propongono un cambiamento di questo tipo, come Gaucelm Faidit (*Ar es lo montç vermellç e vertç, Si tot noncas res es grazitz, Tant ai sofert longamen grand afan, Gen fora contra l'afan e Al semblan del rei thyes*).

⁸⁴ «Per que no · m plai remanha / jamais mos cors en sa falsa baylia, / ni ja Dieus mais no · m do sa senhoria», vv 20-22; «Amors m'a dat alhor / onrat entendemen / de belh cors gay plazen: / per que mos cors s'estranha / de la falsa de lay», vv 36-40.

⁸⁵ «E, si tot m'en ai joy avut, / er en vuel esser mons e blos, / quar no vuelh ab nom de cornut / aver l'emperi dels grifos; / outra n'am ieu que mais mi guazardona / sos gens parlars, que s'outra m'abandona, / qu'enjanatz es qui fals'amor razona, / e domna falh que-s recre per anona», vv 9-16.

⁸⁶ «Per q'eu mi part ses tot atendent / de s'amistat, qe no n'ai plus talent; / e si m'entent / en tal q'al meu parer / de sa ricor non pot nulz hom saber / meillor de lei ni ab plus cortezia / ne qui sia / plus d'avinent afar / ni mielz sapcha rire ni gent parlar», vv 19-27.

⁸⁷ «Atressi m vuelh mudar de sa baillia / de lieys qui m'a mort en sa senhoria / e sai n'outra que anc re non mepres, / et es sos cors guays e belhs e cortes / et ama m fort, mas non per drudairia», vv 6-10.

verjan),⁸⁸ Bertran Carbonel (*Aisi com sel c'atrob' en son labor*),⁸⁹ Marcabru (*Lanquan fuelhon li boscatge*),⁹⁰ Peirol (*Camjat ai mon consirier*)⁹¹ e Sordello (*Si co · l malaus qe no se sap gardar*).⁹² La prospettiva può anche essere *a posteriori*, cioè a cambiamento già avvenuto, come nel caso di *Estat ai gran sazo* di Peire Vidal, in cui agli enfatici elogi di un nuovo amore segue il biasimo per quello precedente.⁹³

3. Talvolta, infine, il poeta riconduce la colpa dei propri tormenti all'amore stesso e ai suoi meccanismi relazionali. Ne può derivare la scelta drastica – anche se per lo più non definitiva – di abbandonare del tutto il servizio amoroso. In alcuni casi il rifiuto risale ad una presa di posizione ideologica: così è per la produzione civile di Peire Cardenal, che dichiara apertamente la propria libertà dal giogo amoroso,⁹⁴ e per quella di Marcabru, che censura l'amor cortese sul piano morale e quindi poetico, con punte di acredine molto esplicita.⁹⁵

⁸⁸ «Mas a per pauc no · m sui laissatz de chan / per la falsa que · m trazic ab enjan / e mostret hi a las autras mal for», vv 6-8.

⁸⁹ «E pus yeu vey e conosc la error / e · l gran engan, partir m'en vuelh breumen, / car sel qui sec son dan palezamen / non pot seguir ni far may de folor. / Per que aisi o farai per semblansa / quo · l mercadier que, can mescab' en Fransa, / vai tan guazanh ad outra part sercan tro que · l troba. Aital dic per semblan: / ieu anarai; be m'atruiep tan leugier, / que truep dona ab fin cors dreiturier», vv 11-20.

⁹⁰ «Ges no · l sera d'agradatge / la merces qu'ieu l'ai clamada: / s'ieu lieys pert per son folhatge, / ieu n'ay outra espiada, / fina, esmerada e pura, / qu'aitals amors es segura / que de fin joy es empriza», vv 29-35.

⁹¹ «Camjat ai mon consirier, / - camge c'ai fag d'amia, / don ai fin joi vertadier / plus c'aver non solia», vv 1-4. Questo esempio è particolarmente interessante perché la legittimità del cambiamento è assicurata dagli insegnamenti generali d'argomento cortese con cui il poeta arricchisce la rappresentazione della sua vicenda personale.

⁹² «Ben dei Amor sobre totz merceiar / qar partit a mon ferm cor e mon sen / de dompn'ab cor camjan, e · m fai amar / lei, on tuit ben son ses tot fallimen», vv 33-36.

⁹³ «Que · l cor ai tan felo / vas leis qu'anc mala fos; / quar per un comte ros / m'a gitat a bando. / Be · m par que loba es; / quar ab comte s'empres / e · s part d'emperador, / qui a fag sa lauzor / per tot lo mon saber: / mas qui men no ditz ver», vv 41-50.

⁹⁴ Si leggano in particolare *Ar me puesc ieu lauzar d'Amor* e *Ben teinh per fol e per muzart*, cui si può accostare anche *S'ieu fos amatz o amès*, in cui il poeta immagina una possibile relazione amorosa, la quale risulta in sostanza una parodia del canto cortese.

⁹⁵ Ad esempio in *Ans que · l terminis verdei*, vv 9-10: «Amor no vueill ni dezir, / tan sap d'engan ab mentir». Alla produzione dei due celebri moralizzatori possiamo aggiungere anche due canzoni di Gavaudan (*Lo vers dech far en tal rima* e *Ieu no suy pars als autres trobadors*), in cui il poeta rinuncia all'amore criticando le donne e le follie che gli uomini compiono per loro.

Per altri poeti le notizie biografiche (per quanto spesso romanzate) offrono un'interpretazione delle scelte letterarie. È il caso di Folchetto da Marsiglia: benché egli argomenti il proprio rifiuto verso Amore facendo riferimento ai canoni cortesi e ai consueti tormenti amorosi, cui decide di sottrarsi, è naturale leggere canzoni quali *Si tot me soi a tart aperceubuz*, *Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen* e persino *Greu feira nuills hom faillessa* – focalizzata *in toto* sulle sofferenze di un amante ormai stanco – alla luce delle scelte esistenziali del trovatore, che in età matura avrebbe preso i voti e si sarebbe dedicato alla composizione di opere cristiane.⁹⁶

Diversamente, Lanfranco Cigala in *Ges non sui forsaç q'eu chan*, dopo la morte della dama, afferma di non poter più amare, poiché eternamente fedele alla signora che ha perduto, pur non rinunciando alla gioia e alla poesia. Esempi di rinuncia all'amore a causa dell'insoddisfazione si leggono invece nell'anonima *Pos vezem que l'ivers irais* e in *Al dessebrar del pays* di Peire d'Alvernha, in cui si intuisce che la decisione non sarà definitiva.⁹⁷ Anche Gui d'Ussel, in *Ja non cugei qu'em desplagues amors*, è spinto a ricordare, accanto alle sofferenze, le gioie senza eguali che egli ha provato grazie ad Amore. Non suona affatto pentito, invece, Gausbert de Poicibot in *Be·s cujet venjar Amors*, che si sente ormai libero di dire la verità su Amore, dopo essere stato costretto a servirlo.⁹⁸ Raimbaut de Vaqueiras, infine, in *Leu pot hom gauch e pretz aver* e *Ges, si tot ma don' et Amors*, ricusa l'amore cortese in favore di una visione utilitaristica dei rapporti con il gentil sesso, anche se in *No m'agrad' iverns ni pascors* il poeta si duole di aver perso l'amore, consapevole che nessun piacere sarà pari, nemmeno quello militare, cui comunque è dedicata la seconda metà della canzone-sirventese, con invito alla crociata.⁹⁹

⁹⁶ Se ne leggano ad esempio questi versi: «Greu feira nuills hom faillessa, / si tant temses son bon sen / cum lo blasme de la gen, / qui jutg' ab desconoissensa, / qu'ieu fail car lais, per temensa / del blasme desconoissen, / qu'encontr'Amor no m'enpren / qu'eissamen notz trop sofrensa / cum leus cors ses retenenssa» (vv 1-9). A tali aspetti fa riferimento Picone 1981-83, tuttavia in un contributo dedicato soprattutto alla rappresentazione dantesca del trovatore.

⁹⁷ Peire d'Alvernha è in realtà piuttosto rapido nella sua decisione, ma è indotto ad un ripensamento dal profondo amore per la sua terra, che non vorrebbe abbandonare.

⁹⁸ «Be·s cujet venjar Amors / qand si parti sopdamen / de mi, car son faillimen / li blasma·e·il reprecia; / pero si·m fetz tan d'onor / que plus far no m'en podia, / car no·n sent mal ni dolor / ni no·m planc si cum solia. / Puous ai mais de jauzimen, / que·l sen e l'entendemen / que·m tolç Amors al venir, / ai tot cobrat al partir.» (vv 1-12).

⁹⁹ «No m'agrad' iverns ni pascors / ni clars temps ni fuills de garrics, / car mos enans mi par destrics / e totz mos majer gauz dolors, / e son maltrag tuit miei lezer / e desespe-

Lo si è anticipato: non ci sono equivalenti negazioni del rapporto amoroso nel Canzoniere, a differenza di quanto avviene, ad esempio, tra gli epigoni duecenteschi dei trovatori. L'io lirico non riesce a sfuggire al gogo d'amore (ed in fondo non vuole neppure), tanto che persino la svolta finale, con la preghiera a Dio e alla Vergine, presenta segnali di ambiguità (4). Non c'è dubbio che i *fragmenta* siano sempre dedicati – per lo meno una volta inseriti nella macrostruttura – soltanto a Laura, senza che sia possibile cambiare l'oggetto del proprio amore (5); inoltre le sue manifestazioni di disdegno non sono immediatamente riconducibili a quelle tipiche delle dame occitaniche (6). In alcuni peculiari componimenti petrarcheschi si intuisce d'altro canto l'effetto modellizzante delle tipologie di canzone amorosa occitanica appena analizzate: in primo luogo, le due rinunce all'esperienza sentimentale in *Rvf* 60¹⁰⁰ e 105.

4. In questi due testi, infatti, il rifiuto dell'amore non è il frutto di una riflessione morale, quanto del risentimento verso l'amata: questo atteggiamento da parte dell'io lirico è significativo in quanto appare connesso alla tradizione cortese e trobadorica più che alla tematica penitenziale tipica del Canzoniere. Si leggano ad esempio i versi finali del sonetto 60: «Né poeta ne colga mai, né Giove / la privilegi, et al Sol venga in ira, / tal che si secchi ogni sua foglia verde».¹⁰¹ L'efficacia del componimento è potenziata per contrasto dalla vicinanza a due testi di anniversario di segno tra loro opposto, l'uno interamente impostato sull'anaforica benedizione dell'esperienza amorosa (*Rvf* 61), l'altro rivolto in preghiera a Dio per trovare sollievo dal tormento morale causato dall'attaccamento a Laura (*Rvf* 62). Il sonetto 60 risulta così immediatamente contrapposto e distinto sia dall'accettazione totale dell'amore, sia dal pentimento cristiano.

La canzone 105,¹⁰² vero e proprio superamento dell'amore e dei limiti dell'eroticismo, è molto peculiare a livello metrico. È infatti concepita come

rat miei esper; / e si · m sol amors e dompneis / tener gai plus que l'aiga · l peis! / E pois d'amor me sui partitz / cum hom issillatz e faiditz, / tot' altra vida · m sembra mòrtz / e totz autre jois desconortz.» (vv 1-12).

¹⁰⁰ Per un'analisi del sonetto è possibile consultare la riflessione di carattere metapoe-tico in Calcaterra 1948.

¹⁰¹ Il poeta scaglia la sua maledizione contro l'amata, presentata però sin dal verso incipitario nella veste di lauro; da qui deriva l'impostazione metaforica dell'intero testo.

¹⁰² Per la struttura, i contenuti e i peculiari riferimenti della canzone 105 si veda Bettarini 2005, pp. 486-489, anche per le indicazioni bibliografiche. Inoltre, sull'aspetto metrico e la difficoltà "ermetica" della canzone si leggano Daniele 1993 e Bigi 1998, pp. 31-42.

una frottola,¹⁰³ dunque un genere basso, con ascendenze popolari. Benché i versi siano lunghi (due soli settenari su quindici versi a stanza), il ritmo si mantiene vivace grazie all'uso costante di rime al mezzo. Contribuisce in tal senso anche la brevità delle proposizioni, che individuano una serie di sentenze e proverbi, a loro volta coerenti con l'ispirazione "bassa" della forma. L'inserimento del testo nell'insieme della raccolta e le connessioni intertestuali ne riorientano il messaggio in chiave penitenziale: come già nel caso del *fragmentum* 60, l'accostamento ad altre rime e la sovrapposizione di significati determina un'innovazione sul piano espressivo. Tuttavia di per sé il tono complessivo della canzone ricorda piuttosto le tradizionali rinunce ad amare occitaniche.

Mai non vo' più cantar com'io soleva,
 ch'altri no m'intendeva, ond'ebbi scorno;
 et puossi in bel soggiorno esser molesto.
 Il sempre sospirar nulla releva;
 già su per l'Alpi neva d'ogni 'ntorno;
 et è già presso al giorno: ond'io son desto.
 Un acto dolce honesto è gentil cosa;
 et in donna amorosa anchor m'aggrada,
 che 'n vista vada altera et disdegnosa,
 non superba et ritrosa:
 Amor regge suo imperio senza spada.
 Chi smarrita à la strada, torni indietro;
 chi non à albergo, posisi in sul verde;
 chi non à l'auro, o 'l perde,
 spenga la sete sua con un bel vetro. (vv 1-15)

¹⁰³ Sul genere della frottola, la sua tipica libertà formale e contenutistica, la mescolanza di parti dialogate, proverbiali, descrittive e discorsive in terza persona si veda in particolare Russell 1982, pp. 147 segg., che identifica anche molteplici varietà del genere, gnomica (cioè un susseguirsi di affermazioni sentenziose), politica, penitenziale (come confessione personale) e descrittiva (la forma più varia). Il componimento di Petrarca si colloca nel terzo gruppo (p. 148), ma potremmo aggiungere che risente dell'influenza del primo. L'elemento più rappresentativo, comune e definitorio resta però l'impressione del "non-senso", del procedere spesso incoerente e del tutto libero. È vero d'altro canto che i testi sono quasi tutti facilmente comprensibili, il che fa pensare che l'effetto di "non-senso" sia in realtà voluto come gioco sull'effettivo piano della comunicazione, come "controsenso", che però non elimina il messaggio in sé, ma si limita a nascondere. Gli esiti possono essere molto diversi: il concetto di fondo può uscirne infatti amplificato o ridimensionato.

Entrambe queste cesure sono di breve durata: infatti, sia il sonetto 61¹⁰⁴ che il madrigale 106, per altro a sua volta un testo d'anniversario, ricordano il momento dell'innamoramento in una prospettiva del tutto positiva.

Un rifiuto esplicito verso Amore è espresso anche nella canzone 360.¹⁰⁵ Essa è dedicata ad un vero e proprio contrasto con il dio, che amplifica il motivo a sua volta convenzionale della lamentela nei suoi confronti,¹⁰⁶ pur con una maggiore complessità rispetto agli antecedenti romanzi. Il *fragmentum*, infatti, è collocato in una posizione rilevante sul finire della raccolta, quando la riflessione sull'amore si avvia per necessità alla conclusione, per quanto essa rimanga in parte insoluta. Nel testo in sé l'aspetto penitenziale è molto attenuato, con effetto di *variatio* rispetto alla canzone che precede e ai componimenti che seguono, sino alle due preghiere finali. D'altra parte, la vicinanza con *Rvf* 359 influenza anche il significato di 360: qui il poeta sembra aver interiorizzato le raccomandazioni ricevute da Laura nella canzone precedente, finalizzate a spingerlo verso una vita moralmente superiore, che certo devono essere tenute in debito conto quando il poeta lamenta di fronte al tribunale della Ragione l'ingiustizia di Amore. Tuttavia nel dialogo si assommano soprattutto elementi topici e cortesi. Come già si è visto per *Rvf* 105, dunque, i legami intertestuali riorientano le singole immagini e contribuiscono a rinnovare gli spunti tratti dalla tradizione, mentre le argomentazioni dell'amante restano di per sé per lo più convenzionali e legate al tema dell'amore tormentato. Amore è il dio arciere già trobadorico ed ancor prima classico, così come la Ragione ha ben poco di cristiano, con il suo sorriso ineffabile che lascia in sospeso la decisione conclusiva, come in fondo avviene in tutto il Canzoniere e parallelamente nel *Secretum*.¹⁰⁷ Infine, il dialogo sulla natura d'amore,

¹⁰⁴ Sulla contrapposizione tra gli adiacenti sonetti 61 e 62 si veda Pastore Stocchi 1981; sulla valenza metapoetica di *Rvf* 61 si legga inoltre Mercuri 2003.

¹⁰⁵ Tra gli studi dedicati alla canzone possiamo ricordare Baldassarri 1989, pp. 117-150, Santagata 1992, pp. 336 segg., Petrini 1993, in particolare pp. 5-25 e 26-49, Cherchi 2008, pp. 154 segg., in cui lo studioso approfondisce il legame tra questo *fragmentum* e il numero 366, dunque da un punto di vista sostanzialmente penitenziale, Dotti 2005 e Drucci 2015-2016.

¹⁰⁶ Per un'analisi della canzone di veda Baldassarri 1989. Un'utile riflessione si legge anche in Stroppa 2014, pp. 282-286, che propone una definizione del testo come *conflictus* e in relazione alla tradizione occitanica del *partimens*; è inoltre approfondito il riferimento alla morte di Laura contenuto nel testo.

¹⁰⁷ Per il parallelismo tra questa immagine della Ragione e quella proposta dallo stesso Petrarca in altre opere si rimanda a Stroppa 2014, p. 286.

per i contenuti dottrinali e per l'andamento processuale, sembra alludere alla tradizione trobadorica tarda delle Corti d'Amore.

E 'ncomincio: - Madonna, il manco piede
giovenetto pos'io nel costui regno,
ond'altro ch'ira et sdegno
non ebbi mai; et tanti et sì diversi
tormenti ivi soffersi,
ch'alfine vinta fu quell'infinita
mia patientia, e 'n odio ebbi la vita.
Così 'l mio tempo infin qui trapassato
è in fiamma e 'n pene: et quante utili honeste
vie sprezzai, quante feste,
per servir questo lusinghier crudele! (vv 9-19)

Che s'i' non m'inganno, era
disposto a sollevarmi alto da terra:
e' mi tolse di pace et pose in guerra.
Questi m'ha fatto men amare Dio
ch'i' non doveva, et men curar me stesso:
per una donna ò messo
egualmente in non cale ogni pensiero. (vv 28-34)

Questi in sua prima età fu dato a l'arte
da vender parolette, anzi menzogne;
né par che si vergogne,
tolto da quella noia al mio dilecto,
lamentarsi di me, che puro et netto,
contra 'l desio che spesso il suo mal vòle,
lui tenni, ond'or si dole,
in dolce vita, ch'ei miseria chiama:
salito in qualche fama
solo per me, che 'l suo intellecto alzai
ov'alzato per sé non fòra mai. (vv 80-90)

Et a costui di mille
donne electe, eccellenti, n'elessi una,
qual non si vedrà mai sotto la luna,
benché Lucretia ritornasse a Roma;
et sì dolce ydioma
le diedi, et un cantar tanto soave,
che penser basso o grave

non poté mai durar dinanzi a lei. (vv 97-105)

Per di più, in questa occasione il recupero della tradizione occitanica non appare generico, ma sembra rivelare una puntuale conoscenza della canzone di Peirol *Quant Amors trobet partit*, in cui il trovatore tenzone con Amore proprio sul tema del giogo cui è stato a lungo sottomesso, rispondendo all'accusa mossagli dal dio dopo che è riuscito finalmente a liberarsi.¹⁰⁸ Nelle parole dei due contendenti si colgono numerose affinità con i motivi prevalenti nel componimento petrarchesco, come il ruolo di Amore nel donare al poeta il servizio della donna migliore al mondo, il problema delle mancate ricompense a fronte di grandi sacrifici, la connessione tra esperienza amorosa ed espressione poetica. Appare particolarmente significativa l'insistenza di Peirol sul proprio ruolo di cristiano: ora che è libero dall'amore sa che il suo dovere è partecipare alla crociata. Similmente l'io lirico del Canzoniere evidenzia come l'esperienza sentimentale l'abbia distolto dai propri compiti morali e spirituali, benché questa suoni ancora soprattutto come una lamentela, mentre nel proposito del trovatore si avverte un carattere più energico e definitivo.¹⁰⁹

Amors, tan vos ai servit,
e nulhs pechatz no · us en pren,
e vos sabetz quan petit
n'ai avut de jauzimen.

¹⁰⁸ La tradizione occitanica offre anche un secondo esempio significativo di tenzone tra il poeta e Amore, in *Raimon Jordan, de vos eis vuelh apendre* di Raimon Jordan. Come sottolinea anche l'editore Asperti 1990, p. 353, l'argomentazione proposta in questo componimento è nettamente meno ricca ed articolata rispetto a quella di Peirol, se non altro per il riferimento di quest'ultimo al problema della crociata. Dell'importanza di tale motivo rispetto al riuso petrarchesco si tratterà in modo specifico nel corso del presente capitolo.

¹⁰⁹ Grimaldi 2012, pp. 177-191, riflette sullo statuto peculiare del testo a livello di genere, a cavallo tra canzone e tenzone, menzionando anche il già citato contrasto tra Raimon Jordan e Amore – *Raimon Jordan, de vos eis vuelh apendre* – e l'interesse offerto dai suoi contenuti ideologici cortesi. Lo studioso fa riferimento anche alla canzone 360, in quanto esempio di resistenza alla drastica riduzione delle forme dialogiche nella tradizione lirica italiana e di creazione di voci fittizie nelle tenzoni. Per ciò che concerne invece la rappresentazione di Amore, lo studioso ha analizzato l'immagine tradizionale dell'arciere e i suoi significati allegorici (pp. 50 segg.). In Grimaldi 2012 è invece possibile trovare una riflessione sull'*imagery* tradizionale ed in particolare trobadorica del dio alato. Sulla canzone 360 come tenzone si è soffermato in breve anche Ferrero 1959, pp. 20 segg.; per l'evoluzione del genere tenzone dalla Provenza all'Italia si veda Suitner 1983.

No · us ochaizo de nien
 sol que · m fassatz derenan
 bona patz, qu'als no'us deman;
 que nulhs autres guazardos
 no m'en pot esser tan bos.
 Peirols, metetz en oblit
 la bona domna valen,
 que tan gent vos aculhit
 e tan amoroza men,
 tot per mon comandamen?
 Trop avetz leugier talan!
 e no · us era ges semblan,
 tan guays e tan amoros
 eratz en vostras chansos.
 Amors, anc mais no falhit,
 mas ar falh forsadamen;
 e prec Dieu Jhesu que · m guit,
 e que trameta breumen
 entre · ls reys acordamen,
 que · l socors vai trop tarzan,
 et auria mestier gran
 que · l marques valens e pros
 n'agues mais de companhos (vv 10-36).

5. Si è detto del motivo del “cambio” dell’oggetto d’amore nella poesia occitanica: la possibilità che Petrarca ami un’altra donna nel Canzoniere è soltanto adombrata per essere immediatamente negata. Nella prima sezione, in realtà, il poeta afferma la necessità di dedicarsi ad un diverso amore, “altro” non solo e non tanto in relazione al suo oggetto, quanto ontologicamente differente, non più passionale e terreno, ma spirituale e cristiano. Solo in tal senso è pensabile che egli ponga fine (almeno in parte) alla sua dedizione per Laura in favore di un destinatario diverso, che può essere soltanto Dio. Alla base c’è dunque l’idea che l’amore possa mutare nel corso del tempo: ciò pare sottintendere un’ispirazione occitanica – con la possibile mediazione delle pur rare imitazioni italiane –, benché in un’ottica del tutto reinterpretata in chiave cristiana.

Finché Laura è viva, comunque, nessun’altra figura femminile può esserle accostata: l’espressione dell’incrollabile fedeltà amorosa si avvale di diversi topoi già trobadorici e poi recuperati dalla lirica italiana due e trecentesca, che insistono in particolare sulla superiorità dell’amata rispetto a

qualunque altra donna.¹¹⁰ In Petrarca tale aspetto è però particolarmente marcato, poiché mancano tentazioni e tentennamenti, e sono escluse anche forme d'ambivalenza altrove accettate ed ormai convenzionali, come l'artificio delle donne-schermo.¹¹¹

Anche dopo la morte di Laura, il punto di vista del poeta appare in gran parte immutato: la sua inconsolabile disperazione rende la seconda sezione del Canzoniere un peculiare, lunghissimo pianto funebre. Nella canzone 270 il poeta dichiara ad Amore che il suo "dolce giogo" non può in alcun modo cancellare la desolazione causata dal lutto. Eppure un ultimo tentativo del dio mette a rischio la coerenza del poeta nel sonetto 271, benché in fin dei conti la morte e l'esperienza acquisita a livello amoroso impediscano una ricaduta vera e propria.

Non volendomi Amor perdere anchora,
ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso,
et di nova éscia un altro foco acceso,
tal ch'a gran pena indi scampato fôra.
Et se non fosse experientia molta
de' primi affanni, i' sarei preso et arso,
tanto più quanto son men verde legno.
Morte m'à liberato un'altra volta,
et rotto 'l nodo, e 'l foco à spento et sparso:
contra la qual non val forza né 'ngegno. (vv 5-14)

L'interpretazione del sonetto è controversa. «Altro lacciuol», «nova esca» e «altro foco» alludono ad un nuovo innamoramento; non è chiaro, tuttavia, a chi esso sarebbe rivolto. Secondo la lettura più diffusa, Petrarca qui presenterebbe una possibile infatuazione per una nuova donna, che resta innominata ed è immediatamente destinata al trapasso. Proprio tale morte subitanea ha lasciato perplessa parte della critica, soprattutto a causa dell'indifferenza con cui il poeta annuncia un fatto tanto grave. D'altro canto, accostando il sonetto alla canzone che lo precede, in cui Petrarca auspica un ritorno di Laura-Euridice dagli Inferi, è possibile ipotizzare che la nuova amata di *Rvf* 271 altri non sia che la stessa Laura rediviva,

¹¹⁰ Si è già trattato di questo tipo di affermazioni iperboliche nell'analisi delle singole immagini convenzionali, nel corso del capitolo precedente.

¹¹¹ Un'unica eccezione concerne la Gloria, il desiderio per la quale è nato in realtà prima dell'incontro con Laura e che d'altronde trova soddisfazione proprio attraverso il canto dedicato all'amata (canzone 119). La medesima dicotomia si nota nelle "catene dorate" del *Secretum*.

subito però riafferrata dalla morte, come in fondo prevede il mito stesso.¹¹²

A prescindere da come si identifichi la figura femminile, il breve momento di incertezza che ella causa, per il quale il poeta rischia di veder rinnovato il proprio servizio amoroso, ha un valore fondamentale nel riaffermare, per contrasto, l'unità della raccolta e la centralità dell'amore ormai perduto per Laura, unico e non più ripetibile. Al di là dello spunto narrativo (l'intervento di Amore, la rinnovata attrazione amorosa, la morte), *Rvf* 271 svolge la funzione di negare in modo definitivo qualsiasi sviamento: non può esistere una novella Laura, chiunque ella sia. Per certi aspetti, proprio l'ambiguità dell'immagine femminile e l'incertezza della sua identificazione rafforzano questo punto in chiave universale. Da una parte, ciò rende ancor più solide sia la vicenda dell'io sia l'impostazione del Canzoniere; dall'altra sono così poste le basi per la relazione *post mortem* con l'amata in termini memoriali, luttuosi, consolatori e morali.¹¹³

L'eventualità di una nuova esperienza d'amore, di origine occitanica, appare dunque profondamente riorientata ai fini dell'espressione lirica petrarchesca: non solo il "cambiamento" è negato, ma l'occasione si delinea solo dopo la morte dell'amata e non per scelta del poeta, quanto per volontà di Amore. La novità dell'interpretazione petrarchesca spicca a

¹¹² La questione del sonetto 271 è stata approfondita da Fenzi in Picone 2007, pp. 595-615. Il problema essenziale concerne la valutazione del nuovo incontro: è un'esperienza (letterariamente) reale come quella dantesca, benché sia poi troncata sul nascere (come in sostanza pensa Santagata, citato da Fenzi in Picone 2007) oppure si tratta soltanto dell'esclusione del sentimento dalla vita futura del poeta? Fenzi ritiene che sia inopportuno associare al Canzoniere una seconda figura femminile, anche se solo per pochissimi versi, e che sia una forzatura immaginare una seconda morte "fisica" subito dopo quella di Laura. Lo snodo essenziale potrebbe risiedere nell'interpretazione di «un'altra volta». Se inteso alla lettera, il passo si riferisce ad una nuova morte, con il valore di "di nuovo"; se invece leggiamo "già in un'altra occasione, in passato [=un'altra volta] la Morte mi ha liberato da amore" risulta superfluo pensare ad un'altra donna. In coerenza con ciò che Petrarca afferma in *Rvf* 270, l'unica possibilità di amare era con Laura. Tale conclusione è in effetti convincente, tuttavia non è necessario cancellare del tutto l'immagine della seconda donna: anzi, tale presenza, in cui si incarna la prospettiva di un nuovo amore, rafforza per contrasto l'insuccesso del cambiamento e quindi il permanere del legame con Laura. L'impressione che ci sia un fondo di concretezza narrativa a sostenere il principio generale (cioè la conclusione di ogni esperienza amorosa) deriva anche dal confronto con i modelli: il genere trobadorico del "cambio della dama", esempi di trovatori che hanno amato altre donne dopo la morte della prima e così via.

¹¹³ Bettarini 1998, p.83, insiste proprio sul valore del sonetto come cancellazione di qualsivoglia ulteriore possibilità in amore: questo è il vero soggetto del componimento, e non l'occasione (perduta) per un amore diverso.

maggior ragione a confronto con il modello dantesco, che presenta una circostanza in apparenza affine a quella di *Rvf* 271. Anche nella *Vita Nova*, infatti, dopo la morte di Beatrice, l'io poetico subisce una tentazione amorosa che rischia di distoglierlo dal lutto. Qui, però, il poeta cede, anche se per poco: proprio la parentesi della "donna pietosa", una volta conclusa, lo porta ad un salubre pentimento e a nuovi propositi. Tale breve sviamento coincide con un momentaneo ritorno a forme poetiche ormai abbandonate, anteriori addirittura alla svolta "della loda" e per molti aspetti debitorici del retaggio cortese.¹¹⁴

L'efficacia del sonetto 271 risiede inoltre nel parallelismo che esso delinea con la zona iniziale della raccolta. Il possibile nuovo amore, infatti, fornisce l'occasione per riproporre alcuni elementi topici dell'*amor carnis*: il laccio nell'erba, l'esca, il fuoco. Le strofe centrali richiamano alla mente l'avvio dell'esperienza amorosa e i primi *fragmenta*, come già – lo si è visto – l'adiacente canzone 270. Erba ed esca (in forma di laccio) sono evocati anche nel madrigale 106, che non a caso propone un ritorno alla tematica amorosa dopo il temporaneo rifiuto nella precedente canzone frottolata. Ancor più significativa è la connessione con il sonetto 3, in cui Petrarca esprime in tutta la sua gravità l'avvio del servizio d'amore: quando meno se l'aspettava e quando meno era conveniente, mentre tutti pregavano e soffrivano nel «commune dolor» della morte di Cristo. Di nuovo, in 271 Amore appare sleale: il poeta è distratto da un'altra morte, meno sacra agli occhi della società, ma non a quelli dell'amante.¹¹⁵ A proteggerlo, però, interviene la sua esperienza di uomo maturo e già provato dall'*eros*, e dunque egli non appare altrettanto «disarmato», senza «sospetto» né «riparo».

¹¹⁴ Sull'interpretazione poetica e amorosa dell'episodio nella *Vita nova* si veda De Robertis 1961, capitolo settimo. L'analisi dello studioso suggerisce notevoli elementi di distacco tra la visione dantesca e quella petrarchesca. Infatti, se intendiamo lo sviamento per la "donna pietosa" come un riaffiorare delle passioni in una visione dell'amore razionale e ormai superiore ad una dimensione puramente terrena, come una parentesi dunque da rifiutare, ma non da tacere in virtù della funzione esemplare che può assumere, si può capire come nulla di simile trovasse posto nel Canzoniere. Nella raccolta petrarchesca infatti l'attaccamento a Laura presenta già in sé e per sé il contrasto tra legame con il mondo terreno, allettamento della passione, invito al Cielo, ricerca di una spiritualità pura.

¹¹⁵ Il parallelismo che così si crea tra la morte di Cristo e quella di Laura è perfettamente coerente con un motivo lirico convenzionale, già molto frequente in ambito trobadorico: la mescolanza di spunti sacri ed elementi profani. Di tali aspetti si è trattato con maggiore ampiezza nel capitolo precedente.

Infine, il riferimento in incipit alla morte di Laura è funzionale all'insistenza sulla durata – ben ventuno anni – dell'indimenticabile innamoramento (*Rvf* 271, vv 1-4): come a sottolineare che nessuna (nuova o rinnovata) infatuazione avrebbe comunque potuto eguagliare la prima nemmeno in tal senso. Queste connessioni chiariscono ulteriormente l'organicità del sonetto rispetto alla raccolta, anche in virtù della cronologia interna.

Nessun altro amore terreno, in definitiva, può sostituire i ventuno anni di amore per Laura.¹¹⁶ Solo la dedizione alla Vergine, in qualità di tramite rispetto al divino e ad una sana spiritualità cristiana, riesce alla fine della raccolta ad avvicinare il poeta alla pace, benché ancora in modo imperfetto. Tale spostamento dalla donna alla Donna, da una Medusa alla «vera beatrice» è a sua volta tutt'altro che ignoto alla lirica occitanica ed in particolare alle esperienze tarde, in cui la poesia mariana acquisisce un'importanza sempre maggiore, ridefinendo il significato delle immagini e delle consuetudini cortesi. L'esempio più maturo e complesso in proposito si legge nella raccolta di Guiraut Riquier, riferimento essenziale non a caso anche in merito alla sistemazione autoriale dei testi in una macrostruttura ragionata. Tuttavia anche in Riquier la motivazione della sostituzione dell'oggetto d'amore resta esteriore e superficiale (la morte dell'amata), laddove l'evoluzione petrarchesca precede la perdita di Laura con la prima *mutatio animi* (*Rvf* 264) e, pur con le sue difficoltà, i suoi limiti e le sue incertezze, trova le sue ragioni nell'interiorità dell'io. Ne è prova anche il fatto che il poeta giunga ad una piena conversione solo molto dopo la morte dell'amata. Il travaglio, la profondità del percorso dell'io lirico, nonché il modo in cui tali aspetti si riflettono nella macrostruttura, rappresentano perciò i fattori di una sostanziale evoluzione nel genere lirico.¹¹⁷

Prima che potesse cambiare l'oggetto dell'innamoramento era necessario che mutasse la natura stessa del sentimento espresso da Petrarca, passando cioè dall'*eros* alla *caritas*. Nella seconda sezione è proprio il rapporto tra l'io e Laura a favorire un graduale (e parziale) allontanamento dalla dimensione terrena, attraverso gli incontri *in spiritu*, le consolatorie rac-

¹¹⁶ Anche un testo extravagante, il sonetto E28 (per cui si fa riferimento all'edizione Pacca-Paolino 1996, p. 805), insiste sul rifiuto di ogni nuovo amore dopo la morte di Laura.

¹¹⁷ Del riuso petrarchesco della canzone cristiana e soprattutto mariana occitanica si parlerà in modo più dettagliato nel corso del presente capitolo.

comandazioni di lei e la presa di coscienza delle benevole intenzioni all'origine del suo rifiuto amoroso, benché la memoria e il rimpianto per la veste terrena dell'amata, ormai cancellata dal tempo in parte sopravvivevano sino alla fine.

Il lungo percorso spirituale che consente tale conversione è segnato da continue ricadute ed inversioni di rotta. I momenti di riflessione penitenziale sull'amore sono numerosi, ma sempre temporanei, a partire dal madrigale 54¹¹⁸ e dal sonetto 62.¹¹⁹ Si è già visto come i tre sonetti 60, 61 e 62, radicalmente diversi per concezione, rafforzino a vicenda il rispettivo messaggio, grazie al contrasto tra la rinuncia all'amore in termini cortesi, l'esaltazione dell'esperienza sentimentale attraverso il modulo delle benedizioni, con cui il poeta dichiara piena adesione e profondo apprezzamento per tutti gli aspetti della condizione amorosa, ed infine il pentimento.

La scelta dispositiva di Petrarca è significativa, perché il poeta apre la serie dei momenti penitenziali in sordina, affidandosi cioè a due metri privi di solennità, il madrigale¹²⁰ e il sonetto. Il primo metro lungo dedicato alla presa di coscienza sui propri errori è infatti la sestina 80, a sua volta peculiare poiché propone un netto rovesciamento tematico rispetto alle consuetudini del genere cui appartiene, per la sua connotazione erotica e per la concezione cortese cui in origine esso è improntato. L'intenzione dell'io poetico di cambiare vita è chiarissima nei tre versi del congedo: «Signor de la mia fine et de la vita, / prima ch'i' fiacchi il legno tra li scogli / drizza a buon porto l'affannata vela» (vv 37-39).

Questi primi tre testi penitenziali costituiscono in verità altrettante occasioni di forte contrapposizione, giocata proprio sull'uso difforme del metro. Infatti, *Rvf* 54 segue a breve distanza il madrigale 52, esplicitamente connotato in chiave erotica;¹²¹ i sonetti 60 e 62 sono posti a stretto contatto con il già citato *fragmentum* 61; la sestina 80, infine, propone in quanto testo morale una palinodia del genere e delle convenzioni ad esso

¹¹⁸ «Vidi assai periglioso il mio viaggio: / et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno», vv 9-10.

¹¹⁹ «*Miserere* del mio non degno affanno; / reduci i pensier' vaghi a miglior luogo; / ramenta lor come oggi fusti in croce», vv 12-14. Sul sonetto 62 e il rifiuto dell'amore si vedano Picone 1997 e 1998².

¹²⁰ Sulla peculiarità di questo uso per il genere del madrigale si è soffermato Santagata 1999, pp. 193 segg.

¹²¹ Bisogna aggiungere che dopo l'ulteriore cesura di 105, il ritorno alla poetica amorosa è di nuovo contrassegnato da un madrigale (106), che si riconferma metro adatto all'espressione dell'*eros*.

usuali. Si tratta della prima delle tre sestine d'argomento spirituale, poste a contrasto con le prime tre della raccolta (*ff.* 22, 30, 66) che, per quanto rielaborate in modo personale, riflettono in sostanza le consuetudini della lirica anteriore.¹²²

Per la materia penitenziale, vanno poi ricordati i sonetti 86¹²³ e 89,¹²⁴ cui può essere associato anche il 91, benché essendo rivolto al fratello in occasione della morte della sua amata esso non sia strettamente legato alla riflessione del poeta su se stesso;¹²⁵ infine *Rvf* 99.¹²⁶

La prima canzone penitenziale, la già citata 105, è come si è visto un testo *sui generis*, sia per forma, sia per contenuto, in sé molto più vicino alla tradizione cortese che ad una sentita moralità cristiana, che appare approfondita piuttosto nelle successive due sestine, 142 e 214, le quali d'altro canto identificano gli ultimi momenti di ripensamento nella prima sezione. La prima, in particolare, suggerisce due spunti interessanti. In primo luogo il finale insiste ossessivamente sulla volontà di progressione: «altr'amor, altre frondi et altro lume, / altro salir al ciel per altri poggi / cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami» (vv 37-39). Come si è anticipato, la tradizione cortese del cambiamento è del tutto rifiuta e trasformata nella visione cristiana della crescita interiore, proposta come passaggio ad un altro amore. Nella redazione Correggio si concludeva così la sezione "in vita" e dunque tali affermazioni assumevano il valore di una vera e propria sentenza. Nella Vaticana, tuttavia, *Rvf* 143 propone immediatamente un ritorno alla fedeltà verso Laura, e per di più nel segno dell'anniversario, menzionato nel sonetto 145, come già nel sonetto 61 e nel madrigale 106.

Nella seconda sezione le cesure vere e proprie sono soltanto due, ma in entrambi i casi si tratta di testi di grande intensità e dalla collocazione

¹²² Su tale aspetto ci si soffermerà con particolare attenzione nel paragrafo seguente.

¹²³ «Vattene, trista, ché non va per tempo / chi dopo lassa i suoi di più sereni» (vv 13-14; l'accorato invito alla morte è rivolto dal poeta alla sua anima, anche se la raccomandazione originaria era piuttosto quella di liberarsi dal dominio del cuore, v 8).

¹²⁴ «Misero me, che tardo il mio mal seppi; / et con quanta fatica oggi mi spetro / de l'errore, ov'io stesso m'era involto!» (vv 12-14; ma è notevole anche la prima quartina in cui il poeta ricorda, con topos già occitanico e mutuato in particolare dal Aimeric de Peguilhan, di essersi già una volta liberato da Amore, per poi scioccamente rimpiangerlo).

¹²⁵ «Ben vedi omai sì come a morte corre / ogni cosa creata, et quanto all'alma / bisogna ir lieve al periglioso varco» (vv 12-14).

¹²⁶ «Dietro a quel sommo ben che mai non spiace / levate il core a più felice stato» (vv 3-4).

significativa. In primo luogo la canzone 264¹²⁷ costituisce la vera svolta del Canzoniere, le cui due metà sono distinte dal cambiamento interiore dell'io poetico, a prescindere dalla vulgata che le vuole "in vita" e "in morte" di Laura.¹²⁸ I desideri amorosi non sono del tutto dimenticati; anzi, il poeta ammette con onestà la lotta interiore che ancora lo tormenta e lascia parlare direttamente i pensieri che lo sconvolgono. Tuttavia la canzone costituisce un'affermazione di consapevolezza solida ed intensa, e pone le basi per i passaggi successivi. L'ambiguità che permane nello stato del poeta, d'altronde, apre la scena alle tematiche cui sarà dedicata l'intera seconda sezione, in cui il percorso penitenziale resta incerto e tortuoso.

Appaiono speculari la posizione e la funzione della canzone 359: insieme a 360, essa chiude l'esperienza sentimentale vera e propria, lasciando agli ultimi componimenti l'avvio della svolta finale (*ff.* 361-362) e la preghiera che suggella quella stessa conclusione (*ff.* 363-366). Mentre negli ultimi *fragmenta* – due sonetti a Dio e la celebre canzone alla Vergine – l'aspetto penitenziale è riformulato nei termini di un rapporto diretto col divino, le due canzoni precedenti appartengono ancora al lento processo di superamento dell'amore terreno attraverso la propria coscienza. Come già *Rvf* 264, infatti, anche 359 vede il poeta in bilico di fronte alla rinuncia dell'*eros* e di nuovo spinto innanzi dal contrapporsi di differenti punti di vista.¹²⁹ Qui però è Laura che invita il poeta alla piena maturazione, poiché i suoi pensieri, ancora del tutto umani, hanno già dimostrato di non essere abbastanza univoci e decisi.

6. L'immagine di Laura, che ormai beata in cielo ed in veste di spirito si presenta all'innamorato per guidarlo, allontanandolo dalla passione per lei nel suo senso più terreno, suggerisce un ulteriore paragone con la tradizione lirica occitanica. Anche la dama provenzale è socialmente e moralmente superiore al poeta, secondo l'ideologia cortese, e spesso cerca di

¹²⁷ Sulla canzone 264 si leggano Noferi 1962, pp. 246-248, Foresti 1977, pp. 120-139, Pasquini 1985, Santagata 1990 e 2004, pp. 192-197, Hempfer 1994, in cui si riflette sul rapporto tra il *fragmentum* e il *Secretum*, sia rispetto alla conversione sia in merito al rapporto tra biografia ed espressione letteraria, e Bettarini 2005.

¹²⁸ Tale scelta determina una significativa differenziazione rispetto alla *Vita nova* dantesca, in cui la morte di Beatrice non è motivo, ma stimolo fondamentale per la svolta spirituale dell'innamorato.

¹²⁹ Sull'interpretazione della canzone e il problema della rinuncia alle illusioni si legga Benini 2000, in particolare p. 104.

spegnere l'ardore amoroso nel suo servitore. Le due negazioni dell'esperienza amorosa, tuttavia, presentano una connotazione ben diversa: nel *corpus* trobadorico, l'atteggiamento della dama deriva dal fastidio che ella prova di fronte ad un corteggiamento che intende rifiutare, mentre Laura – ontologicamente superiore perché accolta nella gloria cristiana e non per mere virtù terrene – pensa al bene di colui che la ama. Tale funzione di guida morale le viene attribuita in diversi componimenti “in morte” (ff. 289, 290, 305, 341, 351, 359); inoltre, il rifiuto amoroso che ella aveva opposto al poeta in vita, alla lettera simile a quello frequente nella letteratura occitanica, viene riletto *a posteriori* come mezzo volontario di salvezza per entrambi. Un'anticipazione di tale prospettiva si coglie addirittura prima della morte di Laura, nei *fragmenta* 105 e 264.¹³⁰ Ciò permette al poeta di risemantizzare l'intera rappresentazione dell'amata, che a più riprese nell'arco della prima sezione viene accusata di durezza eccessiva, secondo un topos ampiamente attestato, in particolare in ambito trobadorico.

L'immagine di Laura come spirito e soprattutto come forza salvifica rimanda d'altronde alla dimensione stilnovistica, in particolare secondo l'interpretazione dantesca proposta nella *Vita nova*. Non a caso già nella prima sezione del Canzoniere, con la cosiddetta svolta delle “canzoni sorelle”, Petrarca ipotizza un altro possibile cambiamento nella propria concezione dell'amore, dall'*eros* ad un amore terreno che però sia al contempo spirituale e morale. Come si è anticipato trattando delle canzoni 207 e 29, tale prospettiva non pare condurre ad un esito definitivo: lo dimostrano sia il permanere della sofferenza amorosa e dell'insoddisfazione,

¹³⁰ «Ch'i' ne ringratio et lodo il gran disdetto / che l'indurato affecto alfine à vinto» (105, vv 81-82); «[...] et se l'ardor fallace / durò molt'anni in aspectando un giorno, / che per nostra salute unqua non vène» (264, vv 45-47). A tale principio possono essere associati gli esempi concreti di punizione subita dal poeta per un comportamento erroneo rispetto alla relazione amorosa: sono proprio questi i momenti in cui il rifiuto dell'amata è stato utile sul piano morale, benché inizialmente il poeta non l'abbia capito, ed anzi ne abbia sofferto e se ne sia lamentato. Si pensi in particolare alla ballata 11 (Laura viene a conoscenza dei desideri amorosi del poeta e gli sottrae la propria vista) e alla canzone 206 (secondo l'interpretazione per cui il poeta non si scusa di un tradimento, ma di aver espresso desideri eccessivi e perciò indegni). Su tali aspetti si tornerà nel corso del presente capitolo. All'idea del salvifico rifiuto da parte di Laura si associa il tema della castità, che torna in numerosi passi del Canzoniere e in particolare in un vero e proprio ciclo (sonn. 260-265). Tale principio contrasta con la tradizione dell'amor cortese, in cui la castità in senso stretto è in sostanza negata dalla natura adulterina dell'amore cantato in versi. Sulla questione si è soffermato Cherchi 2008, soprattutto alle pp. 108 segg.

sia la costante urgenza morale, benché neppure essa porti ad una soluzione pacifica. L'idea che anche l'amore terreno possa portare al Bene, dunque, non riesce a soddisfare né le spinte del desiderio passionale né quelle del pentimento. Soprattutto, anche quando Laura ormai defunta assume i contorni di un modello positivo e cristiano, che ricorda per certi aspetti la Beatrice e la forza amorosa di *Oltre la spera che più larga gira*, restano comunque la percezione di lei come donna, il desiderio per lo meno come ricordo e il rimpianto per il suo corpo ormai decomposto. Il sonetto 362, ad esempio, mostra un attaccamento ancora fortissimo del poeta all'amata, tanto che il desiderio del paradiso è mediato da quello di rimanere con lei. La necessità, ancora sul finire della raccolta, di inviti, esortazioni e preghiere a Dio e alla Vergine perché rendano davvero effettivo il cambiamento tanto auspicato suggeriscono come per l'io petrarchesco la pace interiore resti un traguardo lontano.

3. "Planb"

Il genere del *planb* offre un esempio evidente del riuso petrarchesco della lezione trobadorica.

Il termine, con il quale si definiscono i componimenti dedicati alla morte di una persona stimata, di cui si piange la perdita,¹³¹ alla lettera in provenzale significa "lamento". Il suo antecedente mediolatino è il *planctus*;¹³² in entrambe le tradizioni l'attenzione si focalizza sugli aspetti nega-

¹³¹ Dal punto di vista della categorizzazione, il *planb* è d'abitudine considerato un "sotrogenere" del sirventese, poiché ne condivide alcuni tratti essenziali, come il riferimento ad un avvenimento specifico, la situazione concreta, il richiamo spesso polemico alla società. Tuttavia non mancano alcuni tratti tipici della canzone, tra cui spicca per importanza l'insistenza sul dolore (che corrisponde, in un contesto mutato, alla sofferenza amorosa) contrapposto alla gioia (altro elemento tipico per il poeta amante, sia che egli affermi sia che neghi la possibilità di essere felice). In generale la produzione funebre si inserisce pienamente nella mentalità dell'epoca trobadorica ed entro parametri cortesi, sia rispetto alle tematiche, sia a livello stilistico ed espressivo. Tale coerenza spiega almeno in parte il fatto che solo la poesia occitanica abbia lasciato esempi di pianto luttuoso abbastanza numerosi da identificare un genere vero e proprio, mentre per contro altri generi caratteristici della letteratura settentrionale, come quello epico, in ambito occitanico sono rarissimi. Per tali aspetti si veda Schulze-Busacker 1979, *passim*.

¹³² Per una breve ricognizione degli antecedenti mediolatini e dell'evoluzione del genere si vedano Thiry 1978, soprattutto pp. 25-27, Schulze-Busacker 1979, che fa riferimento anche alla storia degli studi e soprattutto alle posizioni di Springer e Jeanroy, e Bertolucci Pizzorusso 2001. Sul paragone tra *planb* trobadorici e *planctus* latini è impostata inoltre la disamina dei lamenti funebri dedicati ai principi in area occitanica che si legge in

tivi dell'avvenimento e dunque essi devono essere distinti, almeno in linea teorica, dalla *consolatio*, il cui scopo è alleviare le pene di chi resta.¹³³ In alcuni *planh* tuttavia trova spazio una visione più serena, laddove si insista sul destino di salvezza del defunto, e in funzione di questo si possono cogliere alcuni elementi di sovrapposizione rispetto alla *consolatio*; il riferimento escatologico è talvolta ampliato in senso morale ed esemplare, come si nota soprattutto nei componimenti occitanici tardi. Il punto di vista dominante resta comunque quello di chi vive il lutto e perciò nel *planh* prevale la percezione del suo dolore.¹³⁴

La classificazione del genere è tarda,¹³⁵ ma già nei trovatori "classici" ne compare una chiara consapevolezza, ad esempio nella stringente identificazione del *chant-plor*, definizione che evidenzia la coerenza tra stile, intonazione e materia.¹³⁶ In Petrarca compare un'indicazione equivalente al verso 80 della canzone 268, non a caso il primo vero *planh* dedicato a Laura dopo l'annuncio della sua morte nel sonetto precedente; come vuo-

Aston 1971, dove si fa anche riferimento all'inserimento di elementi tipici del *planctus* in componimenti di carattere differente o piuttosto di componenti consuete in altre forme e riproposte all'interno dei *planh*. Lo studioso evidenzia in modo significativo come tale genere possa essere considerato un'originale applicazione di una tradizione più ampia, da cui si origina un aspetto strutturale essenziale: la tendenza alla tipizzazione. Per i *planh* in ambito galego-portoghese si vedano infine Filgueira Valverde 1945 e Mattoso 1997.

¹³³ Per la natura del genere e delle immagini convenzionali ad esso associate si veda Curtius 1992, pp. 94-96.

¹³⁴ Tali limitazioni tematiche valgono in particolare per la produzione occitanica. In altri ambiti romanzì e talvolta anche mediolatini c'è più spazio per la varietà, la progressione del discorso in senso riflessivo, l'approfondimento morale e teologico, persino per la sovrapposizione di spunti concettuali eterogenei, ideologici e politici. Tali aspetti possono in gran parte essere ricondotti all'influenza della coeva letteratura allegorico-didattica: la rappresentazione della morte di un individuo acquisisce una valenza esemplare e attraverso la narrazione della sua vita e soprattutto della sua morte l'autore intende portare un insegnamento utile ai lettori. Per tali questioni si veda Thiry 1978, pp. 37 segg.

¹³⁵ Si fa qui riferimento alle *Leys d'Amors*, in cui il genere è descritto con la maggior ampiezza possibile, tenendo conto del tema fondamentale che lo identifica, dei motivi più frequenti, della struttura e dello stile più tipici (di cui si trova un'efficace sintesi, benché non guardando direttamente ai testi, in Schulze-Busacker 1979). Per l'analisi di tale trattazione tarda si può consultare inoltre Thiry 1978, pp. 27 segg., dove si trovano anche riferimenti ad altri – ancor più tardi e sempre isolati – tentativi di definizione.

¹³⁶ Ad esempio Lanfranco Cigala, *Eu non chant ges per talan de chantar*, v 3; la prima stanza per altro approfondisce la legittimità di tale scelta espressiva e definitoria. Thiry 1978, pp. 29 segg., descrive altri accorgimenti che dimostrano la consapevolezza e l'attenzione degli autori: la sapiente elaborazione degli elementi convenzionali, non solo al fine di creare un testo originale, ma anche per costruire un messaggio ben preciso, le cui finalità sono definite in modo puntuale (educative, esemplari, morali).

le la consuetudine del congedo, il poeta si rivolge alla propria opera, precisando però: «canzon mia no, ma pianto».

Mentre la poesia luttuosa non occitanica presenta d'abitudine impostazioni formali specifiche e non sovrapponibili a quelle della lirica amorosa,¹³⁷ per i provenzali il *planh* è pur sempre un "canto", che non propone alcuna peculiarità metrica o tecnica rispetto alla struttura della canzone, di cui dunque è solo una variante tematica. Anche nel Canzoniere il *planh* assume semplicemente le forme di una solenne canzone d'addio: ciò rivela che sul piano strutturale Petrarca accoglie in modo diretto l'esempio occitanico.

Un'altra affinità tra trovatori e Petrarca si coglie nella scelta dei destinatari, in base ai quali è per altro possibile categorizzare i *planh* occitanici. Nel *corpus* provenzale, infatti, i lamenti possono essere dedicati all'amata o al signore.¹³⁸ Una situazione intermedia si delinea nel caso in cui sia morta la signora, cui il poeta riconosce con reverenza una superiorità socio-politica, oltre che cortese, celebrandola però con le medesime lodi riservate alla dama. Similmente, nel Canzoniere accanto al cordoglio per Laura sono inclusi brevi *planh* per amici e poeti: tale apertura tematica è indicativa dell'attenzione petrarchesca per i modelli trobadorici, in quanto essa è esclusa nella lirica italiana delle origini, in cui il lutto è solamente amoroso e per altro rarissimo.¹³⁹ Sia in Provenza che nel Canzoniere, co-

¹³⁷ Sono soprattutto i trovatori a sperimentare soluzioni espressive specifiche del genere, per cui si veda Thiry 1978, p. 27 e *passim*.

¹³⁸ Ad essi è dedicata in particolare l'analisi in Aston 1971. Se ne possono ricordare alcuni esempi caratteristici: Giraut de Bornelh *S'anc iorn agui joi ni solatz*, Bertran de Born *Seingner, per vos mi voill de joi estraire* e *A totz dic qe ja mais non voil*, Aimeric de Belenoi *Ailas, per que viu lonjamen ni dura*, Cercamon *Lo plaing comenz iradamen*, Folchetto da Marsiglia *Si com sel qu'es tan greujatz*, Bartolomé Zorzi *Si 'l monz fondes a maravilha gran*, Guilhem de Berguedan *Consiros cant e planc e plor*, Aimeric de Peguilhan *En aquelh temps que l reys mori*, N'Amfos, *Ja no cujei que m pogues oblidar* e *S'ieu anc chantiei alegres ni jauzens*, Gaucelm Faidit *Fortz chausa es que tot lo major dan*, Guilhem de Saint Leidier *Lo plus iratz remaing d'autres chatius*, Giraut de Calanson *Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz*, Matieu de Caersi, *Tant suy marritz que no 'm puesc alegrar*, Guilehm Augier *Novella Quascus plor'e planh son dampnatge*.

¹³⁹ Per la Scuola siciliana se ne conservano due soli esempi, Piero della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, e Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sì gran guerra*, benché significativi per la stretta parentela con i modelli occitanici, evidenziata dalla presenza di numerosi elementi convenzionali. In ambito stilnovistico va poi menzionato il lamento composto da Cino da Pistoia per Selvaggia, *Io fu' 'n su l'alto e 'n sul beato monte*, peculiare per forma (si tratta di un sonetto) e contenuto (prende spunto dalla visita alla tomba dell'amata). È però soprattutto Dante a dare pieno sviluppo al genere nel contesto

munque, l'oggetto del pianto è per convenzione una figura dalle spiccate qualità, un personaggio positivo la cui morte rappresenta una perdita deprecabile per il poeta che la piange, ma anche per l'intera società.

Più in generale, in ambito occitanico la progressione del discorso è profondamente convenzionale e per lo più giocata su immagini topiche,¹⁴⁰ che servono ad esaltare la gravità del lutto a prescindere dal personaggio in questione.¹⁴¹ Petrarca ha recuperato a sua volta molti motivi da questa tradizione, spesso rispettandone la lettera, ma li ha ricondotti ad una visione complessiva del lutto e del suo significato del tutto rinnovata.

3.1 "Planh" trobadorici

I numerosi motivi convenzionali ricorrenti nei *planh* trobadorici, sia amorosi che civili, contribuiscono alla definizione stessa del genere, al di là del nucleo tematico di fondo. Questi elementi hanno per altro un forte valore modellizzante: dopo essere stati imitati nei pochi esempi italiani di pianto funebre per l'amata, essi si riconoscono in gran parte nella raccolta petrarchesca, distribuiti e rielaborati soprattutto (ma non esclusivamente) nell'intero arco della seconda sezione.

italiano prima del riuso petrarchesco, non solo in relazione alla morte di Beatrice, ma anche a quelle dell'amica e del padre di lei che nella *Vita nova* ne costituiscono una sorta di anticipazione. Sul genere *planh* nella letteratura italiana, con riferimento anche agli esiti peculiari di *Vita nova* e Canzoniere, si veda Russell 1982.

¹⁴⁰ In merito alla convenzionalità e all'omogeneità dei testi si legga in primo luogo Schulze-Busacker 1979, che sottolinea come tale uniformità sia significativa anche rispetto all'ampio arco cronologico in questione, dal 1137 al 1343, secondo le date interne desumibili dai componimenti stessi. Anche Thiry 1978 sottolinea più volte nella sua analisi del genere la molteplicità di soluzioni cui gli elementi di per sé convenzionali possono portare. Tuttavia pare che tali affermazioni si adattino più ad altre e posteriori esperienze romanze rispetto al *corpus* occitanico, i cui lamenti sono in effetti molto uniformi, anche perché, a differenza di ciò che avviene ad esempio per i trovieri, nei *planh* pochissimo spazio è dedicato alla descrizione della morte o a fatti storici cui il personaggio in questione abbia preso parte. Infine Aston 1971 ha sottolineato come gli elementi topici più caratteristici del genere lo accomunino al suo antecedente mediolatino.

¹⁴¹ Secondo Schulze-Busacker 1979 gli elementi davvero definitivi, perché sempre presenti, sono solo l'annuncio della morte (secondo le forme della constatazione, della personificazione e della rappresentazione indiretta, tramite l'insistenza sul dolore) e la sofferenza che ne deriva. A sua volta l'espressione del dolore può assumere connotazioni diverse, a seconda di quanto lirica o piuttosto moraleggiante sia l'effusione, o ancora di quali elementi di contorno (altrettanto topici e riconoscibili) siano aggiunti. Tra di essi è di solito l'elogio, che invece Thiry 1978 ritiene quasi essenziale.

Tra i topoi più diffusi merita di essere menzionato in primo luogo l'elogio del defunto in forma elencatoria,¹⁴² che rispecchia in pieno i panegirici di figure politiche eccellenti o, nel caso dell'amata, le lodi amoro-se tipiche della poesia lirica. Appare inoltre immancabile l'insistenza sulla prostrazione di chi parla. Il dolore infatti è presentato in chiave soggettiva: il poeta partecipa in prima persona della tragedia e ne avverte su di sé gli effetti con la medesima violenza fisica che caratterizza la descrizione dei patimenti sentimentali. L'intensa espressione della sofferenza comporta scelte retoriche ricorrenti, come l'invocazione, la preghiera, la personificazione. I principali interlocutori sono Dio, la Morte e soprattutto il defunto, rivolgendosi al quale l'io esprime il proprio rammarico e in molti casi la speranza che egli sia stato accolto in paradiso; l'intonazione più sentita si delinea però quando il poeta parla al Signore e alla Morte personificata. Talvolta, l'autore invoca il loro aiuto, per lo più allo scopo di morire seguendo la persona della cui assenza non può darsi pace, motivo questo ad esempio ben attestato nel Canzoniere;¹⁴³ oppure può esprimere la propria ira. Il risentimento nei confronti della Morte è iperbolico e il rancore verso Dio è addirittura sorprendente per gli esiti blasfemi cui talvolta conduce.¹⁴⁴

Gli esempi occitanici significativi sono numerosi. Le convenzioni del genere sono particolarmente evidenti nel pianto per la contessa Beatrice intonato da Aimeric de Peguilhan in *De tot en tot es er de mi partitz*, che propone un destinatario femminile non esplicitamente in chiave amorosa.¹⁴⁵ Altri *planh* trobadorici classici, dedicati in particolare al signore, si

¹⁴² Accogliamo in questo caso l'opinione di Thiry 1978, sulla base degli elementi che sono parsi più frequenti nella lettura dei testi.

¹⁴³ Un caso particolarmente evidente è quello della sestina 332. Per l'analisi del topos nel Canzoniere si rimanda inoltre a Stroppa 2014, pp. 215 segg.

¹⁴⁴ Tale peculiare trattamento della materia sacra ben si accorda con la convenzionale mescolanza di divino e terreno che contraddistingue la rappresentazione amorosa, per cui si rimanda al capitolo precedente.

¹⁴⁵ «De tot en tot es er de mi partitz / aquelh eys joys que m'era remazutz. / Sabetz per que suy aissi esperdutz? / Per la bona comtessa Beatritz, / per la gensor e per la plus valen, / qu'es mort'! Oi, Dieus! quan estranh partimen, / tan fer, tan dur, don ai tal dol ab me / qu'ab pauc lo cor no·m part quan m'en sove. / On es aras sos belhs cors gen noiritz, / que fo pels bos amaz e car tengutz? / E·i venia hom cum si fezes vertutz, / que ses son dan saup far guays los marritz. / E quan quascun avia fag jauzen, / tornava·ls pueys en maior marrimen / al comiat, qu'om no·n avia be, / des qu'en partis, que no·i tornes dese.» (vv 1-16).

leggono in *S'anc iorn agui ioi ni solatz* di Giraut de Bornelh¹⁴⁶ e *Ben deu esser solatz marritz* di Daude de Pradas,¹⁴⁷ che significativamente inizia con un invito alla gioia e ad Amore perché rispettino il cordoglio del poeta, visto che è morto chi li proteggeva. La natura topica di questo *incipit* si rivela per altro con chiarezza a confronto con quello del sonetto 92 del Canzoniere, il *planh* per Cino da Pistoia: «Piangete, donne, et con voi pianga Amore; / piangete, amanti, per ciascun paese, / poi ch'è morto colui che tutto intese / in farvi, mentre visse, al mondo honore» (vv 1-4).

La peculiarità di molti *planh* trobadorici civili si coglie nella loro intonazione polemica. È tipico infatti che l'esaltazione delle qualità del defunto sia proposta attraverso la contrapposizione con la società che ne è sprovvista e che talvolta è persino incapace di comprendere la privazione subita a causa della morte del signore.¹⁴⁸ Allo scopo di intensificare il *pathos* della scena e l'elogio funebre, i trovatori spesso insistono sulle conseguenze morali della perdita, ad esempio deplorando la scomparsa di tutte le qualità cortesi insieme a chi le proteggeva, come si è visto nel caso di Daude de Pradas.¹⁴⁹ Pur trattandosi di un testo particolare, anche il compianto di Sordello per Blacatz, *Planber vuelh en Blacatz en aquest leugier so*,¹⁵⁰ ben rappresenta le vette polemiche raggiunte dal genere, poiché la

¹⁴⁶ «S'anc iorn agui ioi ni solatz, / ar sui iratz / e per totztemps desesperatz; / car m'aventura no · m retrain / ia cobre iai, / c'ades me desfui e · m tresvai; / q'ira m repaus'e cossiriers, / qui · m fai ia doler d'ams ladriers. / Car entr'aspres cre que fui natz, / q'a Dieu non platz / que nuills mos bos amics privat / viva tant cum l'autra gens fai / aissi m'eschai / per mon Hygnaure, que non ai, / pois Mos Iois mi failli primiers, / eu cui · m comensset l'encombriers.» (vv 1-16).

¹⁴⁷ «Ben deu esser solatz marritz / et Amors trista e marrida, / e pauc deu hom prezar lor vida / e tot lo ben c'om a lor ditz, / car cel per cui valia / solatz e cortesia, / chans e deportz, Jois e Merces, / lor es faillitz, don grans dols es.» (vv 1-8).

¹⁴⁸ Tale spunto moraleggiante contraddistingue soprattutto i *planh* degli epigoni di Marcabru, come Cercamon, che dunque associano alla poesia una funzione educativa e censoria. Secondo Schulze-Busacker 1979 alcune manifestazioni peculiari del genere, come quella proposta da Sordello, che si vedrà a breve, nascondono in realtà un intento satirico.

¹⁴⁹ Il concetto è riproposto in termini simili, benché reinterpretato, nel *fragmentum* 218, in cui la morte di Laura è prefigurata anticipandone le conseguenze collettive: «[...] Quanto questa in terra appare, / fia 'l viver bello; et poi 'l vedrem turbare, / perir vertuti, e 'l mio regno con elle» (vv 6-8).

¹⁵⁰ La duplice identità del defunto, signore feudale e poeta, è particolarmente interessante per il lettore di Petrarca, che piange la morte di due poeti nel Canzoniere, Cino da Pistoia e Sennuccio del Bene.

lode lascia ben presto spazio ad una critica verso un elenco di personaggi che molto avrebbero da imparare dal poeta ormai scomparso.¹⁵¹

I *planh* dall'intonazione maggiormente icastica consentono talvolta un rinnovamento del genere stesso, grazie all'attribuzione di una valenza metaforica all'idea della morte. Un esempio rilevante sia dell'intento polemico sia dell'uso metaforico si legge in *Aissi com hom plainh son fill o son paire*, in cui Peire Cardenal rappresenta i peccatori come già morti, anche se non nel corpo ma nello spirito.¹⁵² In tre componimenti d'argomento amoroso, invece, l'immagine della morte e il conseguente lamento sono volti ad esprimere l'insoddisfazione dell'amante.¹⁵³ In *Gran esfortz fai qui chanta ni ·s deporta* Salh d'Escola piange l'amata come morta, per renderne in modo innovativo la crudeltà, rappresentata come frutto del venir meno dei sentimenti umani; in *Se ·l mals d'amors m'auci ni m'es nozens* Blacasset si dispera, come fossero morte, per due donne splendide, le quali tuttavia hanno soltanto preso il velo.¹⁵⁴ Un effetto derisorio e parodico si coglie infine nel *planh* di Guilhem de Montanhagol, dedicato ad un amico poeta, *Marritz cum homs mal sabens ab frachura*.

¹⁵¹ Sordello affronta l'elogio mediante una diversa immagine topica, d'abitudine legata alle relazioni amorose e all'espressione della subordinazione dell'innamorato alla dama. Il poeta infatti invita alcuni personaggi, tutti nominati in modo esplicito, a spartirsi il cuore del valoroso Blacatz, al fine di ottenere quelle qualità di cui evidentemente essi mancano. Il componimento di Sordello rivela in sostanza una sovrapposizione di generi: al *planh* vero e proprio, la cui intonazione dolente domina soprattutto in incipit, e alla lode che ne è tipica, è affiancata una critica mirata contro figure note al tempo dell'autore, secondo moventi consuete nei sirventesi occitanici, da cui deriva un tono più vigoroso nella parte centrale. Lo spunto del cuore mangiato è recuperato in modo scoperto da Bertran d'Alamanon in *Mout m'es greu d'En Sordel, car l'es faillitz sos senz*, che si dichiara deluso dal collega e lo rimprovera per aver sprecato un cuore tanto nobile per infimi personaggi; propone dunque una spartizione tra i più valorosi. Resta così il gioco sulla convenzione di genere, ma si perde l'elemento polemico-politico. Lo stesso vale per *Pus partit an lo cor En Sordel e N Bertrans* di Peire Bremon Ricas Novas, che cita esplicitamente in incipit i due antecedenti. Lo spunto diviene occasione per un'iperbolica estensione della spartizione entro tutti i popoli e i luoghi occidentali e in parte transmarini: l'enumerazione delle coordinate geografiche appare qui lo scopo effettivo del poeta.

¹⁵² «Aissi com hom plainh son fill o son paire / o son amic quan mortz lo i a tolgut / plainh ieu los vius qui sai son remazut, / maint desliat, felon e de mal aire», vv 1-4.

¹⁵³ Su tali testi si sono soffermate sia Bertolucci Pizzorusso 2001, nella sua riflessione sulla diffusione del lamento in morte in generi diversi dal *planh* canonico, sia Brunetti 2006, nell'ambito di un'analisi sulle forme di lontananza nella poesia trobadorica.

¹⁵⁴ Bertolucci Pizzorusso 2001 sottolinea però come entrare in convento significhi in definitiva "morire per il mondo" e comunque sparire, sottraendosi alle consuetudini della vita cortese ed anzi infrangendone la logica, con conseguente infelicità del poeta.

I *planh* trobadorici dedicati alla donna amata rappresentano un sottogenere ben distinto, con una topica codificata, che ancora una volta Petrarca ha recepito, benché in chiave autonoma. L'elemento amoroso in particolare è evidente nei motivi del ricordo, del desiderio di essere morti insieme o al posto dell'amata, della certezza che l'attaccamento affettivo durerà per sempre, a prescindere dalla forzata separazione. Inoltre, per comunicare il *pathos* della propria disperazione, i trovatori ripropongono più volte nell'arco del componimento il nome femminile (per lo più ancora mascherato dal *senhal*). Tale fattore nominale ha avuto un impatto evidente sulla lirica italiana delle origini, anche prima dell'uso estensivo che ne ha fatto Petrarca: nella *Vita nova* il nome proprio di Beatrice compare in modo esplicito solo dopo la sua morte, affiancato per di più da numerose allusioni.¹⁵⁵

In ambito occitanico i testi per la morte dell'amata sono in realtà pochissimi, anche se, come ha evidenziato Marco Santagata, si possono ipotizzare perdite consistenti.¹⁵⁶ Per l'epoca trobadorica classica ne restano solo sei: *De tot en tot es er de mi partitz* di Aimeric de Peguilhan, *Crezens, fis, verays et entiers* di Gavaudan, *De totz chaitius* di Ponç de Capduelh, *Eu non chant ges per talan de chantar* di Lanfranco Cigala,¹⁵⁷ *S'ieu ai perdut* di Bonifaci Calvo e *Ar pren camgat per tostemps de xantar* di Raimbaut de Vaqueiras. Tale gruppo¹⁵⁸ può essere un poco ampliato attingendo alla produzione di due trovatori d'area iberica, Pero Garcia Burgalés, attivo dopo la metà del Duecento alla corte di Alfonso X, e Pedro di Barcelos, vissuto a cavallo tra XIII e XIV secolo,¹⁵⁹ che sembrano trasformare il ge-

¹⁵⁵ Santagata 1999, p. 83. L'originalità dell'antecedente dantesco è stata esaltata in particolare da Santagata 1999, pp. 70 segg., anche in riferimento agli aspetti tematici, nell'ottica di una semplificazione, e da Antonelli 1994, che fa riferimento anche al caso di Guittone, evidenziando come il criterio fosse soltanto cronologico, benché pensato per esaltare l'evoluzione semantica della poesia. Giochi nominali contraddistinguono inoltre a più riprese il *corpus* di Cino da Pistoia, che come si è visto è uno dei pochi italiani che prima di Petrarca si esercitano nel pianto funebre, benché egli prediliga il *senhal* dell'amata. Per tali aspetti si rimanda a Bettarini 1998, pp. 43 segg., e al recente Malzacher 2013, pp. 31 e 159.

¹⁵⁶ Santagata 1999, pp. 67 segg.

¹⁵⁷ In questo caso, per altro sembra di poter avanzare il dubbio che non si tratti di un *planh* per la signora, invece che dell'amata, in quanto non solo ne è indicato esplicitamente il nome, ma l'atteggiamento del poeta è sì dolente, ma meno intimo.

¹⁵⁸ Il medesimo *corpus* è stato identificato sia da Santagata 1999, p. 67, sia da Brunetti 2006.

¹⁵⁹ I due trovatori sono ricordati da Bertolucci Pizzorusso 2001 (il secondo come Don Pedro de Portugal) quali esempi di evoluzione del genere.

nere nel segno dell'invettiva contro Dio.¹⁶⁰ Un ultimo esempio, che sinora pare dimenticato, è *Ab lo còr trist environat d'esmai* in cui l'evidente convenzionalità dell'insieme è rinnovata dal punto di vista femminile dell'anonima *trobairitz*.¹⁶¹

Sordello, infine, riprende la convenzione del lamento per l'amata perduta e la trasforma in un'occasione di disputa teorica, quando nel *partimens* *Uns amics et un'amia* si domanda quale sia il comportamento corretto per l'innamorato rimasto solo: consolazione e ritorno all'amore oppure lutto senza speranza.¹⁶² Una questione molto simile viene proposta da Gui d'Ussel in *N'Elías, de vos voill auzir*, anche se forse in un'ottica semplificata.¹⁶³

L'esiguità del *corpus* appare sorprendente a confronto con la centralità della figura femminile nella produzione occitanica, sia rispetto alla quantità di canzoni amoroze sul totale delle opere occitaniche, sia a fronte delle iperboliche dichiarazioni di devozione, fedeltà e desiderio che avrebbero giustificato il perpetuarsi del sentimento al di là della morte. Poiché il concetto stesso di poesia cortese si regge sulla presenza di un oggetto d'amore, adorato ma irraggiungibile, con tutte le ben note dinamiche che ne derivano,¹⁶⁴ è inevitabile che la brusca scomparsa dell'amata turbi il trovatore, ponendolo nell'incertezza anche rispetto al proprio ruolo, come

¹⁶⁰ Ben tre delle quattro canzoni lasciate da don Pedro sono violenti pianti per l'amata perduta: *Que muyto bem me fez Nostro Senhor, Nom quer'a Deus por mba morte rogar, Tal sazom foy em que eu ja perdi*. Burgalés ha invece lasciato quattro esempi del genere, tutti contrassegnati da un'esplicita blasfemia – *Ja eu non ei oimais por que temer, Nunca Deus quis nulha cousa gran ben, Se eu a Deus algun mal mereci e Ai!, Deus, que grave coita de sofrer* (i primi tre già citati in Bertolucci Pizzorusso 2011) – cui si aggiunge un quinto testo peculiare, a metà tra *planh* e canzone amorosa improntata al cambio della dama, *Ora leg'eu que xe pode fazer*. Per la peculiare sovrapposizione di generi – *planh* e *mala canso* da una parte, *planh* e canzone di cambio dall'altra – si vedano le considerazioni in Marcenaro 2012, pp. 70 segg.

¹⁶¹ «Ab lo còr trist environat d'esmai, / plorant mos uelhs e rompent los cabelhs, / sospirant fòrt, lassa, comjat pendrai / de Fin' Amor e de totz sos conselhs, / car ja no'm platz amar òm qu'el mon sia / d'ar' en avant ne portar bon voler, / pus mòrt cruzel m'a tòlt cel qu'eu volia / tròp mais que me sens negun mal saber», vv 1-8.

¹⁶² «E si l'amiga moris / aissi qe l'amics o vis, / qui no la pot oblidar, / qe ill seria meillz a far: / apres lei viure o morir?», vv 5-9.

¹⁶³ Il *partimens* infatti oppone morte dell'amata e rifiuto da parte sua come possibili cause del dolore più grande e dunque non propone una vera e propria riflessione sul comportamento giusto per un amante in lutto.

¹⁶⁴ Su tale aspetto si è soffermata Brunetti 2006, mentre Santagata 1999 sembra attribuire minor peso a tale svolta nella logica amorosa.

amante e soprattutto come poeta. Secondo Bertolucci Pizzorusso¹⁶⁵ la difficoltà nel gestire un simile cambiamento potrebbe addirittura costituire una prima motivazione per la rarità con cui il tema è affrontato. D'altro canto, poiché la dama è un personaggio trasfigurato in senso letterario, la cui identità resta per lo più nascosta, ciascun trovatore ha potuto scegliere liberamente se e come affrontare il problema, al contrario di ciò che comportava la morte del signore, in quanto dato storico e reale.

Alcuni poeti, pur registrando l'evento luttuoso, mostrano di considerarlo per certi aspetti secondario e pongono in primo piano un diverso cambiamento – esistenziale e morale – evidenziando piuttosto il ruolo della propria coscienza e volontà. L'esempio più eclatante di tale atteggiamento si legge nel canzoniere di Guiraut Riquier: il poeta non si sofferma sulla perdita dell'amata (1283), ma esalta la propria rinnovata dedizione a Dio e soprattutto alla Vergine, la quale prende il posto della dama nonché il suo *senhal*.¹⁶⁶ Indubbiamente il messaggio spirituale è centrale e fondante per il trobadorismo tardo e dunque per un autore come Riquier; resta tuttavia notevole il fatto che la preminenza della figura femminile possa essere archiviata tanto facilmente.

Il valore sconvolgente della morte della dama è al contrario chiarito in molte *vidas*, in cui si trovano numerosi dettagli più o meno verosimili, ma comunque assenti nelle canzoni: lo scopo nel far riferimento alla perdita dell'amata è quello di distinguere diverse fasi nella vita del protagonista o anche di motivare l'abbandono della produzione cortese, rendendo più ricca la narrazione biografica. Il caso più esemplare è quello di Folchetto da Marsiglia. Egli rinunciò ai piaceri della corte in seguito alla conversione spirituale, che è in parte testimoniata dalle sue composizioni liriche e che lo portò al vescovado e alla lotta contro gli eretici. Tuttavia nella *vida* si afferma che lo spunto per tale decisione è stata la morte dell'amata, che avrebbe tolto ogni gusto e senso all'esperienza mondana.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Bertolucci Pizzorusso 2001.

¹⁶⁶ È noto che Petrarca impone il medesimo ordine cronologico e assiologico tra conversione (o meglio, esigenza della conversione) e morte di Laura e si è già fatto riferimento alle affinità che intercorrono tra la raccolta di Guiraut Riquier e il Canzoniere, in particolare nel primo e nel secondo capitolo. Di tali aspetti si è occupato, inoltre, Santagata 1999, pp. 65-67. Il caso di Guiraut è stato considerato infine da Antonelli 1994, in una più ampia disamina sulle bipartizioni nei canzonieri pre-danteschi, autoriali o meno.

¹⁶⁷ Su tale aspetto si sono soffermati sia Bertolucci Pizzorusso 2001, sia Brunetti 2006, sia e soprattutto Antonelli 1994, che analizza anche in generale la svolta dalla giovinezza spensierata alla maturità più severa: proprio questo potrebbe giustificare la rappresentazione della morte dell'amata. Un simile cambiamento, benché senza coinvolgere alcun

3.2 Il “*planh*” nel *Canzoniere*

I *planh* petrarcheschi dimostrano una precisa memoria degli antecedenti latini e romanzi, e soprattutto di quelli occitanici. Come si è anticipato, nel *Canzoniere* si ritrovano tutti gli elementi topici fondamentali dei lamenti trobadorici, di cui in parte la produzione italiana si era già appropriata; gli esempi più lampanti si leggono nelle solenni canzoni luttuose 268¹⁶⁸ e 331, e nella sestina 332. Nel complesso, i fattori caratteristici e innovativi del riuso petrarchesco del genere *planh* si prestano ad una schematizzazione di questo tipo: diffusione dei topoi in numerosi componimenti, con conseguente complessità del ritratto dell’io poetico in lutto (1), accostamento di modelli occitanici, latini e italiani (2), rinnovamento del genere attraverso la poesia in morte di Laura (3), mescolanza degli elementi convenzionali trobadorici con altri temi tipici del *Canzoniere* (4).

1. Le immagini convenzionali associate al motivo luttuoso sono rifuse nell’arco di tutta la raccolta: il numero cospicuo dei componimenti “in morte”, la cui sezione costituisce nel complesso un unico lungo *planh*, articolato e composito, favorisce la libertà nel riuso del genere e consente un’interpretazione più sfaccettata della tematica del cordoglio. I diversi dettagli topici sono distribuiti tra i singoli *fragmenta*: ciò accresce la possibilità di elaborare il tema del lutto in modo personale, anche grazie all’accostamento di spunti e suggestioni diverse.¹⁶⁹ In particolare, torna con insistenza il motivo del desiderio di seguire l’amata nell’aldilà, oltre all’ovvia e generale espressione di sofferenza. Laura lascia di sé solo rimpianto e ricordo, tematiche entrambe radicate nella tradizione trobadorica, ma poi divenute squisitamente petrarchesche. Rivelano un’origine occitanica, infine, sia la citazione del nome amato, cui si è fatto riferimento in quanto elemento convenzionale poi anche italiano, sia il rimprovero al mondo che non ha del tutto compreso la grave perdita, e che invece do-

planh, si può leggere nel *corpus* del primo trovatore, Guglielmo IX, che accosta componimenti giocosi o addirittura sguaiati a testi di carattere penitenziale. D’altronde, la stessa struttura tripartita del *De amore* di Andrea Cappellano può essere interpretata in tal senso.

¹⁶⁸ Sulla storia redazionale e sull’impostazione tematico-discorsiva della canzone si veda Bettarini 1998, pp. 45-59 e 61-83.

¹⁶⁹ Tra i componimenti dedicati al lutto nel modo più classico ricordiamo i ff. 274-276, 288, 291, 294-296, 299, 300, 312-314, 320, 321, 326, 327, 338 (espressione del dolore ecumenico), 344, 352, 353.

vrebbe invece disperarsi insieme al poeta, considerato il danno che la morte di Laura porta sul piano sociale, etico e morale:

Tempo è ben di morire, / et ò tardato più ch'i' non vorrei. / Madonna è morta, et à seco il mio core; / [...] / interromper conven quest'anni rei (canz. 268, vv. 2-6)

Quant' [invidia] a la dispietata et dura Morte, / ch'avendo spento in lei la vita mia, / stassi ne' suoi begli occhi, et me non chiama! (son. 300, vv 12-14)

Vòlta subitamente in doglia e 'n pianto, / odiar vita mi fanno, et bramar morte (sest. 332, vv 5-6).

Poscia ch'ogni mia gioia / per lo suo dipartire in pianto è volta, / ogni dolcezza de mia vita è tolta (canz. 268, vv 9-11)

[...] ch'è salita / a tanta pace, et m' à lassato in guerra (canz. 268, vv 60-61)
Non basta ben ch'Amor, Fortuna et Morte / mi fanno guerra intorno e 'n su le porte (son. 274, vv 2-3)

Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole (son. 275, v 1)

Giusto duol certo a lamentar mi mena (son. 276, v 5)

Morte m' à morto, et sola po' far Morte / ch'i' torni a riveder quel viso lieto / che piacer mi facea i sospiri e 'l pianto (sest. 332, vv 43-45).

[...] Quanto questa in terra appare, / fia 'l viver bello; et poi 'l vedrem turbare, / perir vertuti, e 'l mio regno con elle (son. 218, vv 6-8)¹⁷⁰

Ahi orbo mondo ingrato, / gran cagion ài di dever pianger meco, / ché quel bel ch'era in te, perduto ài seco (canz. 268, vv 20-22).

Le mie notti fa triste, e i giorni oscuri, / quella che n' à portato i penser' miei, / né di sé m' à lasciato altro che 'l nome (son. 291, vv 12-14)

Sol memoria m'avanza, / et pasco 'l gran desir sol di quest'una: / onde l'alma vien men frale et digiuna (canz. 331, vv 10-12).

Rispetto ai topoi occitanici legati alla materia luttuosa, nel Canzoniere si riscontra in sostanza una sola eccezione significativa. Mancano infatti le dure requisitorie contro Dio, che costituivano uno degli aspetti più peculiari nei pianti trobadorici; Petrarca potrebbe aver subito in tal senso

¹⁷⁰ Il motivo è in questo caso proposto come anticipazione rispetto alla morte di Laura, in uno dei componimenti in cui si sviluppa il tema del presentimento, su cui ci si soffermerà in modo specifico nel corso del presente paragrafo.

un'influenza italiana e soprattutto dantesca, ma soprattutto egli sembra voler caratterizzare l'io lirico come cristiano, pur nella sua irresolutezza e nelle ben note *fluctuactiones*. Anche nella raccolta petrarchesca, comunque, permane qualche ambiguità nell'accettazione delle decisioni provvidenziali e nell'attribuzione di responsabilità al Cielo, che ha "tolto" o "preso" Laura: oltre a suggerire la perdurante importanza dei modelli occitanici, ciò potenzia il carattere tormentato dell'autoritratto petrarchesco, distinguendolo perciò da precedenti rappresentazioni autorevoli, in particolare quella dantesca.¹⁷¹ Si pensi ad esempio alla coppia di sonetti 344-345. Nel primo, Petrarca dichiara che la beatitudine di Laura non procura alcuna consolazione al suo lutto («né gran prosperità il mio stato adverso / pò consolar di quel bel spirito sciolto», vv 10-11); la necessità stessa di implorare perdono nel componimento successivo dimostra l'eccesso di quelle parole («quel che, se fusse ver, torto sarebbe», v 4).¹⁷² Il poeta insomma non rinuncia a suggerire il ruolo negativo del Cielo rispetto al proprio dolore.¹⁷³ A tale proposito si leggano inoltre:

[...] / che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse / per adornarne i suoi stellanti chiostri (son. 309, vv 3-4)

[Gli occhi dicevano] il ciel n'aspetta: a voi parrà per tempo; / ma chi ne strinse qui, dissolve il nodo, / e 'l vostro per farv' ira vuol che 'nvecchi (son. 330, vv 12-14)

Dolce mio caro et precioso pegno / che Natura mi tolse, e 'l Ciel mi guarda (son. 340, vv 1-2)

- Ben me la die', ma tosto la ritolse. - / Responde: - Io no, ma Chi per sé la volse. - (canz. 360, vv 149-150).¹⁷⁴

¹⁷¹ Come ha evidenziato la riflessione in Santagata 2000, a Dante e soprattutto alla ballata per la «pargoletta» si deve il modello – di carattere stilnovistico – del ritorno dell'amata in termini angelici: da notare la differenza rispetto ai passi in cui tale intervento dall'alto è percepito come un'imposizione negativa e non come momento miracoloso.

¹⁷² Il sonetto 346, che narra l'arrivo di Laura splendente in paradiso, oltre a connettersi perfettamente ai due testi che precedono, suona quasi, nella successione lineare della raccolta, una riparazione rispetto alle parole avventate di 344.

¹⁷³ Si pensi ai *fragmenta* 300, 309, 330, 332, 337, 340, 348, in cui il tema è presentato secondo diverse sfumature. Nella canzone 360, invece, la colpa è attribuita ad Amore, che ha fatto innamorare il poeta e poi gli ha sottratto ciò che desiderava.

¹⁷⁴ In quest'ultima occorrenza la responsabilità di Dio è affermata per bocca di Amore, cui per contro Francesco attribuisce inizialmente la colpa, in coerenza con l'insieme del loro scontro verbale. Per tale spostamento si veda Stroppa 2014, p. 285.

L'io poetico dimostra così di ragionare ancora in termini terreni e di non essere pronto ad elevare il proprio sguardo verso la dimensione celeste, nonostante i suoi continui tentativi di correggersi.¹⁷⁵ Il suo desiderio per Laura non viene meno, benché sia ora radicato nel ricordo, e il bisogno di rivederla, che trova soddisfazione soprattutto nel filone delle visioni, urge al di là della prospettiva salvifico-escatologica.¹⁷⁶ Tale attaccamento è espresso in modo evidente nel componimento di annuncio della morte di lei, il sonetto 267: «Per voi conven ch'io arda, e 'n voi respire, / ch'i' pur fui vostro; et se di voi son privo, / via men d'ogni sventura altra mi dole» (vv 9-11).¹⁷⁷

La concezione amorosa occitanica e cortese, tuttavia, è riletta secondo un'ottica innovativa, in relazione alla tormentata coscienza cristiana dell'io lirico petrarchesco. La sensibilità dell'amante è infatti complicata dall'insorgere della spinta penitenziale tipica del Canzoniere. Ciò si coglie ad esempio nel sonetto 273, in cui l'esortazione dell'anima al cambiamento si accompagna alla descrizione delle proprie sofferenze, ancora fortemente terrene: «Anima sconsolata, che pur vai / giugnendo legne al foco ove tu ardi?» (vv 3-4), «Deh non rinnovellar quel che n'ancide» (v 9), «ché mal per noi quella beltà si vide, / se viva et morta ne devea tôr pace» (vv 13-14).

2. Altro strumento di appropriazione del genere *planh* è l'abbinamento con motivi tipici della *consolatio* latina e mediolatina, evidente negli episodi in cui l'io entra in contatto con lo spirito di Laura, che appare più volte al poeta con intento rasserenante ed educativo.¹⁷⁸

¹⁷⁵ È particolarmente indicativa la riflessione conclusiva di Fenzi in Picone 2007, p. 611, che sottolinea la necessità per l'io poetico di trovare un compromesso tra due aspetti contrastanti della relazione amorosa quale si configura dopo la morte di Laura, tra consapevolezza della sua beatitudine e desiderio persistente.

¹⁷⁶ Così invece Dante: Santagata 1999, pp. 70 segg., Baranski in Picone 2007, pp. 617-640, e Malzacher 2013, pp. 159-254.

¹⁷⁷ Il tema viene perciò dapprima proposto da un metro "umile", come sottolinea Bettarini 1998, pp. 46-48. Si delinea un interessante effetto introduttivo, come a preparare il terreno alla vera e propria esclamazione dolente, rappresentata anche in senso retorico dalla patetica interrogativa che apre la canzone 268: «Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?». Il medesimo meccanismo si riscontra tra i *fragmenta* 27 e 28: il sonetto introduce il tema della crociata, la canzone lo sviluppa.

¹⁷⁸ Per il rapporto tra *planctus* e *consolatio* nel Canzoniere si rimanda nuovamente allo studio in Stroppa 2014, pp. 260 segg., in cui si fa riferimento anche al ruolo di Laura e alle sue apparizioni.

Porta nella medesima direzione anche il tema del tempo che scorre, motivo tipicamente petrarchesco che arricchisce gli spunti convenzionali associati al lutto, anticipando d'altro canto una riflessione frequente nel panorama umanistico.¹⁷⁹ I testi più espliciti in tal senso sono quelli d'anniversario, che introducono, come già nella sezione "in vita", una misurazione della durata dell'amore oltre la morte di Laura. Petrarca cita in particolare il terzo e il decimo anniversario della morte,¹⁸⁰ oltre ad indicare in modo puntuale la data infausta.

O che bel morir era, oggi è terzo anno! (son. 278, v 14)¹⁸¹
 Sai che 'n mille trecento quarantotto, / il dì sesto d'aprile, in l'ora prima, /
 del corpo uscì quell'anima beata. (son. 336, vv 12-14)¹⁸²
 Tennemi Amor anni ventuno ardendo, / lieto nel foco, et nel duol pien di
 speme; / poi che madonna e 'l mio cor seco insieme / saliro al ciel, dieci al-
 tri anni piangendo¹⁸³ (son. 364, vv 1-4).

3. L'aspetto più rilevante della trasformazione petrarchesca, tuttavia, concerne il ruolo attribuito alla morte di Laura nelle dinamiche complessive della macrostruttura, che consente di individuare una profonda ri-

¹⁷⁹ La peculiarità dell'attenzione petrarchesca per tali aspetti, soprattutto in riferimento al rinnovarsi del topos della morte dell'amante e dei suoi desideri suicidi, è evidenziata a più riprese anche in Stroppa 2014.

¹⁸⁰ In Stroppa 2014, p. 280, si rileva come il momento dell'ultimo incontro, più volte rievocato dopo la morte di Laura, divenga una sorta di anniversario parallelo, come si è visto nel capitolo precedente. L'indicazione del primo anniversario della morte è presente però anche nella *Vita Nova*, dove comunque la scansione temporale aveva un rilievo notevolissimo, benché secondo strategie diverse (si legga in particolare il capitolo XXIII secondo la numerazione di Gorni).

¹⁸¹ Come segnala Santagata 2004, p. 1126, rifacendosi a Leopardi, il verso richiama da vicino quello in cui è indicato per la prima volta un anniversario dell'innamoramento, il settimo (v 28 della sestina 30). Va notato che sia il numero 7 che il 3 hanno una valenza simbolica: 7 in chiave romanza, ma anche biblica (il servizio d'amore, il servizio di Giacobbe), 3 in chiave trinitaria.

¹⁸² A questo sonetto corrisponde il 211, nella cui seconda terzina è precisata l'indicazione della data dell'innamoramento: «Mille trecento ventisette, a punto / su l'ora prima, il dì sesto d'aprile, / nel laberinto intrai, né veggio ond'esca». Sul giorno dell'innamoramento, nonché della morte di Laura, e il problema del calendario liturgico si veda il classico studio di Martinelli 1972.

¹⁸³ Il decimo anniversario in morte è anche l'ultimo della raccolta, ormai a ridosso della chiusura mariana e dunque nel pieno della zona penitenziale con cui termina il Canzoniere. Il riferimento cronologico è in effetti parte di una più ampia retrospettiva sugli anni dell'innamoramento, i ventuno in vita e i dieci in morte, che dona all'occorrenza un significato peculiare.

funzionalizzazione della tradizione verso una concezione nuova della lirica. L'idea stessa di una poesia per l'amata dopo la sua perdita, di una vera poesia in morte, non solo di lutto, costituisce infatti di per sé una rielaborazione fondamentale del genere *planh*, poiché essa è assente nel *corpus* occitanico e risulta caratteristica in sostanza solo della concezione dantesca. Inoltre, la morte di Laura ha conseguenze fondamentali a livello strutturale, in quanto evidenziando e potenziando la bipartizione della raccolta essa mette in luce l'evoluzione dell'io lirico.¹⁸⁴ Petrarca, così, porta alle sue ultime conseguenze l'idea già cortese ed occitanica dell'amore eterno ed iperbolico per un'unica donna, alla cui espressione sono finalizzati numerosi topoi trobadorici. Dopo la morte di Laura, il tema dell'amore passionale è riletto in chiave memoriale, come attaccamento colpevole, eppure perdurante alla dimensione terrena; l'assunzione di Laura in cielo permette d'altro canto di reinterpretare la sua condotta e il suo rifiuto come salvifici, mentre l'ipotesi di stampo stilnovistico che potesse esistere un amore solo spirituale dall'esito positivo è per certi aspetti rivisitata in una rappresentazione dell'amata come spirito che spinge il poeta al miglioramento e alla moralità cristiana. In tal modo Petrarca sembra andare persino al di là dell'esempio dantesco,¹⁸⁵ un antecedente fondamentale, grazie alla *Vita nova*, rispetto alla rilettura del tema luttuoso.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Senza con questo dimenticare la centralità dell'elemento penitenziale e coscienziale. In riferimento ai trovatori, Aston 1971 ha sottolineato gli effetti strutturali della morte dell'amata. Per altro, Petrarca raccoglie tale connotazione più convenzionale anche nei vari *planh* del Canzoniere dedicati a personaggi diversi da Laura. È vero, come si è detto, che già Dante piange la morte di due personaggi oltre a Beatrice, il padre e l'amica di lei; in entrambi i casi però si tratta di prefigurazioni di quel lutto più grave, che non sembrano, perciò, aver particolare peso in quanto momenti autonomi.

¹⁸⁵ Sulla novità della poesia in morte di Beatrice si leggano in particolare De Robertis 1961, capitolo sesto – in cui lo studioso spiega la possibilità stessa di una poesia per un oggetto d'amore non più immediatamente tangibile in relazione alla forza delle “nuove rime” e della “nuova materia”, con l'interiorizzazione del sentimento che ne è derivata, e si sofferma inoltre sul concetto di “memoria come contemplazione”, una condizione cioè in primo luogo poetica e non spontanea e puramente emotiva - e Singleton 1968, pp. 137 segg.

¹⁸⁶ La canzone *Donna pietosa* è esattamente a metà della *Vita Nuova*, e così la lunga visione premonitrice della morte di Beatrice che di fatto sostituisce la narrazione della morte vera e propria, che Dante preferisce tacere. Ne consegue inoltre che la canzone elegiaca che piange l'avvenuta morte dell'amata, *Gli occhi dolenti*, apre la seconda metà del libello (la terza novena), sottolineando dunque la corrispondenza tra partizione numerica e organizzazione del contenuto. Per il tema luttuoso nella *Vita nova* e la straordinaria novità che esso rappresenta per il genere lirico si veda Santagata 1999. Sulla posizione di *Donna pietosa* e sulla costruzione della *Vita nova* intorno ad essa si vedano in particolare De Rober-

Nella produzione trobadorica, come si è anticipato, la centralità del personaggio femminile si interrompe bruscamente dopo la morte e il lamento che ne deriva è di breve durata, oltre che infrequente; in alcuni *planh* il poeta esprime in modo esplicito la propria confusione, dovuta alla perdita di un punto di riferimento imprescindibile. Egli si chiede a quali forme di poesia potrebbe rivolgersi, quali gioie gli siano lecite per rispetto verso colei che ha amato; talvolta dimostra una propensione per la vita monastica o per lo meno per un'attività letteraria rivolta a Dio. Ad esempio, in *Ges non sui forçaç q'eu chan* Lanfranco Cigala dichiara che la gioia è giusta anche nel lutto se non nasce da piaceri amorosi: entro certi limiti, dunque, egli si sente legittimato al canto e alle attività mondane.¹⁸⁷ In *Ora leg'eu que xe pode fazer* Pero Garcia Burgalés, che pure aveva accusato Dio di ingiustizia e crudeltà per il proprio lutto, ritrova l'amore (e ne ringrazia il Signore), attuando una particolarissima versione del "cambio della dama" di stampo feudale.¹⁸⁸ Come si è visto, solo le *vidas* insi-

tis 1961 (nell'edizione ampliata del 1970, pp. 154-156), e 1980, p. 158, in cui si riflette sulla probabile vicenda compositiva della canzone e sulla coerenza tra di essa e lo *stile della loda*, e Gorni 1996, pp. 131 segg., attento in particolare alla simmetria dell'insieme. Anche Singleton 1968, pp. 13-38, mise in evidenza la centralità della morte di Beatrice rispetto alla struttura stessa della *Vita nova*: il "libello" infatti è tutto narrato *a posteriori* (possiamo anzi anticipare ad esso la distinzione tra personaggio e poeta descritta da Contini per la *Commedia*), è un "libro della memoria". Dunque l'amante sa fin dall'inizio che Beatrice morirà e che ciò porterà conseguenze fondamentali. Non si può dire lo stesso di Petrarca: al di là del sonetto proemiale, pensato in ottica restrospettiva, e in parte della canzone 23, che riesamina l'inizio dell'esperienza amorosa, la prospettiva dell'io poetico suona in sostanza "presente" rispetto ai sentimenti espressi. Con ciò ancora una volta non si intende dare fiducia alla fittizia datazione che Petrarca associa ai propri componimenti, quanto evidenziare la condizione emotiva che il poeta attribuisce di volta in volta al suo io, senza sovrapporsi del tutto ad esso in quanto autore. Su tali aspetti è tornata di recente Malzacher 2013, pp. 162 e 171, in particolare evidenziando un parallelo tra la posizione di *Donna pietosa* e quella del petrarchesco sonetto 184, cioè il primo componimento in cui il poeta realizza che anche Laura dovrà prima o poi morire e che si colloca in effetti subito dopo la metà dei 366 *fragmenta*. D'altra parte Petrarca non ha prestato la medesima attenzione alle corrispondenze e alle simbologie numeriche tra prima e seconda sezione, in particolare nell'ultima redazione del Canzoniere.

¹⁸⁷ «Dreiz es q'eu d'amor non chan, / tant pauc vol al seu valer, / car midonz a fin prez ver, / don eu daurava rnon chan / ben estan, / laiset morir, don pesanza / ai tal cum laus sa condanza. / Ma solaz / retenc e ioi, car mi plaz, / car qui ioi ni solaz fui / a peich de mort se condui», vv 12-22.

¹⁸⁸ Si delinea perciò in tale canzoniere la medesima situazione ipotizzata da Petrarca in *Rvf* 271, dove però viene immediatamente scartata. Considerato che anche Dante vive la tentazione di un nuovo amore, il riproporsi del medesimo motivo permette di ipotizzare

stono davvero sul turbamento che segue la perdita, mentre nei testi lirici la rappresentazione è piuttosto ambigua, anche perché i canzonieri che ci sono stati tramandati non collocano di necessità i *planh* alla fine della serie delle canzoni amorose.¹⁸⁹ L'assenza di sillogi d'autore affidabili impedisce d'altronde di accertare in che modo dopo la morte dell'amata ciascun trovatore abbia reagito; è certo però che non è stata tramandata poesia d'amore in morte.¹⁹⁰

La poesia *post mortem* esprime la sopravvivenza del sentimento dopo la perdita dell'oggetto d'amore e rimane uno strumento di lode, acquisendo una funzione espressiva già consueta e convenzionale nelle canzoni amorose cortesi, insieme a quella di dare sfogo all'animo dell'innamorato. Petrarca anzi affida proprio a Laura e alla mediazione di Amore l'invito a non abbandonare la lirica amorosa ed elogiativa.¹⁹¹

Et sua fama, che spira
in molte parti anchor per la tua lingua,
prega che non extingua,
anzi la voce al suo nome rischiari,
se gli occhi suoi ti fur dolci né cari. (268, vv 73-77)

Solo sul finire della raccolta (canzone 359) Laura stessa indica la necessità di superare quel tipo di espressione lirica.

Quanto era meglio alzar da terra l'ali,
et le cose mortali

che sia in gioco non solo una naturale propensione umana, ma anche una consuetudine letteraria accettata.

¹⁸⁹ Non solo la morte dell'amata porta a riflettere sul destino della poesia e sulla connessione che essa deve mantenere con la vicenda amorosa. Ad esempio, in *Ben sai c'a sels seria fer*, Raimbaut d'Aurenga si chiede se il sentimento e il canto che ispira devono coincidere o meno con l'aspetto fisico (erotico) dell'amore stesso e quali siano dunque i limiti del sentimento. In questo caso, perciò, il problema è già quello della presenza tangibile dell'amata, non però in terra, ma più precisamente nella camera da letto. Un altro luogo interessante si trova in *Si be · m partetz, mala dompna, de vos* di Gui d'Ussel che dichiara ancora vivo il desiderio di cantare oltre la fine dell'amore. Di nuovo, il venir meno dell'amata non è letterale, ma relativo al solo poeta, a causa dell'interruzione del rapporto amoroso; tuttavia l'affermazione appare significativa sul piano generale.

¹⁹⁰ Sulla natura incerta ed irrisolta dell'evoluzione morale e poetica nelle sillogi trobadoriche si veda la sintesi in Antonelli 1994.

¹⁹¹ Su questi versi si è soffermata Bettarini 1987.

et queste dolci tue fallaci ciance
librar con giusta lance. (359, vv 39-42)

Dopo simili raccomandazioni la poesia petrarchesca conosce in effetti una rapida evoluzione che porta alla conclusione: prima i rimproveri ad Amore davanti alla Ragione, poi le preghiere a Dio e alla Vergine. Negli ultimi *fragmenta* la poesia rinasce dunque come espressione di conversione e di preghiera.¹⁹² Con tale conclusione Petrarca sembra superare anche l'*impasse* finale del *Secretum*, dove la catena più resistente pareva essere proprio quella delle opere non ancora compiute e del desiderio di fama. Nella canzone 366 egli consacra alla madre di Dio i propri versi: «Vergine, i' sacro et purgo / al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile, / la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri»¹⁹³ (366, vv 126-128). Eppure, con quell'unica canzone si conclude anche la produzione mariana. A differenza di quei trovatori che, una volta scoperta l'ispirazione religiosa, ne avevano fatto una prolifica fonte di espressione lirica, per Petrarca il genere sembra fecondo solo in relazione all'amore per Laura, non a quello di carità.¹⁹⁴ In fondo, dopo aver così profondamente rinnovato la tradizione, il poeta pare quasi confermare che senza l'amata – per quanto morta e ridotta al solo spirito ormai lontano – la lirica perderebbe il suo significato.¹⁹⁵

¹⁹² Cherchi 2008, p. 169, definisce la canzone alla Vergine manifestazione di un canto nuovo, poiché è venuta meno Laura, che aveva ispirato quello “vecchio”.

¹⁹³ Su tale aspetto si sono soffermati anche Gorni 1987, che associa a quella consacrazione il fine ultimo cui tende la raccolta e dunque una svolta morale forte e definitiva, e Barberi Squarotti 1995, che ha evidenziato il diverso coinvolgimento della preghiera nelle logiche poetiche complessive dell'opera in cui è inserita, rispettivamente nella *Commedia* dantesca e nel Canzoniere petrarchesco.

¹⁹⁴ La questione della centralità dell'amore è rilevante anche per comprendere la novità del Canzoniere petrarchesco in seno alla lirica trecentesca; per tale aspetto si veda Santagata 2004, pp. LI segg.; anche Mastrocola 1991, nel capitolo conclusivo, ha proposto una riflessione sulla conclusione della lirica subito dopo la sua dedica a Dio e alla Vergine.

¹⁹⁵ Cherchi 2008, pp. 153-154, ha evidenziato come la rapidità della chiusura non debba stupire, ma sia anzi perfettamente coerente con l'intento poetico espresso nel sonetto proemiale, cioè l'espressione del proprio errore, della propria vita peccaminosa. Venuto meno l'amore, avviato un pieno processo di conversione, il libro deve di necessità giungere a compimento. Foster 1962, riflettendo sul valore della canzone finale e sul significato del pentimento nel Canzoniere anche in relazione al messaggio complessivo affidato alla raccolta, ha evidenziato come in ogni caso la “musa” della sua produzione lirica non poteva che restare Laura.

Nel corso del Canzoniere ci sono due interruzioni del canto poetico, che rivelano ulteriore pertinenza rispetto al problema del recupero petrarchesco del *planh*. In entrambi i casi, infatti, il poeta decide di abbandonare la lirica per l'eccesso di sofferenza e per gli effetti della mancanza di Laura; egli delinea dunque un fattore di connessione tra sviluppo della poesia, amore e morte dell'amata. Le due cesure rivestono, secondo le ricostruzioni, una precisa funzione strutturale in redazioni della raccolta anteriori alla Vaticana, di cui rappresenterebbero una conclusione poi non definitiva.¹⁹⁶

Or sia qui fine al mio amoroso canto:
secca è la vena de l'usato ingegno,
et la cetera mia rivolta in pianto. (292, vv 12-14)

Di rime armato, ond'oggi mi disarmo (304, v 12).

La seconda affermazione è in verità molto meno energica della prima. Non a caso in *Rvf* 305 il ritorno alla composizione in versi è privo di susulti: il poeta ricomincia semplicemente a piangere e cantare Laura. Nel sonetto 293, invece, il ripensamento appare sottolineato e giustificato da motivi del tutto personali, letterari e terreni: «S'io avesse pensato che sì care / fossin le voci de' sospir' miei in rima, / fatte l'avrei, dal sospirar mio prima, / in numero più spesse, in stil più rare» (293, vv 1-4).¹⁹⁷ Le ragioni sia dell'interruzione sia del nuovo inizio della poesia risultano in generale coerenti con la rappresentazione complessiva dell'io e quindi col Canzoniere.

Per di più, in queste cesure temporanee il legame con i trovatori è evidente. L'abbandono della poesia per soverchio tormento era infatti una possibilità già prevista nel *corpus* trobadorico, benché lo stato della tradizione spesso impedisca di comprendere l'esatta modalità di tali interruzioni e delle successive riprese. Le dichiarazioni occitaniche sono comun-

¹⁹⁶ Il contributo in Salvatore 2015 propone una diversa interpretazione dei due testi petrarcheschi, in cui l'abbandono del canto risponderebbe più ad un topos, di origine appunto occitanica e poi italiano, che ad una precisa funzione strutturale. L'analisi dell'immagine in tal senso era volta alla riflessione sull'effettiva esistenza della forma Correggio.

¹⁹⁷ La connessione tra canto ed esigenze dei committenti, pur nel caso di una poesia amorosa, dunque strettamente legata alle ragioni dell'io e dei suoi stati d'animo, è evidente anche in ambito occitanico. Si leggano ad esempio le contrastate due stanze iniziali di *Alegrar mi volgr'en chantan* di Giraut de Bornelh.

que per lo più pretestuose: spesso infatti sono collocate in incipit, dove l'avvio del componimento le avrebbe immediatamente contraddette.¹⁹⁸

4. La morte di Laura non influenza la macrostruttura petrarchesca solo nel rafforzamento della bipartizione e nell'evoluzione della lirica in una nuova direzione. Infatti, il motivo del lutto è posto in connessione con altri ricorrenti nella raccolta, con i quali crea un gioco di risposdenze tra le due sezioni del Canzoniere: si tratta dei motivi del presentimento (considerato a priori e *a posteriori*) e della malattia di Laura, che implicitamente suggerisce l'idea che l'amata sia mortale e possa scomparire, con implicito riferimento alla *Vita nova*,¹⁹⁹ in cui tale riflessione è invece esplicitata.²⁰⁰ Anche in questi peculiari accenni al tema funebre si può cogliere un articolato progetto di reinterpretazione della lirica dedicata alla morte dell'amata d'origine occitanica e poi italiana.

In primo luogo, una serie di sonetti a ridosso della cesura mediana insiste sull'intuizione da parte del poeta che qualcosa di grave stia per accadere; rispetto al precedente dantesco Petrarca amplifica e sistematizza l'espedito, che acquisisce una precisa valenza strutturale e narrativa: come già attraverso le indicazioni cronologiche e gli anniversari, il poeta costruisce una progressione e propone una vicenda che si evolve o al contrario resta immutata in un tempo che invece continua a scorrere.

¹⁹⁸ Si leggano ad esempio: «Quar non ai / ioi que m'aon, / mi ten de / chantar soven / e si m'enten / en far chansos, / no m'es pros; / c'aissi con solia / no · i puosc avenir, / anz m'en cug partir. / - E giquai m'en? / - Non per re! / Qu'era · m sove / que · m pres e si m ris / fors de mon pais» (Giraut de Bornelh, *Quar non ai*, vv 1-15); «Estat ai dos ans / q'ieu non fis vers ni chansso, / mas era · m somo / fuoilla e flors, e · l doutz chans / qe · l rossignols fai, / qu'ieu vei sai e lai / chascun auzel ab son par» (Elias Cairel, *Estat ai dos ans*, vv 1-7). «Ar pren camgat per tostemps de xantar, / e laix solaz e gauig e alegrer, / e viuré tristz, marritz, ab cossirer / per totstems mays, c'axi · m cove a far, / pus mort' es leys que hom no pot blasmar / de nuylla re qui · l sia malestan; / no m'a que far uymays solaz ne xan» (Raimbaut de Vaqueiras, *Ar pren camgat per tostemps de xantar*, vv 1-7).

¹⁹⁹ Oltre alla morte di un'amica e del padre di Beatrice, vanno senza dubbio ricordati la prima visione di Amore, che piangente stringe tra le braccia un'ignara Beatrice, e il sogno-visione di Dante malato, che precede di pochissimo la morte dell'amata e che in effetti è il frutto del doloroso pensiero che anch'ella sia umana. Oltre alle analisi nelle introduzioni ai singoli capitoli in Rossi 1999, si vedano anche Carrai 2008 e Malzacher 2013, pp. 160 segg.

²⁰⁰ Per una riflessione sui sonetti immediatamente precedenti alla cesura mediana, in relazione alle fasi compositive della raccolta ed in riferimento anche ai modelli classici e italiani (Dante in particolare) si legga Stroppa 2014, pp. 215 segg. e 227 segg.; sul motivo del presentimento si sofferma anche Santagata 1992 trattando della redazione Vaticana.

Ella è sì schiva, ch'abitar non degna / più ne la vita faticosa et vile (son. 184, vv 7-8)
 [...] Quanto questa in terra appare, / fia 'l viver bello; et poi 'l vedrem turbare, / perir vertuti, e 'l mio regno con elle (son. 218, vv 6-8)
 Tanto et più fien le cose oscure et sole, / se Morte li occhi suoi chiude et asconde (son. 218, vv 13-14)
 Sì ch'io non veggia il gran publico danno, / e 'l mondo remaner senza 'l suo sole (son. 246, vv 9-10)
 E venga tosto, perché Morte fura / prima i migliori, et lascia star i rei: / questa, aspettata al regno delli dèi, / cosa bella mortal passa et non dura (son. 248, vv 5-8)
 Qual paura ò, quando mi torna a mente / quel giorno ch'i' lasciai grave et pensosa / madonna [...] (son. 249, vv 1-3)
 Or tristi auguri, et sogni et penser' negri / mi dànno assalto, et piaccia a Dio che 'nvano (son. 249, vv 13-14)
 Ché spesso nel suo volto veder parme / vera pietà con grave dolor mista (son. 250, vv 5-6)
 Non ti soven di quella ultima sera (son. 250, v 9)
 Non sperar di vedermi in terra mai (son. 250, v 14)
 È dunque ver che 'nnanzi tempo spenta / sia l'alma luce che suol far contenta / mia vita in pene et in speranze bone? (son. 251, vv 2-4)
 Se per salir a l'eterno soggiorno / uscita è pur del bel'albergo fora, / prego non tardi il mio ultimo giorno (son. 251, vv 12-14)
 O dolci sguardi, o parolette accorte, / or fia mai il dì ch'i' vi riveggia e oda? (son. 253, vv 1-2)
 [...] O dura dipartita, / perché lontan m'ài fatto da' miei danni? / La mia favola breve è già compita, / et fornito il mio tempo a mezzo gli anni (son. 254, vv 11-14)
 [...] ciel, che lei aspetta et brama (son. 261, v 8).

Tali immagini sono per altro potenziate dal discorso complessivo cui appartengono, per l'insistenza sul timore del poeta, sul suo destino di dolore e morte oppure sull'elogio di quelle bellezze caduche, proposte secondo i consueti moduli elencatori.

Nei versi qui citati, tutti significativamente collocati prima della morte di Laura, si notano già alcuni elementi tipici del pianto funebre, ben noti perciò al lettore dei trovatori: la lode dell'amata che acuisce il rimpianto per la sua scomparsa, l'idea di un amore che va oltre la vita terrena, il desiderio del poeta di morire prima di lei o almeno insieme a lei, la responsabilità del Cielo, che desidera adornarsi dello splendore muliebre e per-

ciò sottrae la donna ai mortali. Petrarca dunque ripropone alcuni tratti essenziali della consuetudine espressiva occitanica in un contesto del tutto innovativo.

La consapevolezza della natura mortale di Laura è sottesa anche ai componimenti incentrati su una sua malattia o sulla vecchiaia incipiente, sia essa reale o solo paventata. La rappresentazione dell'amata in età matura costituisce a sua volta un topos, benché la sensibilità petrarchesca lo riproponga in termini differenti rispetto a quanto accadeva presso i Provenzali;²⁰¹ l'aspetto più peculiare si coglie tuttavia nell'incontro tra il motivo dell'età – ancora una volta legato a quello dello scorrere del tempo – e la componente funebre. Essa quindi è nuovamente introdotta in un contesto differente rispetto a quello consueto in ambito occitanico, in un'ulteriore forma di riuso delle convenzioni.

Ch'i' veggia per vertù degli ultimi anni, / donna, de' be' vostr'occhi il lume spento, / e i cape' d'oro fin farsi d'argento, / et lassar le ghirlande e i verdi panni, / e 'l viso scolorir [...] (son. 12, vv 3-7)

Questa anima gentil che si diparte, / anzi tempo chiamata a l'altra vita (son. 31, vv 1-2)

[...] mia speme già condotta al verde / [...] / quanto cangiata, oimè, da quel di pria! (son. 33, vv 9-12)

[...] et se non fosse or tale, / piagha per allentar d'arco non sana (son. 90, vv 13-14)

Or quei belli occhi [...] / tal nebbia copre, sì gravosa et bruna, / che 'l sol de la mia vita à quasi spento (son. 231, vv 5-8)²⁰²

Qual ventura mi fu, quando da l'uno / de' duo i più belli occhi che mai fuoro, / mirandol di dolor turbato e scuro, / mosse vertù che fe' 'l mio infermo et bruno! (son. 233, vv 1-4).²⁰³

²⁰¹ Nel *corpus* trobadorico tale ritratto poco lusinghiero dell'amata non ha tanto a che fare con la durata della vicenda amorosa, come nel Canzoniere, quanto con la polemica o la derisione; tali aspetti si sono affrontati in modo più dettagliato nel capitolo precedente. Come si è visto, anche Dante nella *Vita nova* si trova a riflettere sulla natura mortale degli uomini prima di apprendere che Beatrice è morta (Stroppa 2014, p. 215).

²⁰² Nei versi successivi il poeta si chiede come la Natura e Dio stesso possano permettere che ciò che è così bello sia rovinato in modo tanto indegno: di nuovo un'anticipazione delle accuse che il poeta rimasto in vita avrebbe poi rivolto a chi gli ha sottratto l'amata.

²⁰³ Corollario della malattia di Laura in *Rvf* 231 è il contagio ai danni del poeta: la rappresentazione è giocata sul topico meccanismo dell'innamoramento, con gli sguardi omicidi (qui letteralmente) della dama che passano dagli occhi al cuore. Ai componimenti dedicati alle infermità di Laura che qui si sono citati corrisponde un ultimo luogo interessante, dove però è il poeta ad essere malato. Il sonetto 120 è in realtà un testo di corrispon-

Le premonizioni della prima sezione trovano poi una diretta risonanza nella seconda, laddove il poeta ripensa ai presagi che non aveva saputo interpretare al momento opportuno. Egli si pente di non aver fatto tesoro di quelle rivelazioni, che gli avrebbero permesso di premunirsi contro le atroci sofferenze che ora patisce.

Mente mia, che presaga de' tuoi danni, / al tempo lieto già pensosa et trista, / sì 'ntentamente ne l'amata vista / requie cercavi de' futuri affanni (son. 314, vv 1-4)

L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri, / [...] / giunto era, et facto 'l cor tepida neve / forse presago de' dì tristi et negri (son. 328, vv 1-4)

O fido sguardo, or che volei tu dirme / partend'io per non esser mai contento? (son. 329, vv 3-4)

Ch'i' credeva [...] / perder parte, non tutto, al dipartirme (son. 329, vv 6-7)

Ché già 'l contrario era ordinato in cielo, / spegner l'almo mio lume ond'io vivea (son. 329, vv 9-10)

Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo / dir pareva: - To' di me quel che tu pôi, / ché mai più qui non mi vedrai da poi / ch'avrai quinci il pe' mosso, a mover tardo (son. 330, vv 1-4)

Come non vedestù nelli occhi suoi / quel che ved'ora, ond'io mi struggo et ardo? (son. 330, vv 7-8)

Ne la fronte a madonna avrei ben lecto: / - Al fin se' giunto d'ogni tua dolcezza / et al principio del tuo amaro molto (canz. 331, vv 52-54).

Si è anticipato che il riuso del *planh* nel Canzoniere è davvero completo grazie alla presenza di testi funebri dedicati ad altri personaggi oltre a Laura. Come già i trovatori, Petrarca non concepisce il genere come puramente amoroso, ma si appropria di tutte le sue declinazioni codificate dalla tradizione, come avviene in effetti per i singoli strumenti espressivi ad esso collegati (motivi localizzati, immagini e topoi, elementi retorici).

D'altra parte, il fatto che la morte dell'amata non sia la sola ricordata nel Canzoniere determina un ulteriore fattore di unità tematica a livello macrostrutturale, che di per sé appare però innovativo rispetto alla tradizione occitanica ed invece affine per certi aspetti alle scelte dantesche. Nella *Vita Nova* tuttavia le uniche due morti che precedono quella di Beatrice servono come suo annuncio, poiché si tratta di personaggi stretta-

denza ad un altro rimatore, scritto allo scopo di smentire le voci sulla propria morte, altro aspetto che riconduce in modo coerente, anche se meno immediato, alle dichiarazioni sulla caducità degli uomini, e dunque anche di Laura.

mente legati a lei (l'amica e il padre); a ciò si aggiunge l'idea della sofferenza patita dalla donna amata, con cui il poeta si sentiva del tutto solidale.

Nel Canzoniere, invece, i *planb* 91, 92, 269, 271,²⁰⁴ 287 e 322 hanno poco a che fare con Laura in sé, e molto invece con l'io lirico, con i suoi desideri e con la struttura della raccolta. Anche in questo caso i componimenti sono distribuiti in entrambe le sezioni, benché la seconda, per ragioni di intonazione complessiva oltre che di cronologia della narrazione,²⁰⁵ ne catalizzi la maggior parte. La disposizione dei testi ne rivela anche la funzione nella progressione della raccolta. *Rvf* 91 piange la donna amata dal fratello²⁰⁶ ed invita a cogliere l'occasione per la conversione, quel cambiamento che Petrarca aveva già invocato più volte per sé, senza mai concretizzarlo (*ff.* 54, 60, 62, 80...); la medesima associazione concettuale, ma rovesciata, si ritrova idealmente nella successione 264 (pentimento)-268(morte dell'amata). Con il già citato sonetto 92, in memoria di Cino da Pistoia, si torna alla dimensione amorosa, benché essa sia mediata dal tema del lutto, e l'anafora dell'esortazione al pianto che caratterizza l'intero componimento comunica con efficacia l'idea, tipica del *planb* trobadorico, per cui il dolore dovrebbe essere ecumenico, poiché tutto il mondo e non solo il poeta sconta la grave perdita: «Piangete, donne, et con voi pianga Amore; / piangete, amanti, per ciascun paese» (vv 1-2), «Piangan le rime anchor, piangan i versi» (v 9), «Pianga Pistoia, e i citadin perversi» (v 12). La diffusa incomprensione del valore del defunto e la

²⁰⁴ Il sonetto 271 non è tanto un lamento, quanto un'attestazione della morte di una seconda potenziale donna amata, la cui dipartita salva il poeta da un rinnovato giogo amoroso. È quindi un testo peculiare, soprattutto nella prospettiva del Canzoniere, su cui per altro ci si è già soffermati nel corso del presente capitolo.

²⁰⁵ Si fa qui riferimento alla cronologia fittizia che Petrarca delinea all'interno del Canzoniere, nell'atto di ordinare gli episodi che introduce e le liriche che compone, in relazione dunque alla loro funzione comunicativa e non all'effettiva datazione storica.

²⁰⁶ Tale ipotesi è di fatto accettata senza remore dalla critica, benché il testo non offra alcun appiglio esplicito: Santagata 2004, p. 445. Il sonetto è per certi aspetti più una *consolatio* che un *planctus*, in quanto il dolore per l'avvenimento tocca il poeta solo in modo indiretto ed anzi gli offre il destro per un discorso morale ed educativo: «La bella donna che cotanto amavi / subitamente s'è da noi partita, / et per quel ch'io ne spero al ciel salita, / sì furon gli atti suoi dolci soavi. / Tempo è da ricovrare ambe le chiavi / del tuo cor, ch'ella possedeva in vita, / et seguir lei per via dritta expedita: / peso terren non sia più che t'aggravi» (vv 1-8).

conseguente associazione tra lamento per la morte e critica al tempo presente sono d'altronde elementi topici.²⁰⁷

La preminenza del cordoglio per Laura fa sì che nella seconda parte ogni nuova morte sia in qualche modo ricondotta alla sua: così accade nel *planb* per Giovanni Colonna, cui in realtà è dedicato ben poco spazio («Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro / che facean ombra al mio stanco pensiero», 269, vv 1-2), e in quello all'amico e rimatore Sennuccio del Bene. La componente metapoetica è qui arricchita dal riferimento ad altri poeti d'amore scomparsi, cui Petrarca invia il proprio saluto; la serie però culmina col pensiero dell'amata.

Sennuccio mio, benché doglioso et solo
 m'abbi lasciato, i' pur mi riconforto,
 perché del corpo ov'eri preso et morto
 alteramente se' levato a volo.
 Or vedi insieme l'un et l'altro polo,
 le stelle vaghe et lor viaggio torto,
 et vedi il veder nostro quanto è corto,
 onde col tuo gioir tempro 'l mio duolo.
 Ma ben ti prego che 'n la terza spera
 Guitton saluti, et messer Cino, et Dante,
 Franceschin nostro, et tutta quella schiera.
 A la mia donna puoi ben dire in quante
 lagrime io vivo; et son fatt' una fera,
 membrandò il suo bel viso et l'opre sante. (287, vv 1-14)

Il medesimo pensiero domina poi nel sonetto 271, anche perché la sfortunata figura femminile (che per altro, come si è visto, potrebbe essere identificata proprio con Laura) è qui evocata soltanto per creare un contrasto rispetto allo stato dell'io e al vero oggetto del suo amore. L'unico defunto cui il poeta rivolga in modo estensivo la sua attenzione e le sue lacrime è l'amico Giacomo Colonna, anche se in notevole ritardo rispetto alla data dell'evento storico.²⁰⁸ Eppure nemmeno per Giacomo Petrarca impiega la forma solenne della canzone: il canto illustre in morte è riservato a Laura.

²⁰⁷ A titolo esemplificativo possiamo ricordare *Eu non chant ges per talan de chantar* di Lanfranco Cigala.

²⁰⁸ Per la cronologia del testo e i problemi filologici che ha sollevato si rimanda a Foresti 1934 e Chiorboli 1935.

Mai non vedranno le mie luci asciutte
 con le parti de l'animo tranquille
 quelle note ov'Amor par che sfaville,
 et Pietà di sua man l'abbia costrutte.
 Spirto già invicto a le terrene lutte,
 ch'or su dal ciel tanta dolcezza stille,
 ch'a lo stil, onde Morte dipartille,
 le disviate rime ài ricondutte:
 di mie tenere frondi altro lavoro
 credea mostrarte; et qual fero pianeta
 ne 'nvidiò in seme, o mio nobil tesoro?
 Chi 'nnanzi tempo mi t'asconde et vieta,
 che col cor veggio, et co la lingua honoro,
 e 'n te, dolce sospir, l'alma s'acqueta? (322, vv 1-14)

I sei lamenti occasionali si inseriscono dunque nella raccolta in perfetta armonia e come un gruppo unitario, sia poiché coinvolgono la figura femminile, che ne diviene dunque un elemento ricorrente, sia perché partecipano dell'intonazione generale della seconda sezione, sia infine in quanto riecheggiano tutti il tema amoroso, preminente nella raccolta; l'importanza dell'aspetto sentimentale in *planh* dedicati a personaggi diversi dall'amata rappresenta in fondo un'ulteriore rielaborazione del genere occitanico, per la collaborazione e commistione cui sono ricondotti i due sottogeneri del *planh* stesso.

D'altro canto, i *planh* non amorosi del Canzoniere appartengono al più corposo gruppo di liriche rivolte a corrispondenti ed interlocutori diversi, che identificano una linea tematica secondaria e tuttavia rilevante nella raccolta, in quanto parte integrante del ritratto complessivo dell'io lirico, rispetto al quale l'elemento amoroso è senza dubbio centrale, ma non esclusivo.²⁰⁹ Anche da questo punto di vista, dunque, la macrostruttura petrarchesca appare coesa e il riuso delle forme tradizionali innovativo, poiché pensato in vista di una personale impostazione lirica.

4. *Pregchiere alla Vergine e a Dio*

La tematica penitenziale, pur rilevante in tutto l'arco del Canzoniere, trova il proprio culmine per intensità emotiva e solennità espressiva nella

²⁰⁹ Su tali aspetti si tornerà con maggiore ampiezza nel presente capitolo e nel quinto.

canzone finale, *Rvf* 366, che nella sua dedica alla Vergine beneficia ancora una volta dell'esempio occitanico.²¹⁰

Nella raccolta petrarchesca, la conclusione in *climax* è preparata dalla serie dei *fragmenta* 359-365, che dapprima chiudono la questione amorosa (ultima apparizione di Laura, suo invito alla conversione, dialogo con Amore) e poi approfondiscono la riflessione coscienziale dell'io.²¹¹ Fino a questo momento il rapporto con l'amata aveva conosciuto un graduale sviluppo anche sul piano morale, accompagnando così il progresso intimo dell'io: la maggiore coscienza, una parziale maturazione, il crescente controllo di sé prima ancora che Laura morisse, il ridimensionarsi della passione terrena grazie agli inviti celesti di lei. Negli ultimi quattro componimenti la sfera amorosa lascia definitivamente il passo a quella spirituale, consentendo la conversione conclusiva. Nel sonetto 365 è già presente una preghiera in apostrofe, rivolta a Dio, che sembra creare una sorta di corrispondenza all'interno della macrostruttura con il sonetto 62, che per primo aveva introdotto questo tipo di invocazione. Entrambi i testi, non a caso, hanno una posizione di rilievo nella raccolta: l'eco del *Pater noster* in *Rvf* 62 controbilancia le benedizioni profane del testo che lo precede, in una serie di sonetti tutta giocata, come si è visto, sul contrasto tra atteggiamenti differenti (*ff.* 60-62). *Rvf* 365, posto in assoluta evidenza

²¹⁰ La preghiera conclusiva può essere intesa come la vera e propria *mutatio animi*, rispetto a quella imperfetta di *Rvf* 264 e della cesura centrale. Nella parte finale, l'io esprime tutto il suo pentimento, che già più volte era stato anticipato nel corso della raccolta; tuttavia a questa *contritio cordis* si deve accompagnare la *confessio oris*, l'ammissione della colpa, come sottolinea Cherchi 2008, pp. 20 segg. Lo suggerisce il sonetto 1, con la sua visione retrospettiva sull'errore: l'intero Canzoniere è in sostanza una confessione e una presa di coscienza su di sé. Da tale "scandalo", come lo definisce Cherchi, deriva anche il valore esemplare della raccolta. Il duplice aspetto di confessione e preghiera si ritrova certamente nella canzone conclusiva, dove l'orazione permette di recuperare una componente rituale che dà ufficialità (esemplarità) allo stato del poeta. La connessione tra sonetto d'apertura e canzone conclusiva evidenzia per altro l'importanza del *fragmentum* 366 in rapporto con l'intera raccolta, non solo con il filone penitenziale. Sul motivo della confessione si legga inoltre Chines 2012; sul *fragmentum* 366 si vedano Boitani 1992, per il rapporto tra la canzone e i testi precedenti, Petrini 1993, che presta in particolare attenzione all'evoluzione del personaggio di Laura sino alla conclusione della raccolta, Krömer 1998, che propone un'interpretazione peculiare del testo, Perugi 1998, che insiste sul contrasto tra la follia amorosa e il contenuto mariologico, anche in riferimento agli esempi occitanici, e Trigueros Cano 2000, oltre all'introduzione e ai riferimenti bibliografici in Bettarini 2005, pp. 1613-1615. Su *Rvf* 366 nella serie finale del Canzoniere si leggano Soldani 2006, Tonelli 2007 e Sarteschi 2008².

²¹¹ Per la funzione di stacco netto svolta dalla canzone alla Vergine si veda Cherchi 2008, *passim* e soprattutto l'ultimo capitolo, pp. 153 segg.

dall'ormai prossima chiusura, ha una funzione preparatoria rispetto alla solenne canzone 366, secondo una strategia dispositiva già riconoscibile nel caso del *planh* (annuncio della morte nel sonetto 267, intonazione tragica nella canzone 268) e nei due componimenti dedicati alla crociata (*ff.* 27-28).²¹²

All'apice del pentimento e dell'aspirazione al cambiamento si inserisce dunque *Rvf* 366: in modo coerente, anche la forma canzone e l'espressione lirica giungono qui ad un'elaborazione straordinariamente articolata.²¹³ A livello metrico va sottolineata innanzitutto la forte connessione con la tradizione trobadorica,²¹⁴ oltre alla lunghezza e al numero delle strofe, all'intricato sistema rimico, all'uso insistito dell'anafora.²¹⁵

Le suggestioni occitaniche non si limitano ai riscontri metrici. Il *corpus* provenzale comprende infatti un gruppo piuttosto nutrito e molto coeso di preghiere ed elogi rivolti sia a Dio²¹⁶ che alla Madonna, pensati come

²¹² Se ne tratterà con maggiore ampiezza nel corso del presente capitolo.

²¹³ Tuttavia anche in tal senso la zona finale del Canzoniere prepara l'esito conclusivo: già *Rvf* 359 presenta strofe lunghe e a prevalenza di endecasillabi, benché siano solo 6, e *Rvf* 360 è costruita già a partire dalle 10 strofe della tradizione mariana, per altro ancor più lunghe (15 versi contro i 13 di *Rvf* 366), probabilmente in accordo con la progressione argomentativa del discorso. A tale impegno formale corrisponde, nella prima sezione, quello dedicato alla canzone 23: le stanze sono 8, ma di 20 versi ciascuna. Sui risvolti simbolici e numerologici della struttura della canzone si leggano Santagata 2004, pp. 1417 segg., e i riferimenti bibliografici ivi indicati.

²¹⁴ Si veda in particolare il capitolo primo e il riferimento a Lanfranco Cigala. Sono utili in tal senso le pp. 1417-1418 in Santagata 2004.

²¹⁵ La ripetizione del termine «Vergine» in incipit di verso due volte per ciascuna stanza, in prima e nona posizione, richiama l'artificio delle *coblas retronchadas* e implicitamente quello delle *coblas capdenals*, in cui però d'abitudine era il termine «Donna» ad essere ripetuto. Tale appellativo, tuttavia, poteva essere riferito proprio alla Vergine, *domina* del Cielo, come in Peire de Corbiac. Per tali riflessioni e in generale per l'analisi strutturale della canzone petrarchesca si veda Santagata 2004, pp. 1418-1419. Su tali artifici si è soffermato anche Gorni 1987, evidenziando come sia limitante associare la cura retorica petrarchesca ad una semplice progressione da "litanìa".

²¹⁶ Esempi significativi di preghiera rivolta a Dio si trovano in *Lauzatz sia Hemanuel* di Peire d'Alvernha, *Pensius de cor e marritz* di Lanfranco Cigala, *Quan mi perpens ni m'albire* di Aimeric de Peguilhan, *Ben volgra, si far si pogués*, *Un sirventes novel vueill comensar* e *Dels quatre caps que a la cròs* di Peire Cardenal, il quale offre i toni più vivaci ed una notevole varietà tematica. Andrebbero poi aggiunti i riferimenti a Dio in chiave parodica o blasfema: i *planh* di Pero Garcia Brugalés, ad esempio, ma anche le sue liriche amoroze, in cui l'insoddisfazione e il tormento sono sempre ricondotti alla responsabilità divina, con un atteggiamento d'accusa privo di qualsivoglia rispetto, anche se è di fronte alla morte dell'amata che il poeta raggiunge il culmine dell'insolenza, dichiarando di non credere nella Crocifissione e di voler vedere Dio morto. Caso ancor più interessante, anche

ammissione dei propri peccati e come richiesta d'aiuto. In alcune occasioni le orazioni per i due diversi destinatari sono raccolte nel medesimo testo:²¹⁷ tale accostamento, che appare in definitiva convenzionale, si riflette nella scelta dispositiva operata da Petrarca con i *fragmenta* 365-366.

La produzione trobadorica di argomento religioso è già tipica dell'epoca classica e si affianca a quella di carattere cortese; non va perciò limitata alla fase tarda, quando al contrario la lode della Vergine tende a sostituire la poesia amorosa, appropriandosi degli strumenti retorici che le erano propri. Fino al pieno Duecento, dunque, le canzoni religiose fanno parte di canzonieri composti, in cui testi d'ispirazione cristiana, componimenti amorosi, sirventesi e tenzoni sono raccolti insieme. L'incontro tra generi e spunti divergenti contraddistingue anche il Canzoniere; tra i trovatori, tuttavia, ciò si concretizza solo di rado in una progressione del punto di vista del poeta, come invece in Petrarca, anche per la mancanza di un'organizzazione autoriale certa.²¹⁸ Talvolta però, in parte grazie alla possibilità di fare riferimento alla biografia, si intuisce una corrispondenza tra il singolo componimento religioso ed una svolta esistenziale dalla

per l'appartenenza dell'autore al clero, sono alcuni sirventesi del monaco di Montaudon, in cui si immagina un colloquio in paradiso (*L'autrier fuy en Paradis, Autra vetz fuy a parlamen, L'autre jorn m'en pugiey el cel* e *Quan tuit aquist clam foron fat*). Il poeta sfrutta la struttura della tenzone (e come tali i testi sono tramandati) per esporre direttamente a Dio i motivi della propria insoddisfazione ed alcune richieste. Ancora nella tradizione italiana si ricordano scene dal contesto simile, volte a rappresentare iperbolicamente l'amore, ma a scapito in parte del rispetto per la dimensione religiosa, ad esempio in Giacomo da Lentini (*I' m'aggio posto in core a Dio servire*) e Guido Guinizzelli (*Al cor gentil rempaira sempre amore* – ultima stanza). Per la mescolanza di elementi sacri e profani, che si è già citata in precedenza, si veda in particolare il terzo capitolo.

²¹⁷ Si leggano ad esempio *Lo pair'e 'l filh e l sant espirital* di Bernart de Venzac, *Dieus verays, a vos mi ren* di Arnaut Catalan o *Qui finamen sap cossirar* di Daude de Pradas.

²¹⁸ Esempio eloquente è offerto dalla produzione di Falquet de Romans. Essa comprende diversi sirventesi, qualche canzone amorosa, due preghiere/confessioni rivolte a Dio (una in forma di ampio poemetto) ed un "saluto" all'amata. Per altri esempi di componimenti dedicati al Signore e al pentimento si vedano due testi di Cadenet, *Be volgra, s'esser pogues* (in particolare la strofa terza, con l'accorata invocazione a Gesù Cristo: «Verais lhesu Crist, no us pes / si merce vos aus preiar / merces! no m laissez cobrar / al diable que · m ten pres / e car anc fis que il plagues, / al cors lo rendetz tot car», vv 21-26) e *S'ieu trovava mon compair' en Blacatz* (con consigli a Blacatz). Quello della non autorialità dei canzonieri trobadorici è un problema molto significativo, cui non a caso si è già fatto riferimento. Per una trattazione specifica di tale aspetto, si vedano il secondo capitolo e i riferimenti bibliografici in esso contenuti.

portata più ampia.²¹⁹ Si è già menzionato il caso di Folchetto da Marsiglia: si leggano ad esempio le sue ampie ed elaborate preghiere al Signore in *Vers Dieus, el vostre nom e de sancta Maria*²²⁰ e *Senher Dieus, que fezist Adam*,²²¹ che include una vera e propria confessione. Simile discorso si può avanzare per Guglielmo IX. La sua esigua ma illustre produzione è per lo più focalizzata sull'amore, sull'erotismo, sullo scherzo e sul doppio senso; tuttavia, si è conservato anche un saluto ai piaceri e alle attività terrene – *Pos de chantar m'es pres talenz* –,²²² in cui, pur con evidente rammarico, il conte si raccomanda al Cielo prima della morte, che egli avverte ormai prossima.²²³

Resta isolato il caso di Guiraut Riquier, che, lo si è anticipato,²²⁴ associa alla morte dell'amata una vera e propria conversione, accompagnata da un cambiamento permanente nello stile poetico. Il trovatore ha lasciato diverse opere mariane, come *Ajssi quon es sobronrada* o *Humils, forfaitz, repres e penedens*; appare piuttosto curiosa in particolare *Gauch ai*,

²¹⁹ Si fa qui riferimento alle manifestazioni intime e personali del sentimento religioso, che paiono più coerenti con l'espressione lirica petrarchesca. Ad un orizzonte comunicativo diverso appartengono invece i numerosi componimenti trobadorici dedicati alla religione in senso dottrinario e didattico (come *Pax in nomine Domini* di Marcabru), polemico-moralistico (gran parte dell'opera dello stesso Marcabru o di Peire Cardenal) o più spesso incentrati sulle più varie questioni morali, arricchite però dalla consapevolezza che è necessario essere fedeli al Signore (ad esempio, *Abans qe il blanc puoi sion vert* attribuita a Peire d'Alverna). Gli aspetti principali della produzione occitanica di stampo moraleggiante saranno affrontati nel corso del presente capitolo.

²²⁰ Benché la preghiera sia rivolta a Dio, è interessante che subito sia ricordata la Vergine: potrebbe non essere solo il portato della dottrina, ma anche l'influenza di convenzioni diffuse, che associano la Grazia divina e la benedizione alla figura femminile, nel ruolo di vera e propria mediatrice.

²²¹ «Dieu[s] Iesu Crist, filh de Maria, / Senher, mostra·m la drecha via / e no·y esgartz los meus neletz / e retorna m als camis dretz. / Hueymay be·s tanh qu'ieu m'en descobra / tan ai estat en mala obra: / tostemps amei gran avareza / e tenc mon cor en co-bezeza» (vv 9-16).

²²² «Merce clam a mon compaignon, / s'anc li fi tort, q'il m'o perdon, / et el prec en Jezu del tron / en romans et en son lati. / De proez'e de joven fui, / mais ara partem ambedui, / et eu irai m'en a cellui / on tuit peccador troban fi. / Mout ai estat cuendes e gais, / mas Nostre Seigner no l vol mais; / ar non puesc plus soffrir lo fais / tant soi aprochatz de la fi. / Tot ai guerpit cant amar sueill, / cavalaria et orgueill; / e pos Dieu platz tot o acueill, / e el que m reteigna ab si» (vv 21-36)

²²³ A tale svolta e al problema della crescita morale e spirituale nella tradizione trobadorica, che associa assiologicamente la giovinezza e la gioia cortese, si veda in particolare Antonelli 1994.

²²⁴ Per il canzoniere di Guiraut Riquier, si vedano il primo e il secondo capitolo.

quar esper d'amor, poiché si avvia come una classica canzone d'amore per poi spostarsi in modo improvviso sul tema religioso, lasciando qualche incertezza sulla corretta interpretazione della struttura.²²⁵ Infatti, la canzone può essere intesa come nettamente bipartita oppure come unitaria, a seconda che le immagini amorose della prima parte siano lette in chiave letterale o metaforica.

L'ambiguità tra la dedica alla Vergine e quella all'amata nel testo di Guiraut Riquier invita per altro a riflettere su una caratteristica ricorrente nelle canzoni mariane trobadoriche, comune per altro al *fragmentum* 366. Il genere è contraddistinto da una profonda convenzionalità e dalla presenza di topoi molto evidenti, relativi per lo più alle qualità attribuite alla Madonna. Esse possono essere schematicamente ricondotte a due precise aree concettuali: da una parte, i topoi paradossali tipici della letteratura liturgica, dall'altra le immagini convenzionali della lirica amorosa, che sono perciò reinterpretate.²²⁶ In primo luogo, dunque, ella è astro, luce²²⁷ e legata al sole-Dio, stella del mare che guida durante i viaggi, fontana di misericordia e grazia, colei che sempre accorre se invocata, mediatrice con le sue preghiere rispetto al Signore, madre e figlia della medesima entità, vergine inviolata prima e dopo il parto. Già in questo elenco, per altro, si riconoscono alcuni elementi ricorrenti nei lamenti amorosi, di cui però si piange d'abitudine la mancanza, come avviene in particolare per il motivo della pietà. Secondariamente, la Vergine è descritta sulla base dei canoni cortesi, ella è perciò umile e nemica d'orgoglio, fiore di bellezza e pregio, migliore fra le migliori, piena in massimo grado di ogni virtù. A titolo di esempio si possono considerare *Domna, dels angels regina* di Peire de

²²⁵ «Gauch ai, quar esper d'amor / esser ricx e benanans, / e mal, quar no suy bastans / del tot a fin amador, / que deu aver conoyssensa / e lialtat e saber; / mas en tot ai bon esper, / que'm perduga bona fes / e caritatz e merces» (vv 1-9). «Lai nos perduga merces, / on res no pot dan tener, / e selha, que per dever / a poder ab precx conques, / don ses taca pres nayssensa / le salvaires perdonans, / pregue·l per paucx e per grans, / que·ns don temprada calor / viven en la su' amor. / Quar no viu ben en amor / hom, si non es agradans / a la maire, qu'es pregans / so filh, nostre redemptor; / quar pus non avem guere·nsa, / mas los sieus cars precx per ver, / ab que nos vol sostener, / si·ns volem, tro·ns aja mes / lai, on es patz e merces» (vv 28-45).

²²⁶ Per la floridità retorica della poesia mariana e per gli aspetti di reiterazione quasi ossessiva che la contraddistinguono si veda Gorni 1987.

²²⁷ Nella tradizione italiana, soprattutto stilnovistica, e poi spesso anche in Petrarca l'elemento della luce è tipico proprio dell'amata; tuttavia tale dettaglio appare ben più raro nei testi trobadorici.

Corbiac,²²⁸ *Verges, en bon'hora* attribuita a Perdigon,²²⁹ *Domna bona, bel'e plazens* di Folquet de Lunel,²³⁰ *Domna, flor* di Aimeric de Belenoi,²³¹ *Vera Vergena, Maria* di Peire Cardenal, *Oi, Maire, fillia de Dieu, En chan-tar d'aquest segle fals* e *Gloriosa sainta Maria* di Lanfranco Cigala.²³² Quest'ultimo testo, in particolare, propone un'esplicita comparazione fra l'amore terreno e quello celeste a favore del secondo, con conseguente programmatico (ma non problematico) spostamento della materia poetica. Infine, *Qui finamen sap cossirar* di Daude de Pradas è un esempio particolarmente significativo di riuso di topoi e sintagmi cortesi nella poesia mariana.²³³

L'incontro tra motivi di origine amorosa e prospettiva spirituale caratteristico della lirica religiosa occitanica si rivela un precedente significativo rispetto al Canzoniere, soprattutto se si pensa al tema penitenziale e alla lacerazione dell'io tra lusinghe terrene ed aspirazioni celesti, benché la prospettiva trobadorica appaia molto più semplice rispetto all'imposta-

²²⁸ «Domna, roza ses espina, / sobre totas flors olens, / verga seca frug fazens, / terra que ses labor grana, / estela, del solelh maire, / noirissa del vostre paire, / el mon nulha no·us semelha / ni londana ni vezina», vv 9-16.

²²⁹ «Domna doussa e bona, / humil, de bon aire, / ajud' e perdona / ad aquest peccaire; / guarda ma persona / d'ant' e de mal faire, / e m'arma razona / ab lo tieu car paire; / que·ls peccatz qu'ieu ai / fatz ni ditz ni sai / no·m puescan mal faire / quan del segl' irai», vv 13-24.

²³⁰ «Domna bona, bel'e plazens, / per vos fis jois en vers me nais / ins e mon cor, quan pes qu'esmais / avetz de nostres falthimens», vv 1-4.

²³¹ «Domna, flor / d'amor, / domna senz vilania, / resplandor / e color / de tota cortezia, / vostr'amor / fai socor / a aicel q'en vos s'en fia, / tal qe plor / ne dolor / non sen, verges Maria», vv 1-12.

²³² «Gloriosa sainta Maria, / eu·s prec e·us clam merce que·us plaia / lo chanz que mos cors vos presenta; / e s'anc iorn chantei de follia / ni fis coblas d'amor savaia, / ar vueill virar tota m'ententa / e chantar de vostr'amor fina, / que autr'amors no vueill que·m vensa, / qu'anc no·i trobei ioi mas pezansa. / Mais la vostra sai qu'es mezina / de totz los rnals, per que m'agensa / metr'en vos tota rn'esperansa.» (vv 1-12).

²³³ «Qui finamen sap cossirar / lo dous dezir, lo dous pensar, / que fis cors a per fin'amor / finamen ab fina sabor, / en fin'amor si deu fizar. / Amors vens tot'otra dous-sor. / Quas amors? Silh que tot perpren, / ses fin e ses comensamen. / Dieus es fin'amors e vertatz; / e qui Dieu ama finamen, / finamen es de Dieu amatz» (vv 1-11). «Dompna, tu non aguist anc par, / en cel, en terra ni en mar, / Verges, maire del salvador, / totz pretz val part tota valor / apres selh qu'om no pot prezar. / Honrada sobre tot' honor, / tal rei onratz onradamen, / lo rei dels reis qu'aissi granmen / per conort a nos totz onratz. / Apres lui e ses tot conten / trastotz los gras d'onor montatz. / Al tieu laus no·pot laus montar. / Quas laus si pot al tieu levar, / que de totz laus portas la flor? / Lo tieus laus fai lauzar lo lor / de selhs qu'an cor de te lauzar» (vv 34-49).

zione petrarchesca, secondo la quale la dimensione amorosa e quella spirituale cristiana confliggono. Nelle opere occitaniche, infatti, i due aspetti sono soltanto giustapposti o al limite gerarchizzati,²³⁴ ma di rado analizzati in quanto problema complessivo della coscienza. Una significativa eccezione in tal senso si coglie in *Gent es, mentr'om n'a lezer* di Peire D'Alverna, in cui pur continuando ad elogiare la dama, dichiarandole che nessun'altra creatura terrena avrebbe potuto prenderne il posto, il poeta riconosce l'importanza di compiere un passo ulteriore verso il Cielo.²³⁵ L'amore terreno è per sua natura inferiore a quello di carità,²³⁶ ma se è "fino" può comunque migliorare ed innalzare nella giusta direzione.²³⁷

Nella produzione italiana delle origini i componimenti d'argomento religioso e spirituale non paiono altrettanto imparentati con la produzione amorosa quanto legati allo sviluppo di un genere specifico, come avviene per le laude. Ciò è particolarmente evidente nei casi della Scuola siciliana e dello Stilnovo, per la restrizione del poetabile alla sola sfera sentimentale; in ambito toscano non mancano esempi significativi di autori poliedrici, tra i quali Guittone, con il suo canzoniere bipartito, è senza dubbio il più noto. Tuttavia, in questo *corpus* si coglie appunto una rigorosa separazione e dunque una contrapposizione tra dimensione amorosa e riflessione cristiana. Qualcosa di simile si riconosce in sostanza anche nei versi di Chiaro Davanzanti, le cui canzoni dottrinali *Om che va per ciamino* e *Molti lungo tempo hanno* nascono proprio dalla volontà di esaltare l'amore

²³⁴ Più che alla complessa vita interiore di Petrarca, bisognerà pensare al principio compositivo delle canzoni-sirventesi, cioè di genere misto, o al motivo topico della mescolanza di sacro e profano. Entrambi tali aspetti sono significativi rispetto al riuso petrarchesco, oltre che per la poetica trobadorica, e saranno approfonditi in questo capitolo dal punto di vista del genere; delle relative immagini convenzionali si è trattato nel precedente capitolo.

²³⁵ Si leggano in particolare le tre strofe finali, e ad esempio i vv 50-55: «Amors, be · m degra doler / si degus autr'enginnaire, / mas lo dreituriers iutiayre, / de vos me pogues mover, / que per vos er'enriquitz / essaussatz et enantitz».

²³⁶ Una riflessione sul rapporto tra servizio d'amore e servizio a Dio appare sottesa, benché non esplicitamente tematizzata, anche a *L'onratz, jauzens sers* di Gaucelm Faidit.

²³⁷ Tale accezione dell'amore cortese, più frequente di quanto non si pensi, suggerisce un'interessante parentela tra la visione dei trovatori e quella stilnovistica e dantesca in particolare, che potrebbe rivelarsi utile anche rispetto alla riscrittura petrarchesca. Sugli effetti positivi dell'amore si veda anche il capitolo terzo; per il problema della funzione attribuita all'amore in Petrarca, anche rispetto a Dante, soprattutto il capitolo quinto, anche se la questione è stata più volte ripresa, data la sua importanza.

per Dio quale unico nobile sentimento, in contrasto con la natura deprecabile dell'amore carnale.

Torniamo ora a Petrarca e alla canzone 366.²³⁸ Anche una lettura superficiale rivela la presenza di numerosissimi spunti convenzionali, in primo luogo liturgici, come già in ambito occitanico:

Vergine bella, che, di sol vestita, / coronata di stelle, al sommo Sole / piacesti sì che 'n te Sua luce ascose (vv 1-3)
 Vergine pura, d'ogni parte intera, / del tuo parto gentil figliuola et madre (vv 27-28)
 Di questo tempestoso mare stella, / d'ogni fedel nocchier fidata guida (vv 67-68)
 Vergine sacra et alma (v 87).

Ancor più notevole è la riproposizione di elementi caratteristici della rappresentazione di Laura, riadattati alla figura religiosa. Al di là degli elogi più generici, spiccano il ruolo di guida assunto da Amore nell'espressione poetica e il motivo in base al quale la dedicataria non ha pari tra le altre donne:²³⁹

Amor mi spinge a dir di te parole (v 4)
 Vergine, s'a mercede / miseria extrema de l'humane cose / già mai ti volse [...] (vv 9-11)
 Vergine, que' belli occhi (v 22)
 Vergine santa, d'ogni gratia piena / che per vera et altissima humiltate / salisti al ciel onde miei preghi ascolti²⁴⁰ (vv 40-42)
 Vergine sola al mondo senza exempio, / che 'l ciel di tue bellezze innamorasti, / cui né prima fu simil né seconda (vv 53-55)

²³⁸ Per un'analisi complessiva della canzone si legga Gorni 1987; un aspetto particolarmente interessante concerne la funzione di dedica, ancor più che di lode, e certamente non di predicazione assunta del componimento conclusivo.

²³⁹ Per le immagini topiche in generale e per questa in particolare, si legga il capitolo precedente.

²⁴⁰ Ovviamente la rappresentazione della Vergine comporta una resa iperbolica delle immagini utilizzate per Laura, la quale però similmente si trova in cielo e già prima della morte era oggetto delle preghiere del poeta, che si è trovato anche in ginocchio davanti al suo volere, esattamente come si presenterà (mentalmente) di fronte alla Madonna. Si tratta ancora una volta di elementi convenzionali, per i quali si rimanda nuovamente al capitolo terzo.

Con le ginocchia de la mente inchine, / prego che sia mia scorta (vv 63-64).

Nella canzone petrarchesca il riuso della tradizione – nello specifico di quella trobadorica – appare perciò scoperto, sia a livello di singole immagini sia sul piano del messaggio di fondo.

È indicativo in tal senso un possibile riscontro puntuale tra la canzone alla Vergine che chiude il canzoniere e *Vera Vergena, Maria* di Peire Cardenal. La prima stanza è particolarmente significativa:

Vera vergena, Maria,
 vera vida, vera fés,
 vera vertatz, vera via,
 vera vertutz, vera rés,
 vera maire, ver' amia,
 ver' amors, vera mercés:
 per ta vera merce sia
 qu'eret en me tos herés!
 De patz, si-t plai, dona, traita,
 qu'ab to filh me sia feita! (vv 1-10)

L'incipit è caratterizzato in primo luogo dalla ripetuta anafora dell'aggettivo «vera», con effetto affine a quello dell'apostrofe «Vergine» con cui Petrarca apre ogni primo e nono verso di tutte le stanze nella canzone 366, variando solo l'aggettivazione che accompagna il vocativo. Oltre a quello della verginità, su cui lo stesso Cardenal in primo luogo si sofferma, sono numerosi i concetti che consentono un confronto immediato tra i due testi, a partire dall'idea di verità. Nella canzone petrarchesca essa non è oggetto di altrettanta insistenza, ma veicola una delle affermazioni più forti in termini penitenziali, dunque nell'ottica del superamento dell'amore terreno, tanto nei suoi aspetti carnali, quanto in quelli più spirituali. Al verso 52, infatti, Petrarca definisce la Vergine «vera beatrice», alla lettera contrapponendola a Laura ed al proprio attaccamento nei suoi confronti, ma al contempo negando anche l'insegnamento dantesco della *Vita nova* e la sua concezione dell'amore salvifico per una donna appunto beatifica. In entrambe le canzoni è poi fondamentale la richiesta di pace. In Petrarca questo è di fatto l'obiettivo sotteso all'intero testo, non a caso esplicitato in posizione rilevata all'ultimo verso e in sede di rima; Peire Cardenal gioca invece ancora una volta sulla ripetizione attraverso una sorta di ritornello che suggella la chiusura di ogni stanza, sino a sostituire

la *tornada*. Il ruolo attribuito alla Vergine appare dunque il medesimo, per altro in coerenza con la visione cristiana più consueta, che ad esempio si riscontra anche in Dante (*Paradiso* XXXIII): ella è presentata come modello virtuoso, fonte di misericordia e dunque mediatrice tra gli uomini e il Cielo. Per tale ragione Cardenal chiede a lei la pace che deve discendere da suo figlio, mentre Petrarca invoca il suo soccorso a più riprese (ad esempio, vv 11-12, 25, 64-65, 72, 88, 103, 105-107, 114-115, 129-130); in due occasioni, in particolare, egli supplica in modo esplicito per la sua mediazione rispetto a Cristo, dapprima affinché ella lo renda degno della grazia (v 37), poi nei termini di una vera e propria raccomandazione nei tre rilevati versi finali (vv 135-137). È perciò ovvia l'attenzione al motivo della "mercé", tanto per il trovatore (v 6-7, in poliptoto) quanto nel Canzoniere (soprattutto vv 9 e 120, con citazione in parte latina dai *Salmi*). Merita infine di essere menzionato il problema della fede. Peire Cardenal si limita ad inserire il concetto fra le apposizioni riferite alla Vergine: ciò evoca solo implicitamente e solo al lettore assiduo della lirica cortese un parallelo col topos della fede amorosa.²⁴¹ Petrarca crea invece una connessione più diretta. L'ultima stanza prima del congedo, infatti, suggerisce un confronto tra la fede radicatissima, ma erronea che egli prova nei confronti di Laura e quella più nobile che egli saprà provare per Maria una volta risollevato dal suo misero stato.

L'aspetto innovativo del riuso petrarchesco si coglie d'altro canto nella funzione che il componimento assume all'interno della raccolta: non solo in quanto *Rvf* 366 segna una svolta essenziale per il poeta, l'unica potenzialmente definitiva nella raccolta – aspetto che tuttavia, come si è visto, è talvolta riconoscibile già nelle opere occitaniche –, ma soprattutto poiché la canzone alla Vergine conclude ed esalta un complesso percorso amoroso e spirituale, contrassegnato da una tale impressione di problematicità ed ambiguità rispetto allo stato del poeta che nemmeno il finale riesce a cancellarla.

Innanzitutto, la canzone alla Vergine rappresenta una palinodia dell'amore per Laura e il recupero delle immagini convenzionali della poesia d'amore rende tale contrapposizione particolarmente stringente. Alcuni luoghi rivelano la critica al proprio passato in modo del tutto esplicito: la Vergine è «vera beatrice» (v 52) in contrasto con la fallace beatitudine degli affetti terreni; pianti, preghiere e lusinghe sono passati

²⁴¹ Per il quale si rimanda al capitolo precedente.

«indarno» (v 80), sprecando il tempo del poeta; quelli di Laura erano solo «mortal bellezza, atti e parole» (v 85) e lo prova il fatto che lei sia ormai soltanto «terra» (v 92). Il culmine del ripensamento si trova al celebre verso 111: «Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso».²⁴²

Eppure il medesimo passo suggerisce forse una prospettiva differente, che metta in evidenza la responsabilità del poeta, piuttosto che quella dell'amata:²⁴³ sono state la sua cedevolezza all'amore, la sua incapacità di controllo e di volontà combattiva ad averlo tenuto lontano dal Cielo.²⁴⁴ Tale interpretazione risulta più coerente sia con la rappresentazione di Laura preminente nella seconda parte del Canzoniere, sia con tutti i tratti riconducibili alla concezione stilnovistica che si susseguono nella raccolta, sia infine e soprattutto con un'affermazione della stessa canzone 366: «et per saperlo, pur quel che n'avenne / fôra avvenuto, ch'ogni altra sua voglia / era a me morte, et a lei fama rea» (vv 95-97). Il rifiuto di Laura era in effetti inteso alla salvezza di entrambi e non ad una sadica coercizione sull'innamorato.

Entrambe le letture del testo suscitano comunque il dubbio su quanto stabile possa essere la decisione del poeta. Il *fragmentum* 366 chiude la raccolta e dunque di necessità assume un valore forte rispetto all'esito raggiunto dall'io, come vera conversione oltre la quale si esaurisce la poesia amorosa, che aveva resistito sia alla *mutatio animi* di *Rvf* 264 sia alla perdita del proprio oggetto a causa della morte.²⁴⁵ Petrarca, alla fine,

²⁴² Tra i numerosi contributi sul problema di questa "Medusa" segnaliamo l'interpretazione in Rossellini 1995, che nel capitolo finale collega il fallimento conclusivo dell'amore terreno ad aspetti strettamente metapoetici.

²⁴³ Sull'innocenza di Laura e sul passaggio dall'amore terreno a quello celeste come una trasformazione più che come un rifiuto si vedano Cherchi 2008, in particolare il capitolo conclusivo, e la sintesi in Chines 2012, pp. 206 segg.

²⁴⁴ È questa ad esempio la posizione di Petrini 1993, pp. 5-25, che attribuisce la responsabilità allo "sguardo sensuale" del poeta su Laura, che solo per questo ha su di lui l'effetto della mitologica Medusa. Un'interpretazione simile si trova inoltre in Cherchi 2008, p. 172: Medusa è sì Laura, ma nella percezione del poeta, non in quanto figura reale ed autonoma.

²⁴⁵ Di questo avviso è in sostanza Cherchi 2008, che legge nella canzone alla Vergine una svolta forte e definitiva, segnata dal passaggio non solo dall'amore terreno a quello celeste, ma dalla ragione alla fede, che sola permette di superare vincoli, desideri, speranze mondane e di acquisire compiutamente una visione nuova. Per tali aspetti si vedano in particolare le pp. 40-42, 47-48, 67-68, 79-80 e il capitolo finale, pp. 153 segg. Lo studioso pone in realtà il problema del salto tra la canzone 360, dove la valutazione sull'amore resta sospesa, e *Rvf* 366 (o più in generale il blocco penitenziale che anticipa la chiusura). Cherchi in particolare cita le diverse opinioni di Dotti e Santagata, convinti rispettivamente che

“cambia la dama” come facevano i trovatori, e nel farlo cambia anche il tipo di amore cui si consacra, dall’*eros* alla *caritas*.²⁴⁶ D’altro canto, il Canzoniere è pensato anche secondo un’ottica circolare, come suggeriscono la natura peculiare del sonetto 1 (introduzione *a posteriori*, che assume più la prospettiva di *Rvf* 366, che quella dei sonetti 2 e 3), la progressione calendariale dei trecentosessantasei componimenti,²⁴⁷ nonché la valenza esemplare insita nell’opera, che oltre a parlare dell’io lirico nella sua individualità, descrive le tensioni tipiche dell’uomo e potenzialmente di tutti gli uomini. Questa circolarità così come alcuni tratti tematici spingono a ipotizzare che ancora nella canzone alla Vergine la svolta non sia definitiva:²⁴⁸ si pensi all’intonazione amorosa che in parte ancora vi riecheggia, per quanto in gran parte palinodica, sia per l’impressione che Petrarca chieda, prima ed ancor più della grazia, la forza di compiere l’ultimo distacco da Laura, dall’amore per lei e dalla dimensione terrena. Egli, infatti, cerca ancora una soluzione alle proprie sofferenze e al proprio turbamento, e la volontà necessaria per cambiare mentalità: «Vergine d’alti sensi, / tu vedi il tutto, et quel che non potea / far altri, è nulla a la tua gran vertute: / por fine al mio dolore»²⁴⁹ (vv 100-103), «Vergine, tu di

gli ultimi testi siano una sorta di aggiunta retorica o piuttosto che si tratti di una risposta al sonetto di apertura, che dunque riesce a bilanciare la struttura complessiva, senza però armonizzare i due volti dell’io lirico. Cherchi ritiene comunque che le due “anime” del Canzoniere, da una parte, abbiano entrambe valore, costituendo due aspetti compresenti ed inalienabili, e dall’altra che esse non siano inconciliabili (pp. 153-157). La risoluzione deriverebbe dal superamento del conflitto attraverso la fede, che permette di uscire da sé verso una dimensione più ampia ed esemplare. Di fatto anche in Gorni 1987 si legge una simile convinzione sul valore forte e solido della conversione finale.

²⁴⁶ A tal proposito è utile richiamare ancora una volta l’esempio di Guiraut Riquier, che per primo aveva proposto in modo esplicito un vero e proprio cambio di dama dall’amata alla Vergine, per le quali egli non utilizza soltanto il medesimo tipo di elogi, ma anche il medesimo *senhal* «Belh Deport». Come in parte si è visto, tale occorrenza è interessante soprattutto per la coincidenza del cambiamento interiore con la morte dell’amata, a differenza di ciò che avviene nei “cambi di dama” consueti, in cui semplicemente il poeta si allontana da chi lo ha a lungo maltrattato.

²⁴⁷ Per tali riflessioni sulla macrostruttura si rinvia in particolare a Roche 1974, Martinnelli 1976 e Biancardi 1995. Dall’idea di una struttura calendariale sottesa al Canzoniere parte anche la proposta di Pacca 2004 di riconoscere un’articolazione senaria quale impostazione complementare della raccolta. Alla nota 6, lo studioso ripercorre con ampiezza la bibliografia sul tema.

²⁴⁸ Nello stesso sonetto 1, d’altronde, Petrarca dice di essere solo «in parte altr’uom da quel che» era (v 4).

²⁴⁹ Per il valore di questo dolore terreno legato all’amore carnale rispetto all’elevazione spirituale e al Sommo Bene si veda l’ipotesi di Cherchi 2008, pp. 81 segg. Secondo lo stu-

sante / lagrime et pie adempi 'l meo cor lasso, / ch'almen l'ultimo pianto sia devoto» (vv 113-115). Inoltre parla del suo amore terreno al presente (v 122, «amar...soglio») e della fede nella Vergine al futuro (v 123, «che dovrò far di te, cosa gentile?»). Gli «altri/altro» del verso 102, incapaci di spezzare le catene dorate, sono sia Laura, che non è «vera beatrice», che il poeta stesso. E in effetti *Rvf* 366 non è un'esaltazione pervasa di gratitudine, ma ancora soltanto una preghiera, una richiesta, oltre che una confessione delle proprie colpe, proprio come accadeva nel genere trobadorico qui oggetto di riuso e reinterpretazione.²⁵⁰

5. Sestina

La sestina attrae costantemente la curiosità e l'interesse di poeti, lettori e studiosi.²⁵¹ Il genere presenta una forte caratterizzazione metrica e strutturale, contraddistinta dalla difficoltà; inoltre, la chiusura e la ripetitività che ne sono tipiche favoriscono lo sviluppo di temi legati all'ossessività amorosa, spesso connessa alla dimensione passionale e sensuale. La rigida impostazione numerica della *retrogradatio cruciata* e la peculiarità dell'uso delle parole-rima²⁵² fanno pensare che all'origine della forma ci sia stata

dioso tale dolore fallace, perché privo di esito e destinato ad oscurare la preminenza dell'amore di carità, si contrappone ad un dolore utile, cioè quello della penitenza. La conversione per sua stessa natura passa attraverso rinuncia e sofferenza, altrimenti non ha valore. Come si contrappongono due tipologie di amore si oppongono anche due diverse concezioni del tormento.

²⁵⁰ Rilevare la potenziale natura non definitiva della *mutatio animi* e dunque il persistente rischio di ricadere nei vincoli terreni non significa necessariamente negare la coerenza del finale rispetto alla raccolta che lo precede, impressione invece talvolta espressa dalla critica (per tali aspetti si rimanda a Cherchi 2008). Al contrario, considerata la ricorrenza dei ritorni ad amore e la frequenza dei luoghi in cui il poeta ammette la propria debolezza, questa conclusione per certi aspetti ambigua e non del tutto pacifica appare particolarmente significativa. E se da una parte può lasciare qualche dubbio l'ipotesi che un intellettuale come Petrarca abbia potuto pensare ad un finale in sostanza aperto (Cherchi 2008, *Premessa*), dall'altra ciò esalterebbe l'aspetto di esemplarità dell'io e della sua vicenda che senza dubbio deve aver rivestito una notevole importanza per l'autore.

²⁵¹ Sulle analisi dedicate alla forma sestina, con particolare riferimento al confronto tra le soluzioni araldiana, dantesca e petrarchesca ci si è già soffermati nel corso del primo capitolo, cui si rimanda anche per i riferimenti bibliografici.

²⁵² La sestina è una canzone di sei stanze di sei versi ciascuna, tutti endecasillabi, più un congedo di tre versi. Il sistema rimico prevede la ripetizione non di parte della parola – dalla tonica in poi –, ma del termine stesso. Ogni testo presenta dunque sei parole-rima, una per ogni verso di ciascuna stanza, che tornano una volta in ciascuna strofa (sei volte in totale nel testo). L'ordine della successione è variato secondo un principio preciso: la se-

una profonda consapevolezza tecnica ed una precisa volontà di innovazione. Benché le informazioni disponibili sulla nascita della sestina restino limitate, è certo che il contributo di Arnaut Daniel sia stato essenziale: infatti, proprio ad Arnaut e alla sua costante ricerca di strutture nuove e stupefacenti, frutto per altro del principio stesso alla base della canzone occitanica, la cui impostazione deve essere sempre rinnovata,²⁵³ si deve una combinazione che in sé non ha precedenti, pur partendo da elementi già noti (parole-rima, giochi sulle sonorità, strofe di sei versi, rime irrelate nella singola stanza che tornano nel corso del testo, disposizione rimica incrociata o ricorsiva, rimandi interni che ricordano i ritornelli).

Al trovatore non spetta invece la fondazione di un genere vero e proprio, poiché *Lo ferm voler* costituisce piuttosto un rinnovamento dall'interno della convenzionale struttura della canzone occitanica che una rottura. Non a caso, l'esperimento non portò all'identificazione di un modello imitabile: anche Dante riprese l'esempio danielino una sola volta (*Al poco giorno*), proponendone poi un'ulteriore variazione sperimentale nella cosiddetta canzone-sestina. La vera definizione di un genere ripetibile si deve dunque a Petrarca e alle nove sestine del Canzoniere.²⁵⁴

conda strofa prende le rime dalla prima, partendo da quella dell'ultimo verso e poi alternando l'ordine dall'alto e dal basso (da 1, 2, 3, 4, 5, 6 a 6, 1, 5, 2, 4, 3). La terza stanza fa lo stesso rispetto alla seconda e così via: ogni strofa presenta perciò una successione diversa delle medesime clausole. Per le caratteristiche, la storia e l'evoluzione della sestina si veda l'ampia e approfondita analisi in Frasca 1992.

²⁵³ D'altronde, tutta la tradizione occitanica si distingue per la particolare attenzione alla precisione e all'innovazione formale (Paterson 1975 e Kelly 2011). Su tale aspetto si è soffermato ad esempio Canettieri 1996, che non solo esalta la ricchezza delle soluzioni metrico-formali offerte dal *corpus* trobadorico, ma anche la corrispondenza tra attenzione espressiva e ideale di miglioramento spirituale connesso all'amore fino. La centralità della forma è infine testimoniata dall'abbondanza dei riferimenti metapoetici nei componimenti lirici e dai trattati dedicati alla materia e alle modalità del canto, oltre che dal costante dialogo e confronto tra gli autori, riguardo ai quali sono rivelatori i componimenti di carattere dialogico, come la tenzone o il *partimens*. Roncaglia 1981 ha inoltre notato che nel caso della sestina (ma anche dei precedenti esperimenti di Raimbaut d'Aurenga) l'elaborazione formale è tale e tanto intensa da richiedere la pagina scritta per una completa comprensione, per quanto tradizionalmente la poesia trobadorica sia pensata per una fruizione orale (e canora).

²⁵⁴ Nel *De vulgari eloquentia*, infatti, Dante non la accosta alle canzoni in genere, ma in modo più specifico alle strutture a *coblas dissolutas* (mentre non identifica un fattore distintivo nella scelta o nella successione delle rime). In effetti il poeta parla ancora di "canzone", ma in fondo la situazione non è dissimile per Petrarca e i suoi contemporanei, benché cominci a diffondersi l'uso del termine "sestina". Nel codice Vat. Lat. 3195, ad esempio, in una postilla al *fragmentum* 366, Petrarca somma canzoni e sestine nel computo

D'altro canto già lo stesso Arnaut aveva sfruttato precedenti modelli di inventiva formale per certi aspetti affini alla sestina, in particolare quelli offerti da Raimbaut d'Aurenga,²⁵⁵ basati proprio sulla doppia logica dell'invarianza e del dinamismo, principi che nella sestina tornano grazie alle parole-rima da una parte e alla loro disposizione dall'altra. Lo stesso vale per l'attenzione all'integrazione tra struttura e contenuto tipica del genere, fra opposizioni, inversioni e contraddizioni.²⁵⁶

Inoltre, tutti gli esperimenti citati non costituiscono esiti lirici isolati, ma paiono pienamente inseriti nella produzione dei loro autori. La retorica di Raimbaut, ad esempio, è quasi sempre ricercata ed ispirata alla poetica del *trobar ric* e *clus*: persino *Ar resplan* – la più innovativa e virtuosistica tra le canzoni rambaldiane – appare in linea con la restante sua pro-

finale dei diversi generi, per un totale di trentotto testi. Lo stesso vale per l'indice apposto al medesimo codice, che però non fu mai controllato dall'autore. Il tratto distintivo è piuttosto nella trascrizione verticale del testo, verso per verso, che evidenzia il meccanismo delle rime e che non a caso non è applicata alle canzoni tradizionali. Tale sistema viene recepito per primo da Boccaccio e poi dai copisti di fine Trecento, non solo nei manoscritti petrarcheschi. La svolta però si deve alle prime copie del Canzoniere organizzate per generi, tra cui spicca per antichità il codice Laurenziano Strozzi 178, in cui le sestine sono considerate a parte (Pulsoni 1996 e 1998¹; per il problema della definizione del genere si veda anche Pelosini 1998). Per la più lenta identificazione di una forma stabile per i congedi si veda Pulsoni 1995 (ulteriore bibliografia in merito è indicata in Pelosini 1998, p. 666).

²⁵⁵ Sull'importanza di Raimbaut d'Aurenga, insieme a Peire d'Alverna, rispetto alla sestina si legga Pulega 1978.

²⁵⁶ L'esempio più significativo in tal senso si legge in *Ar resplan la flors enversa*, benché comunque ancora non vi si giunga alla vera e propria applicazione di *retrogradatio* e *crucifixio*. È comunque utile ricordare anche altri componimenti del medesimo trovatore la cui elaborazione formale porta nella medesima direzione: in primo luogo *En aital rimeta*, in cui alla tradizionale struttura metrica delle *coblas unissonans* è sovrapposto un intreccio di consonanze e giochi derivativi tra le rime (di per sé irrelate), quasi a dare l'impressione di una strofa monorima. La struttura di *Car vei qe clars* è molto più semplice: le stanze sono collegate dalla presenza di tre parole-rima, la prima delle quali è fissa al primo verso, mentre le altre due si trovano al terzo e al quinto, alternandosi però rispetto alle due posizioni e creando così un effetto dinamico. È già un elemento "retrogradato", tuttavia le parole-rima rimano con altri termini inclusi nelle stanze, che sono di volta in volta diversi e dunque attenuano l'impressione di ricorsività. Inoltre l'ordinamento binario è ripetibile all'infinito. Infine, *Assaz m'es belb* e *Aissi mou*: mentre l'effetto retrogradato quasi scompare, viene introdotto il principio della *crucifixio* grazie ai sonori chiasmi che informano l'intero componimento. Per il resto, esso trae la sua coesione dalla presenza di un'unica rima unissonante che si ripropone in tutto l'arco del testo. Il limite di simili esperimenti risiede nella scarsa percepibilità dei loro artifici, evidenti sulla carta, ma poco chiari all'orecchio, ancor più di quanto non avvenga per la sestina.

duzione. Rispetto a tale logica non fa eccezione nemmeno *Lo ferm voler*, benché rappresenti un estremo nel *corpus* arnaldiano, in quanto la lirica danielina è ricca e densa a livello espressivo, ma molto più lineare rispetto a quella di Raimbaut, per il fermo controllo e la tendenziale moderazione, che ha fatto pensare ad una sorta di “classicismo” in termini di rigore, precisione, gusto per l’espressione esatta.²⁵⁷ Entrambi i componimenti, per altro, portano a pieno compimento tendenze tipiche di tutta la poetica trobadorica, come l’apprezzamento per la complessità e per la ricchezza formale, o l’attenzione verso la corrispondenza tra espressione e tematica.

Anche nei casi di Dante e Petrarca si può osservare come le sestine siano parte integrante di un progetto comunicativo, piuttosto che esiti di una vivace, ma disorganica sperimentazione. *Al poco giorno*, infatti, appartiene a pieno diritto alla fase petrosa della lirica dantesca, che si presenta calibrata nel rapporto tra forma chiusa ed articolata da una parte ed amore ossessivo e sofferto dall’altra. Ancor di più, la trasformazione petrarchesca di un tentativo isolato in genere vero e proprio si accorda con la tendenza regolatrice tipica della lirica dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Né queste sestine sono contraddistinte dall’eccesso o dall’esasperazione: Petrarca recupera l’innovazione arnaldiana per definire uno strumento efficace nell’espressione della condizione interiore tipica del Canzoniere, in base alla propria peculiare concezione della vicenda amorosa e spirituale. Nelle sue nove sestine lo stato dell’io, con il suo tormento e con la sua contrastata ossessività, è anzi delineato con particolare pienezza.

A più riprese si è visto come la stretta corrispondenza tra espressione e contenuto contraddistingua la sestina dalle origini sino alla sua riproposizione nella raccolta petrarchesca. Una compiuta comprensione del suo riuso nel Canzoniere, perciò, non può prescindere dall’approfondimento sulla funzione comunicativa che il genere svolge, rispettivamente, nel contesto di partenza e in quello di arrivo, partecipando nell’uno e nell’altro a logiche discorsive differenti.

Nella produzione di Arnaut Daniel la sestina non ha una valenza tematica o espressiva peculiare. I motivi che vi sono affrontati sono quelli con-

²⁵⁷ La produzione di Raimbaut ha goduto di uno straordinario successo. Numerosi sono i suoi epigoni già in epoca trobadorica, cui vanno aggiunti gli esiti più preziosi e virtuosistici in ambito siciliano e siculo-toscano. Con il cambiamento dei gusti e degli ideali poetici segnato dallo Stilnovo, la tradizione rambaldiana viene abbandonata, mentre viene rivalutato il preziosismo più controllato di Arnaut Daniel.

sueti della poesia arnaldiana e più in generale trobadorica; la propria dedizione all'amata, l'intensità inusitata del proprio sentimento, la gioia e insieme il timore dovuti alla dama, le malelingue o ancora il desiderio di rivederla sono tutti topoi della *fin'amor*.²⁵⁸ Anche le insistite allusioni sensuali che contraddistinguono *Lo ferm voler*,²⁵⁹ per altro passibili di interpretazioni normalizzanti in chiave cortese,²⁶⁰ sono affini all'intonazione di molti altri testi danielini, basti pensare al sirventese erotico-metaforico *Puois en Raimons*²⁶¹ o alla più classica canzone *Doutz brais e critz*.²⁶² D'altro canto, benché d'abitudine in termini meno espliciti, il desiderio di abbracciare la dama, magari senza vestiti, di notte e in una camera privata è ben attestato anche nei versi di altri trovatori e giustifica addirittura uno specifico genere, l'alba. La singolarità della sestina risiede piuttosto nella ricorsività ossessiva dei medesimi spunti e dei medesimi termini nel corso dell'intero testo.²⁶³ È l'esito tipico di una forma chiusa, in contrasto con la progressione discorsiva connaturata alla canzone nella sua veste consueta. È dunque la struttura in sé che rende peculiare *Lo ferm voler* e tuttavia probabilmente molto più per il lettore tardo (e poi per quello moderno) che per i contemporanei dell'autore, considerata la già menzionata pro-

²⁵⁸ «Lo ferm voler qu'el cor m'intra / no · m pot jes becs escoissendre ni ongla» (vv 1-2); «totz temps serai ab lieis cum carns et ongla» (v 17); «tant fina amors cum cella qu'el cor m'intra / non cuig fos anc en cors, non eis en arma» (vv 27-28); «qu'ill m'es de joi tors e palaitz e cambra» (v 33); «non ai membre no · m fremisca ni ongla» (v 10); «de lausengier qui pert per mal dir s'arma» (v 3); «tal paor ai no · l sia prop de l'arma» (v 12).

²⁵⁹ «Del cors li fos, non de l'arma, / e cossentis m'a celat dinz sa cambra!» (vv 13-14); «s'a lei plagues, volgr'esser de sa cambra» (v 22); «son Desirat, cui pretz en cambra intra» (v 39).

²⁶⁰ In epoca tarda la reinterpretazione mariana di testi pruriginosi è tutt'altro che rara e spiegherebbe l'apprezzamento per Arnaut in un ambiente rigido e rigoroso come quello del *Concistori del Gai Saber*. Dello spostamento tematico dall'amata terrena alla Vergine si è già parlato nel primo e nel presente capitolo.

²⁶¹ Si tratta del famoso ed ambiguo componimento dedicato al "corno", la cui rappresentazione è sempre in bilico tra il piano musicale e quello erotico: «c'al cornar l'agra mestier becs» (v 6); «que · l corns es fers, laitx e pelutz / e nul jorn no estai essutz, / et es prions; dins ha palutz» (vv 12-14); «cel que sa boch'al com condutz» (v 18); «qu'el la cornes en le fonill / entre l'eschina e · l penchenil» (vv 41-42).

²⁶² «Lo jorn quez ieu e midonz nos baizem» (v 21); «en la chambra on amdui nos mandem / [...] / que · l seu bel cors baisan rizen descobra / e que · l remir contra · l lum de la lampa» (vv 29-32).

²⁶³ Con la parziale eccezione del motivo delle figure parentali, che rappresentano un'interferenza nella relazione amorosa non molto diffusa nell'insieme della produzione trobadorica.

fonda connessione tra l'innovazione formale qui proposta da Arnaut e gli strumenti espressivi caratteristici della tradizione occitanica.²⁶⁴

Considerazioni simili valgono per i componimenti di Raimbaut d'Aurenga. Come si è visto, l'impegno retorico insistito in canzoni come *Ar resplan* non è insolito nel *corpus* del poeta; né d'altro canto la struttura è chiusa quanto quella della sestina. A livello tematico, d'altronde, i testi rambaldiani si presentano convenzionali e ben inseriti nelle logiche cortesi, al di là delle normali variazioni individuali. *Assaz m'es belh*, ad esempio, che pure offre una parziale eccezione per la forte componente autoelogiativa che la caratterizza, presenta problemi di per sé tutt'altro che inconsueti: orizzonte metapoetico, questioni amorose, scontro con le malelingue, morale cortese.

Nei componimenti di Raimbaut è poi molto frequente il motivo del contrasto tra i sentimenti amorosi nell'animo del poeta – tormento e soddisfazione – e tra di essi e l'ambientazione stagionale, primaverile o invernale.²⁶⁵ In alcuni testi, ad esempio *Ar vei bru, escur, trebol cel*, *Car vei qe clars* o *En aital rimeta*, la rappresentazione naturalistica è coerente con quella emotiva (inverno – desolazione, primavera – gioia), in altri opposta, come in *Ar resplan* e in *Aissi mou*. È proprio la tensione interiore a complicare il rapporto dell'io con la realtà esteriore; la progressione del discorso evidenzia a maggior ragione tali aspetti, poiché è giocata sulla contraddittorietà e sull'opposizione dei singoli elementi, cioè proprio quei fattori per cui si può riconoscere in Raimbaut d'Aurenga un antecedente rilevante per l'invenzione della sestina. Il turbamento sentimentale e la complicazione formale che lo esprime sono familiari, per altro, al lettore di Petrarca, per il percorso che l'io lirico affronta nei *Fragmenta* e in particolare nell'arco delle sestine.

²⁶⁴ La medesima conclusione si può trarre in parte per *Eras, pus vey mon benastruc* di Guilhem Peire de Cazals, dove però la peculiarità strutturale è molto meno percepibile all'orecchio e l'esito sul piano tematico-discorsivo molto meno vincolante. Anche in tal caso, comunque, il componimento rientra perfettamente negli ambiti tematici tipici della produzione del trovatore, rispetto ai quali l'unica discriminante notevole è quella tra canzoni d'impostazione felice (come appunto nel caso di *Eras, pus vey mon benastruc*) e canzoni dolenti.

²⁶⁵ Benché tali aspetti siano convenzionali, essi paiono particolarmente congeniali al trovatore d'Aurenga, che insiste sul tema in numerosi componimenti. L'attenzione agli elementi stagionali e naturali, comunque, è tipica anche di Arnaut Daniel, e – non sembra casuale – è divenuta un tratto distintivo delle petrose dantesche (in particolare della sestina) e delle prime tre sestine petrarchesche.

Molte di queste caratteristiche si notano anche nelle petrose dantesche, al cui gruppo appartiene la sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, incentrata sulla topica e contraddittoria ambientazione invernale di un amore insanabile e senza speranza, la cui unica prospettiva è quella di peggiorare ulteriormente in primavera. Il medesimo concetto è espresso per altro ai versi 33-39 di *Io son venuto al punto de la rota*, in cui l'io poetico contrappone il proprio sentimento fuori stagione alla freddezza degli altri esseri viventi, secondo un principio molto simile a quello su cui Petrarca impronta la sestina 22 e la canzone 50, benché non in termini stagionali, quanto circadiani. Nell'insieme le quattro petrose costituiscono un esperimento rispetto alle possibilità espressive del genere lirico, in primo luogo sul piano formale (sestina, sestina doppia e canzone sestina, cui si aggiunge una canzone dal marcato incipit metapoetico – *Così nel mio parlar voglio esser aspro* – e dunque dal forte valore teorico rispetto alle forme della comunicazione in versi). Anche le tematiche principali determinano un fattore di unità tra i quattro componimenti, dedicati ad un amore ossessivo ed infelice, rispetto al quale il poeta non ha né scampo né speranza di soddisfazione, a causa del quale egli si trova trasfigurato e allontanato dal consesso umano (si insiste a più riprese sul trasparire dei sentimenti sul volto). Il riuso del modello metrico arnaldiano non appare perciò un momento del tutto isolato nella produzione dantesca, per quanto legato ad una fase specifica nel percorso autoriale di Dante. La forte contrapposizione della poesia petrosa rispetto alla coeva produzione stilnovistica dello stesso Dante conferma per certi aspetti l'impressione che i singoli tentativi, per quanto di segno diverso, siano parte integrante di un complessivo disegno comunicativo, all'insegna della sperimentazione e della selezione tra forme molteplici.

Le nove sestine petrarchesche compongono un ciclo coeso, il cui percorso evolutivo, narrativo ed insieme esistenziale, riflette nei suoi elementi essenziali la vicenda proposta dalla raccolta nel suo complesso, come hanno notato diversi studiosi.²⁶⁶ La rappresentazione della storia psicolo-

²⁶⁶ Per i concetti di partenza in questa analisi si fa riferimento a Vanossi 1980 (organizzazione del ciclo e rapporto speculare con l'insieme della raccolta, anche in merito alla scelta delle parole-rima e alle affinità o discontinuità con la tradizione cortese). Lo studioso ha sottolineato anche l'affinità strutturale di metro e raccolta: la circolarità, la chiusura, la progressione del discorso pensata come rinnovamento di elementi fissati e rigorosamente selezionati, con riferimento anche alla struttura calendariale del Canzoniere. Per le sestine come ciclo si fa inoltre riferimento ai contributi in Berra 1991¹ (con particolare attenzione alla sestina doppia, dunque alla conclusione del ciclo stesso) e Petrini 1993, pp.

gica e morale dell'io lirico nei nove testi appare organizzata in tre momenti o fasi: amore terreno (sestine 22, 30 e 66), contrasto tra *eros* e *caritas*, urgenza penitenziale e resistenza delle illusioni amorose (sestine 80, 142 e 214), ritorno alla dimensione erotica (sestine 237, 239 e 332). A tale ripartizione interna si sovrappone quella generale del Canzoniere tra rime "in vita" e rime "in morte" di Laura, per cui le sestine partecipano della medesima progressione tematico-tonale: *Rvf* 332, che esalta la chiusura strutturale caratteristica del genere con il raddoppiamento delle stanze, è di fatto un *planh*. Ciò sarebbe già sufficiente per affermare che la sestina petrarchesca va ben al di là dell'ispirazione in sostanza sensuale che le avevano attribuito Arnaut Daniel e in fondo anche Dante, e che poi nella tradizione ha finito per identificare la materia più tipica del genere, poiché ora esso si inserisce in un macrotesto più articolato e si apre alla sovrapposizione di spunti espressivi diversi.

La collocazione delle sestine rispetto alla successione dei *fragmenta* appare tutt'altro che casuale, soprattutto se si tiene conto della redazione Correggio, che come è noto deve essere stata la più curata tra quelle del Canzoniere sul piano delle rispondenze strutturali. Le prime tre sestine, dall'evidente tematica erotica, appartengono alla prima metà²⁶⁷ della sezione iniziale e sono dunque precedenti rispetto a *Rvf* 70 e alla (parziale) svolta stilnovistica, mentre il *fragmentum* 80 è già oltre il crinale. Esso, per altro, è posto proprio a ridosso di tale spartiacque, così come la sestina 66, con l'effetto di sottolineare un momento di passaggio. *Rvf* 142 svolgeva invece il ruolo essenziale di chiudere la prima sezione, introducendo quella *mutatio animi* che nella configurazione definitiva è spostata in apertura della seconda sezione ed interamente affidata alla canzone 264. L'aggiunta successiva della sestina 214 ha riportato equilibrio tra le due serie, quella sensuale e quella palinodica, con tre testi ciascuna. L'esperimento della sestina doppia 332 chiude l'intero gruppo, ma trova un parallelo nella prima parte grazie alla posizione estremamente ravvici-

115-122, che ha fornito una possibile diversa interpretazione dell'organizzazione interna del ciclo, distinguendo un'introduzione (22), una fase di impietramento (30, 66, 80), un intermezzo (142), un momento dello strazio (214, 237, 239) e un epilogo (332). Una terza lettura strutturale del ciclo, basata sull'uso delle isotopie laurane nelle sestine e nel resto della raccolta, è stata proposta in Pelosini 1998.

²⁶⁷ Si ricordi che la prima sezione doveva originariamente terminare con il *fragmentum* 142, per cui il gruppo dei testi 70-74 segnava esattamente la sua metà.

nata di 237 e 239, che per certi aspetti anticipa il raddoppiamento.²⁶⁸ A loro volta, la settima e l'ottava sestina sono idealmente connesse alla sesta (*Rvf* 214) per l'assenza di altri testi lunghi nel mezzo. Inoltre, la posizione di cinque tra le sestine riserva qualche suggestione numerologica. Sia il legame matematico tra le prime tre $22 \times 3(0) = 66$, sia la corrispondenza numerica tra 142 e 214 sono evidenti: tali dettagli appaiono senza dubbio esteriori, ma sono anche del tutto coerenti con la mentalità dell'epoca.²⁶⁹

L'analisi contenutistica, inoltre, conferma l'organicità del ciclo, in sé ed in rapporto con la raccolta. La sestina 22, testo giovanile per eccellenza, sia nella finzione del Canzoniere sia probabilmente nella realtà della composizione, rappresenta l'omaggio più scoperto all'inventore del genere, nonché all'esempio dantesco. Il tema di fondo è chiaro ed univoco: l'*amor carnis* travolgente per Laura, le sofferenze e i desideri impossibili che turbano il poeta.²⁷⁰ Gli strumenti espressivi sono invece molteplici: l'*adynaton*,²⁷¹ altro elemento che riporta alla tradizione trobadorica e in particolare ad Arnaut Daniel, ma anche alle petrose dantesche; il riferimento al genere occitanico dell'alba,²⁷² anch'esso fortemente connotato in chiave erotica; la rappresentazione della natura e dei ritmi biologici regolari, che si contrappongono allo stato sconvolto del poeta.²⁷³ L'aspetto na-

²⁶⁸ Si noti che il *fragmentum* 238 non spezza, ma anzi rafforza la connessione, poiché la scena del bacio a Laura introduce il motivo della gelosia, che appare del tutto coerente con la visione erotica espressa dalle due sestine. A sua volta *Rvf* 332 intrattiene uno stretto legame tematico con il componimento che lo precede, di nuovo un *planh* per Laura, dedicato in gran parte ai ricordi del passato e delle sofferenze amorose, piacevoli a confronto con il dolore lacerante della perdita. Già Pelosini 1998, in particolare alle pp. 711-712, si è soffermata sulla disposizione dei nove testi, reciprocamente e all'interno della raccolta.

²⁶⁹ Anche il ciclo nel complesso suggerisce un'osservazione numerica: 9 testi che raggiungono il numero sacro, la cui struttura si basa sul 6 – numero altrettanto sacro e per di più laurano –, tra i quali l'ultimo è doppio, suggerendo così una somma finale di 10, cioè il numero mariano su cui si imposta la chiusura della raccolta (canzone 366).

²⁷⁰ «[...] / non ò mai triegua di sospir' col sole; / poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle / vo lagrimando, et disiando il giorno» (vv 10-12); «et maledico il dì ch'i' vidi 'l sole, / che mi fa in vista un huom nudrito in selva» (vv 17-18); «lo mio fermo desir vien da le stelle» (v 24).

²⁷¹ «[...] et mai non fosse l'alba» (v 33); «Ma io sarò sotterra in secca selva / e 'l giorno andrà pien di minute stelle / prima ch'a s'è dolce alba arrivi il sole» (vv 37-39).

²⁷² Già la scelta della parola-rima «alba» è significativa in tal senso. Oltre al già citato verso 33, si ricordi l'anticipazione «[...] e 'n anzi l'alba / puommi arichir dal tramontar del sole» (vv 29-30).

²⁷³ È lo spunto su cui sono costruite le prime tre stanze: espressivo in particolare l'effetto avversativo dell'incipit di verso e strofa «et io» (v 7). Su tale contrapposizione e

turalistico, inoltre, veicola la sovrapposizione di fonti differenti: per quanto infatti la tematica stagionale, presentata in termini di affinità o di contraddizione rispetto allo stato interiore, sia tipica della produzione trobadorica e poi delle petrose, Petrarca risente anche di influenze classiche (virgiliane), che determinano un'intonazione profondamente rinnovata.²⁷⁴

Caratteristiche molto simili tornano nella sestina 66, in cui pure l'elemento naturale dipende in misura maggiore dall'esempio dantesco, per gli inequivocabili tratti invernali che rimandano ad *Al poco giorno*.²⁷⁵ La contrastività emotiva appare qui complicata e allo stesso tempo esaltata dalla caratterizzazione del personaggio femminile, mentre gli elementi adynatici²⁷⁶ si combinano perfettamente con la triplice immagine di natura, sentimenti del poeta e umanità di Laura, interamente pensata nel segno del ghiaccio (e del dolore). Anche in tale componimento, dunque, il peso e al contempo il riuso della tradizione appaiono notevoli.

Risulta tuttavia più autonoma la sestina 30. Il tema è il medesimo dei *fragmenta* 22 e 66, così come l'uso caratteristico dell'*adynaton*;²⁷⁷ la vicenda amorosa è però presentata nel tempo, sia nel perdurare dei suoi aspetti tormentosi sia nell'impossibilità di rinunciare al legame con l'amata, per quanto dannoso. Il poeta, infatti, rievoca il proprio passato e guarda ad un futuro che non si prospetta affatto differente,²⁷⁸ creando così un tenue effetto dinamico che si combina in modo innovativo con la staticità propria della struttura metrico-discorsiva. Nel caso di Petrarca, l'elemento temporale assume quattro diverse sfumature, che rispettivamente rimandano al riuso di motivi trobadorici, alla creazione di strutture specifiche

sull'utilizzo di una struttura "a quadri" sia in Petrarca che nella tradizione trobadorica si tornerà nel corso del presente capitolo.

²⁷⁴ L'intera sestina è disseminata di tali immagini; ne è rappresentativa la scelta delle parole-rima: «terra» e «selva» soprattutto, ma anche l'indicazione dei ritmi del giorno attraverso le voci «sole», «stelle», «alba» e «giorno».

²⁷⁵ Così la prima strofa, e lo suggeriscono chiaramente le parole-rima «nebbia», «venti», «pioggia» e «ghiaccio». Nella seconda stanza si ripetono i medesimi concetti, riferiti però parallelamente allo stato interiore del poeta.

²⁷⁶ «Ch'allor fia un di madonna senza 'l ghiaccio / dentro, et di for senza l'usata nebbia, ch'i' vedrò secco il mare, e' laghi, e i fiumi» (vv 22-24).

²⁷⁷ «Allor saranno i miei pensieri a riva / che foglia verde non si trovi in lauro; / quando avrò queto il core, asciutti gli occhi, / vedrem ghiacciare il foco, arder la neve» (vv 7-10).

²⁷⁸ «Giovane donna sotto un verde lauro / vidi [...]» (vv 1-2); «non ò tanti capelli in queste chiome / quanti vorrei quel giorno attender anni» (vv 11-12); «o colle brune o colle bianche chiome, / seguirò l'ombra di quel dolce lauro / [...] / fin che l'ultimo di chiuda quest'occhi» (vv 15-18); «sempre piangendo andrò per ogni riva» (v 33).

del Canzoniere, all'espressione del problema morale o alla prospettiva umanistica. Ai trovatori risale il lamento per la lunghissima attesa e per il protrarsi di un'infruttuosa passione; d'altro canto, il computo del tempo che passa presenta talvolta una valenza più specifica, con l'individuazione di veri e propri anniversari. Come si è visto, tale topos cortese acquisisce una funzione strutturale peculiare nel Canzoniere, la cui progressione è scandita dal preciso senso del tempo che passa e da date puntuali (esplicite o ricostruibili). La sestina 30 propone appunto il primo di tali anniversari e quindi la questione cronologica vi assume un'importanza centrale.²⁷⁹ Infine, in tutta l'opera petrarchesca è ricorrente il motivo del tempo che non si ferma, della brevità della vita, delle scelte che si fanno sempre più urgenti:²⁸⁰ un'ansia per certi aspetti già umanistica, anche se nel Canzoniere essa veicola soprattutto la consapevolezza del tempo sprecato ad inseguire i beni terreni e quindi l'impellenza morale di guardare a Dio.

I medesimi elementi convenzionali che nelle prime tre sestine tratteggiano la vicenda amorosa tornano con valenza palinodica nelle tre successive. Il poeta infatti ripercorre i propri errori, nel tentativo di meditare sul passato e di giungere ad un reale cambiamento spirituale. Nella successione dei tre testi la spinta morale e penitenziale diviene sempre più intensa.²⁸¹ Infatti, benché *Rvf* 80 insista a lungo sulla gravità dell'errore, sulla rinnovata coscienza dell'io e sul cammino da intraprendere, la conclusione riconferma le "catene" terrene cui non è ancora del tutto possibile ri-

²⁷⁹ «Che s'al contar non erro, oggi à sett'anni / che sospirando vo di riva in riva» (vv 28-29). Per l'importanza di questo anniversario si rimanda al terzo ed al quinto capitolo.

²⁸⁰ «Ma perché vola il tempo et fuggon gli anni, / sì ch'a la morte in un punto s'arriva» (vv 13-14). Nel caso della sestina, la decisione che si prende a fronte di tale consapevolezza non è certo penitenziale, ma anzi ispirata alla rinuncia dell'autoconservazione in vista di un'incrollabile fedeltà alla dama e all'amore, secondo un topos cortese di lunghissimo corso.

²⁸¹ Sestina 80: «però sarebbe da ritrarsi in porto / mentre al governo anchor crede la vela» (vv 5-6); «chiuso gran tempo in questo cieco legno / errai [...]» (vv 13-14); «poi piacque a lui che mi produsse in vita / chiamarme tanto indietro da li scogli / ch'almen da lunge m'apparisse il porto» (vv16-18); «Signor de la mia fine e de la vita, / prima ch'i' fiacchi il legno tra li scogli / drizza a buon porto l'affannata vela» (vv 37-39).

Sestina 142: «ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo / mostranmi altro sentier di gire al cielo / et di far frutto, non pur fior' et frondi. / Altr'amor, altre frondi et altro lume, / altro salir al ciel per altri poggi / cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami» (vv 34-39).

Sestina 214: «Ma Tu, Signor, ch'ài di pietate il pregio, / porgimi la man dextra in questo bosco: / vinca 'l Tuo sol le mie tenebre nove. / Guarda 'l mio stato, [...] / rendimi, s'esser pò, libera et sciolta / l'errante mia consorte; et fia Tuo 'l pregio, / s'anchor Teco la trovo in miglior parte» (vv 28-36).

nunciare. La sestina 142, invece, pur descrivendo con ampiezza l'esperienza amorosa del poeta, dapprima dolente e poi salvifica,²⁸² propone come conclusa quella fase, alla quale si sostituisce ora una prospettiva spirituale nuova, serena e solida. Negli ultimi versi la ripetizione quasi ossessiva del concetto di alterità identifica l'esigenza di un'evoluzione, lascia intravedere qualche speranza di successo (poi disattesa) e crea un significativo effetto contrastante rispetto ai congedi delle sestine precedenti, compreso quello della numero 80. *Rvf* 214 mette a frutto tale svolta, per quanto in modo temporaneo. Come già nel *fragmentum* 80, il discorso si focalizza in primo luogo sulla consapevolezza della colpa, con atteggiamento ancor più esacerbato ed autocritico, poiché il poeta pare cosciente di non potersi liberare delle tendenze amorose con quell'immediatezza che aveva auspicato in precedenza (*Rvf* 142). D'altro canto, le stanze conclusive anticipano la soluzione poi definitiva (*ff.* 365-366), nel segno della preghiera e della fiducia in una forza superiore, pietosa e comprensiva.

Ancora un lungo cammino si frappone tuttavia tra l'io e quella destinazione. Le sestine 237²⁸³ e 239, affini per tematiche come per posizione, tornano infatti alla chiusura, alla contraddittorietà dei sentimenti, all'ossessione adynatica²⁸⁴ per Laura.²⁸⁵ Il senso di una sofferenza senza

²⁸² In chiave stilnovistica, mettendo cioè a frutto la parziale svolta dei *fragmenta* 70-74, completamente ignorata in 80.

²⁸³ Albonico 2009 propone per la sestina 237 un'interpretazione più articolata, evidenziando sia la relazione con *Rvf* 22 sia quella con 332. La sestina dunque identificherebbe un momento di passaggio, di mediazione, in cui si fa strada quasi un presentimento della morte, interrotto poi dalla sestina 239 che compie un passo indietro, in coerenza per altro con la posizione ancora "alta" dei due componimenti. Il *fragmentum* 237 potrebbe anche intrattenere qualche relazione con la canzone 126, per la medesima idea di pietà richiesta a Laura in prospettiva, cioè per il tempo che seguirà la morte del poeta. Per certi aspetti, tali posizioni sono state anticipate dalla breve analisi sulla sestina in Petrini 1993, p. 119.

²⁸⁴ Sestina 237: «Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde, / et la sua luce avrà 'l sol da la luna, / e i fior' d'april morranno in ogni piaggia» (vv 16-18); «e 'l dì si stesse e 'l sol sempre ne l'onde» (v 36).

Sestina 239: «Ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori, / ch'amor fiorisca in quella nobil alma» (vv 10-11); «et col bue zoppo andrem cacciando l'aura. / In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori» (vv 36-37).

²⁸⁵ Sestina 237: «quant'à 'l mio cor pensier' ciascuna sera» (v 6); «Di dì in dì spero omai l'ultima sera / che scevri in me dal vivo terren l'onde» (vv 7-8); «ché tanti affanni uom mai sotto la luna / non sofferse quant'io [...]» (vv 10-11); «Io non ebbi già mai tranquilla notte, / ma sospirando andai matino et sera» (vv 13-14); «Consumando mi vo di piaggia in piaggia / el dì pensoso, poi piango la notte» (vv 19-20).

Sestina 239: «Quante lagrime, lasso, et quanti versi / ò già sparti al mio tempo, e 'n quante note / ò riprovato a humiliar quell'alma!» (vv 12-15).

scampo si riconferma anche nella sestina doppia: in *Rvf* 332,²⁸⁶ però, i pianti per l'amata scostante, cioè i motivi fondanti dei *fragmenta* 237 e 239 (come d'altronde di *Rvf* 22, 30 e 66), appaiono in retrospettiva un paradiso perduto,²⁸⁷ a confronto con l'inconsolabile dolore del lutto.²⁸⁸

Il riuso della sestina veicola dunque la creazione di un ciclo parallelo ed interno al Canzoniere, capace di evidenziare le tappe fondamentali della vicenda complessiva: amore, tentativo di cambiare, ricaduta, morte dell'amata. Nell'insieme, le nove sestine suggeriscono tre diverse tattiche nella reinterpretazione del genere occitanico e del modello dantesco. Quando l'amore è presentato come *eros*, la prospettiva è affine a quella tradizionale, benché rinnovata dalla nuova concezione della lirica e dell'io poetico (riuso amoroso-passionale); tale visione è poi ribaltata in termini critici, partendo dalle medesime immagini (riuso penitenziale); infine, quegli stessi motivi amorosi e dolenti sono riletti nello spostamento del desiderio erotico dal presente al passato, rinnovando ulteriormente l'espressione tormentata dell'io (riuso elegiaco-luttuoso). La serie delle sestine si chiude in realtà in anticipo rispetto alla raccolta. Il Canzoniere infatti prosegue oltre l'elaborazione della perdita, verso il momento della più intensa riflessione penitenziale, cioè quello conclusivo, rivolto a Dio e soprattutto alla Vergine: nessuna sestina compie tale passaggio. Si trattava forse di un genere troppo compromesso sul piano sensuale e terreno, che poteva sì veicolare una temporanea palinodia, ma non una conversione vera e propria. Per la preghiera finale, la sestina lascia perciò il passo alla canzone, come d'altronde la canzone 264 aveva sostituito la sestina 142 nella rappresentazione della *mutatio animi*, al centro ideale della vicenda esistenziale dell'io lirico.

²⁸⁶ Sulla particolare natura di questo componimento, la sua peculiarità anche semantica e la sua funzione rispetto alla serie delle sestine si veda Berra 1991¹.

²⁸⁷ «Mia benigna fortuna e 'l viver lieto, / i chiari giorni et le tranquille notti / e i soavi sospiri e 'l dolce stile» (vv 1-3); «Già mi fu col desir sì dolce il pianto, / che condia di dolcezza ogni agro stile» (19-20); «con dolor rimembrando il tempo lieto» (v 27); «Nesun visse già mai più di me lieto» (v 37) «[...] piacer mi faceva i sospiri e 'l pianto» (v 45).

²⁸⁸ «Odiar vita mi fanno, et bramar morte» (v 6); «Crudele, acerba, inexorabil Morte, / cagion mi dà di mai non esser lieto, / ma di menar tutta mia vita in pianto, / e i giorni oscuri et le dogliose notti» (vv 7-10); «Or non parl'io, né penso, altro che pianto» (v 18); «Non à 'l regno d'Amor sì vario stile, / ch'è tanto or tristo quanto mai fu lieto» (vv 35-36); «et doppiando 'l dolor, doppia lo stile» (v 39); «prego che 'l pianto mio finisca Morte» (v 75).

6. *Descrizioni stagionali ed elementi pastorali dai Provenzali a Petrarca*

La poesia occitanica offre poche descrizioni naturalistiche. Lo spazio in cui si muovono amanti e cavalieri appare sfumato ed indefinito, identificato da pochi elementi emblematici che evocano una situazione convenzionale e non descrivono uno spazio fisico. Armi, cavalli e stendardi sono sufficienti a caratterizzare un campo di battaglia; giardino, stagione e campagna indicano parimenti contesti specifici e riconoscibili cui è immediatamente associata la vicenda amorosa. In particolare, basta parlare di “verziere”, vero e proprio termine tecnico, per suggerire un *hortus conclusus*, la versione romanza del classico *locus amoenus*.²⁸⁹ Anche erba, fiori e sole rimandano ad un codice poetico ben affermato e rendono superfluo ogni ulteriore dettaglio. La distinzione tra estate e primavera e, ancor più, quella tra autunno ed inverno sono quasi assenti: gli elementi naturali pertengono semplicemente alla “bella” o alla “brutta” stagione. Temperatura, vento o brezza, canto degli uccelli (a volte di una specie in particolare), colore dei rami e delle foglie sono sufficienti per delineare il contesto della vicenda poetica, di cui anzi spesso rappresentano l’avvio, secondo la tipologia di incipit stagionale, celebre e topica, di cui si è parlato. Infine, la campagna è definita come uno spazio aperto, di solito primaverile, contraddistinto per lo più da un corso d’acqua ed identificabile grazie alla tipologia degli spostamenti (il poeta è a cavallo) e alle attività dei personaggi coinvolti (agricoltura e pastorizia).²⁹⁰

Nella produzione trobadorica tali indicazioni stilizzate vantano, proprio grazie alla loro tipizzazione, un ruolo significativo come marca di genere. Un avvio stagionale o una contestualizzazione amena pertengono alle grandi canzoni cortesi,²⁹¹ mentre la scena campestre adatta le conven-

²⁸⁹ Sul topos del *locus amoenus* si veda Curtius 1992, pp. 219-223.

²⁹⁰ Tale ambientazione ha una duplice funzione. Poiché chiarisce che la scena non ha luogo né in città né in un castello, indica che la rappresentazione non avrà un’intonazione cortese; inoltre, la natura aperta e selvatica implica una componente sensuale, fondamentale per la definizione del genere. Picone 1979, pp. 83-87, sottolinea inoltre lo sviamento che lo spazio aperto della campagna suggerisce, in chiave metaforica, rispetto al percorso di perfezionamento interiore rappresentato dalla *fin’amor*.

²⁹¹ Un esempio rappresentativo si trova in *Non pueisc sofrir c’a la dolor* di Giraut de Bornelh, ma le occorrenze sono numerosissime. Si possono ricordare in quanto casi peculiari, benché non del tutto isolati, *Al nou doutz termini blanc* di Bertran de Born e *Bel m’es gan li rana chanta* di Marcabru: nel primo componimento alla rappresentazione naturalistica fa seguito una narrazione militare, nel secondo una riflessione morale.

zioni bucoliche di origine classica al genere più basso della pastorella. Ecco quattro esempi di canzone dall'incipit stagionale:

Lo nous mes d'abril comensa
 apres la freidor
 e l'ausel son chantador,
 qu'atendut an en parvensa
 lo pascor.
 (Rigaut de Berbezilh, *Lo nous mes d'abril comensa*, vv 1-5)

Pro ai del chan essenhadors
 entorn mi et ensenhairitz:
 pratz e vergiers, albres e flors,
 voutas d'auzelhs e lais e critz
 per lo dous termini suau;
 qu'en un petit de joi m'estau,
 don nulhs deportz no m pot jauzir
 tan cum solatz d'amor valen
 (Jaufré Rudel, *Pro ai del chan essenhadors*, vv 1-8).

Ara no vei luzir solelh,
 tan me son escurzit li rai,
 e ges per aisso no · m esmai,
 c'una clardatz me solelha
 d'amor qu'ins el cor me raya
 (Bernart de Ventadorn, *Ara no vei luzir solelh*, vv 1-5).

Chansson do · il mot son plan e prim
 farai puois que botono · ill vim
 e l'aussor cim
 son de color
 de mainta flor
 e verdeia la fuoilla
 e · il chant e · il braill
 son a l'ombraill
 dels auzels per la bruoilla
 (Arnaut Daniel, *Chansson do · il mot son plan e prim*, vv 1-7).

Anche l'avvio delle "pastorelle" è identificato da alcuni elementi ricorrenti, come l'indicazione di spazio e tempo, e dalle circostanze per cui cavaliere e pastora si incontrano.

L'autrier, lo primier iorn d'aost,
 vinc en Proensa part Alest
 et cavalgav'ab semblan rnest,
 qu'ira · m tenia sobrieira,
 cant auzi d'una bergieira
 lo chant iust'un plaissaditz,
 e, quar fon suaus lo critz,
 don retendi la ribieira,
 volsi · m lai totz esbaitz
 on amassava falgieira.
 (Giraut de Bornelh, *L'autrier, lo primier iorn d'aost*, vv 10)

L'autrier cavalcava
 sus mon palafre,
 ab clar temps sere,
 e vi denan me
 una pastorella,
 ab color fresqu'e novella,
 que chantet mout gen
 (Gui d'Ussel, *L'autrier cavalcava*, vv 1-7).

A la fontana del vergier,
 on l'erb' es vertz josta · 1 gravier,
 a l'ombra d'un fust domesgier,
 en aiziment de blancas flors
 e de novelh chant costumier,
 trobey sola, ses companhier,
 selha que no vol mon solatz
 (Marcabru, *A la fontana del vergier*, vv 1-7).²⁹²

Si è visto inoltre come nelle canzoni amorose la rappresentazione naturalistica in incipit sia spesso oggetto di una convenzionale correlazione rispetto allo stato emotivo dell'io lirico, per assonanza (primavera/gioia/desiderio di cantare, inverno/disperazione/rinuncia alla poesia) o dissonanza (primavera/disperazione amorosa, inverno/sopravvivenza dei sentimenti e dell'attività letteraria).

²⁹² La natura di questo testo, in realtà, è stata più volte messa in questione da parte degli studiosi. La situazione naturale e l'occasione di un incontro fortuito fanno infatti pensare ad una pastorella, ma è evidente che la tipologia femminile in questione risponde ai canoni cortesi. Nel complesso, dunque, il testo appare "misto" tra le due forme espressive.

Nella lirica italiana delle origini – incluso lo Stilnovo – le rappresentazioni naturalistiche appaiono in sostanza simili a quelle occitaniche, nella loro vaghezza e convenzionalità; la quantità delle occorrenze tende per altro a diminuire (anche in proporzione al numero inferiore di testi che si sono conservati). Domina nel complesso l'*imagery* primaverile, con particolare attenzione ai dettagli tratti dal mondo animale, mentre sono poco apprezzate le ambientazioni invernali, con l'ovvia e celebre eccezione delle petrose dantesche, sicuro modello per la descrizione paesaggistica in diversi *fragmenta* (ad esempio la sestina 66). Altra caratteristica ricorrente tra gli italiani è lo spostamento del motivo naturalistico dall'avvio al pieno del discorso, con evidente trasformazione della consuetudine incipitaria occitanica; si mantiene invece in diversi casi – in primo luogo proprio nelle petrose dantesche – l'identificazione di una corrispondenza, per affinità o contrasto, tra contesto esteriore e stato d'animo dell'io lirico. Infine, è rilevante che gli aspetti naturali abbiano un ruolo centrale nella costruzione di alcuni sonetti, invece che di canzoni, ad esempio *Quando l'aira rischiara e rinserena* di Bondie Dietaiuti, che dunque anticipano una significativa preferenza petrarchesca rispetto alla forma metrica in cui concentrare questa tipologia di immagini.

Elementi simili a quelli caratteristici dell'uso occitanico (e in parte italiano) si riscontrano anche nel Canzoniere, per quanto siano oggetto di una profonda rifunzionalizzazione.²⁹³ Le strategie del riuso petrarchesco possono in questo caso essere schematizzate secondo diversi aspetti. In primo luogo, Petrarca mescola modelli di provenienza differente, secondo una prassi a lui consueta (1). Egli apprezza in modo particolare il topico incipit stagionale, soprattutto primaverile; in diverse occasioni sfrutta l'impostazione tipica del *plazer* trobadorico presentando il quadro naturalistico in veste di elenco (2): lo scopo è in entrambi i casi rappresentare la condizione dell'io lirico, in linea con la generale finalità della raccolta. Non di rado la natura acquisisce nel Canzoniere un ruolo attivo e peculiare rispetto alla raffigurazione dello stato amoroso, nei termini di una forte compartecipazione emotiva (3). Nel complesso, Petrarca cura la distribuzione delle descrizioni paesaggistiche all'interno della macrostruttura, ma abbandona in gran parte l'idea di una corrispondenza puntuale tra contesto naturale e sottogeneri lirici. In particolare, egli fa propria con libertà la

²⁹³ Per una riflessione generale sulla funzione delle immagini naturalistiche nel Canzoniere si veda Ughetto 1997.

tradizione della pastorella, per arricchire di sfumature nuove la rappresentazione della figura femminile nella natura, ma rinunciando ai tratti di più vistosa sensualità (4).

1. Come si è visto in merito ad altri generi, ancora una volta la trasfigurazione petrarchesca dei modelli occitanici passa in primo luogo attraverso il loro accostamento a fonti diverse, in particolare classiche. Questi antecedenti sono in effetti essenziali sia rispetto alla descrizione paesaggistica, che non a caso nel Canzoniere è ben più ampia che nelle opere trobadoriche, sia nei riferimenti mitologici che spesso le sono associati.²⁹⁴ In proposito, Virgilio ed Ovidio sono gli *auctores* fondamentali; a Virgilio in particolare rimanda anche la tradizione delle rappresentazioni bucolico-pastorali, che nella resa petrarchesca si sovrappone all'influenza delle pastorelle occitaniche: si pensi a componimenti quali la sestina 22, la canzone 50 o i sonetti 310-311. D'altro canto, Petrarca mostra di apprezzare anche i motivi topici della lirica romanza, tra cui spiccano quelli legati all'immaginario ameno e primaverile oppure invernale e nevoso (questi ultimi a loro volta sono terreno fertile per la sovrapposizione tra modelli occitanici ed italiani, in particolare quello dantesco).

Il contatto con i modelli trobadorici appare centrale soprattutto nelle rappresentazioni stagionali collocate in apertura di testo, e ciò è ancor più evidente laddove sia delineata una correlazione tra natura e sentimenti del poeta, che in Petrarca assume per lo più la connotazione di una contrapposizione tra contesto primaverile e sofferenza di chi ama.²⁹⁵

2. È tipico inoltre, e ricorrente nel Canzoniere, che gli elementi paesaggistici siano proposti in ampie enumerazioni la cui matrice trobadorica va ricondotta al genere del *plazer*: il poeta, infatti, elenca una serie di elementi gradevoli, quali appunto in questi casi quelli che compongono il quadro primaverile.²⁹⁶ Si leggano ad esempio i numerosi dettagli presenta-

²⁹⁴ La ricchezza dei rimandi nelle edizioni commentate (si fa qui particolare riferimento a Santagata 2004 e Bettarini 2005) è piuttosto indicativa in tal senso.

²⁹⁵ Tale aspetto, con specifico riferimento all'uso di formule e concetti convenzionali, è stato approfondito nel corso del capitolo precedente.

²⁹⁶ O piuttosto dell'*enueg*, dato lo stato d'animo luttuoso del poeta. Se ne riparerà a breve in dettaglio.

ti nel corso delle quartine di *Rvf* 310, che non sfigurerebbero nella prima strofa di una canzone d'amore cortese, così come il lamento che segue:²⁹⁷

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena
 e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
 et garrir Progne et pianger Philomena,
 et primavera candida et vermiglia.
 Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
 Giove s'allegra di mirar sua figlia;
 l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
 ogni animal d'amar si riconsiglia. (vv 1-8)

Il poeta infatti non condivide la rinascita della terra, ma anzi sospira (Laura è morta) e nel mondo i suoi occhi non vedono che disperazione. L'opposizione è convenzionale, ma la chiusura dovuta alla forma metrica breve contribuisce ad esaltarla. Lo stesso si potrebbe affermare per il sonetto 301, in cui l'elenco degli elementi e l'espressione dello stato d'animo funzionano appieno nella misura dei quattordici versi.

Valle che de' lamenti miei se' piena,
 fiume che spesso del mio pianger cresci,
 fere selvestre, vaghi augelli et pesci,
 che l'una et l'altra verde riva affrena,
 aria de' miei sospir' calda et serena,
 dolce sentier che sì amaro riesci,
 colle che mi piacesti, or mi rincresci,
 ov'anchor per usanza Amor mi mena (vv 1-8).

Nel Canzoniere, tuttavia, a differenza dei possibili antecedenti italiani, l'uso del sonetto non cancella il senso di una riflessione o per lo meno di una rappresentazione più ampia, grazie alla successione di testi autonomi ma affini, in cui la prospettiva può mutare in modo graduale, favorendo sia la *variatio* sia la progressione del discorso. Lo si nota in *Rvf* 303, che riprende il motivo di 301 dopo la pausa offerta dal più sereno 302 (una visione di Laura-spirito); qui però il poeta si rivolge in apostrofe anche ad Amore.

²⁹⁷ Sul sonetto 310 e sugli incipit primaverili, nel passaggio dalla tradizione occitanica (Bernart de Ventadorn e Rambertino Buvaelli) a quella italiana (siciliana e siculo-toscana in primo luogo), oltre che in riferimento ai classici, si veda Carrai 2001.

Amor che meco al buon tempo ti stavi
 fra queste rive, a' pensier' nostri amiche,
 [...]
 fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi,
 valli chiuse, alti colli et piagge apriche,
 porto de l'amorose mie fatiche,
 de le fortune mie tante, et sì gravi;
 o vaghi habitator' de' verdi boschi,
 o nimphe, et voi che 'l fresco herboso fondo
 del liquido cristallo alberga et pasce (vv 1-11).

Simile significato si può attribuire anche alla coppia di sonetti 310-311: il quadro primaverile del primo ha eco nel secondo grazie alla presenza dell'usignolo, anche se qui la natura condivide il pianto del poeta, secondo una consonanza tra spazio, stagione ed emozioni di segno negativo, a sua volta già prevista presso i trovatori.²⁹⁸

Quel rosignuol, che sì soave piagne
 forse suoi figli o sua cara consorte,
 di dolcezza empie il cielo et le campagne
 con tante note sì pietose et scorte,
 et tutta notte par che m'accompagne,
 et mi rammente la mia dura sorte (vv 1-6).

La comparazione tra mondo esterno ed interiorità del poeta è proposta anche in due metri lunghi della prima sezione. Nei *fragmenta* 22 (per le prime tre stanze) e 50²⁹⁹ la composizione è centrata sul contrasto tra la di-

²⁹⁸ Sulla componente primaverile nel sonetto 311, oltre che in *Rvf* 10, si legga Rivella 1997. Un altro esempio petrarchesco di incipit stagionale si trova nel sonetto 219 (vv 1-4), dove però il parallelo – qui per analogia – non è con lo stato del poeta, ma con la bellezza di Aurora, resa non a caso attraverso una serie di metafore naturalistiche (la neve del volto, l'oro dei capelli), topoi di solito utilizzati per l'elogio della bellezza dell'amata. Tuttavia tale occorrenza è particolarmente significativa per l'esplicito gallicismo del v 2, che rimanda a puntuali modelli provenzali (Santagata 2004, p. 932): «Il cantar novo e 'l pianger delli augelli / in sul dì fanno retentir le valli, / e 'l mormorar de' liquidi cristalli / giù per lucidi, freschi rivi et snelli». Un effetto simile si coglie anche nell'avvio del sonetto 223, che evoca il tramonto e il discendere delle tenebre. Qui non si tratta di un'immagine stagionale, quanto della contrapposizione tra poeta tormentato giorno e notte e ritmo normale degli esseri viventi; tuttavia Petrarca recupera la lezione trobadorica, come suggerisce il predicato «imbruna» che rimanda all'occitanico “brunezir”. Tali aspetti sono già stati in parte affrontati, secondo prospettive diverse, nel corso del capitolo precedente.

²⁹⁹ Per l'interpretazione della canzone 50 si veda Albonico 2001.

sperazione senza tregua del poeta e i ritmi normali degli altri, uomini ed animali, che soffrono e faticano di giorno, ma riposano di notte. La cadenza regolare delle loro esistenze, oltre al riferimento ad ambienti come la foresta, il mare e la campagna, introducono un'impressione di naturalità che può per certi aspetti essere associata più in generale alle rappresentazioni paesaggistiche del Canzoniere. Lo spunto, d'altro canto, non è nuovo e ben si accorda alle altre suggestioni cortesi presenti nei due testi, in particolare nella sestina. Tuttavia, in entrambi i componimenti la resa della vita quotidiana, ricca di dettagli concreti, si distanzia dalle occorrenze occitaniche: l'effetto di novità è percepibile soprattutto nella canzone 50, dove non a caso abbondano gli echi virgiliani.

Pur nell'intonazione più lieve e serena, il famoso incipit di *Chiare, fresche et dolci acque*, anticipato dalle ultime due strofe della precedente canzone 125, appare piuttosto affine ai sonetti 301, 303 e 310. Petrarca tratteggia infatti nella canzone una natura amena, sfumata e primaverile, un'atmosfera onirica, che qui però si intrecciano all'apparizione disincarnata di Laura, tanto nel ricordo, quanto nell'immaginazione di un possibile futuro. La prima stanza si propone come un elenco di enti naturali (acque, ramo, erba e fiori, aria), mutuando e insieme rinnovando la convenzionale struttura retorica dell'elenco e del *plazer* naturalistico.

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienza insieme
a le dolenti mie parole extreme. (vv 1-13)

3. In questo componimento, il contesto paesaggistico non è solo diretto erede della tradizione dell'*hortus conclusus* ma, come è stato spesso notato, gli elementi del paesaggio divengono veri e propri interlocutori, destinatari dello sfogo emotivo, testimoni dello stato e dei desideri del poe-

ta.³⁰⁰ I versi 12-13 lo indicano chiaramente, «date udiencia insieme / a le dolenti mie parole extreme». E la morte, che l'innamorato avverte prossima, dona alla sua allocuzione maggior significato.

I sonetti 301 e 303 ripropongono una dinamica equivalente. Nel primo, la valle è piena «de' lamenti miei» (v 1), il fiume «del mio pianger cresc[e]» (v 2); dunque la natura ascolta il tormento del poeta che si rivolge ad essa. D'altronde, quegli stessi spazi erano stati teatro delle dolci sofferenze amorose: sono i luoghi amati dal poeta (v 7), che li riconosce uguali al passato (v 9), gli stessi in cui poteva vedere l'oggetto del suo amore (v 12) e proprio in memoria di Laura egli continua a tornarvi. *Rvf* 303 mostra elementi affini: la medesima apostrofe, il medesimo elenco, la medesima idea del paesaggio come luogo di delizie e poi di lutto. Già nel sonetto 35, per altro, il poeta aveva delineato una simile confidenza tra l'io e lo spazio naturale, quando ancora le sofferenze erano quelle dell'amante: «sì ch'io mi credo omai che monti et piagge / et fiumi et selve sappian di che tempre / sia la mia vita, ch'è celata altrui» (vv 9-11). Il medesimo senso di connessione torna infine nei due versi conclusivi del sonetto 162: «Non fia in voi scoglio omai che per costume / d'arder co la mia fiamma non impari». In tutti questi casi, distribuiti in entrambe le due sezioni della raccolta, la descrizione naturalistica petrarchesca appare parte integrante nella definizione dell'io e vanta perciò un ruolo centrale nel Canzoniere, oltre a una maggiore complessità rispetto alle immagini proposte dalla lirica anteriore.

4. La canzone 126, inoltre, offre un esempio eloquente di come il genere trobadorico della pastorella lasci tracce rilevanti nel Canzoniere, anche se il rapporto convenzionale tra immagini naturalistiche e tipologia di genere tende ad assottigliarsi. A questo proposito, infatti, la trasformazione imposta da Petrarca alla tradizione è considerevole ed evidente:³⁰¹

³⁰⁰ Sul ruolo della natura “personaggio” più che “paesaggio”, in relazione anche al tema della solitudine e alla sua evoluzione nel passaggio dalle rime “in vita” a quelle “in morte”, si veda Cherchi 2008, pp. 132 segg. e 142-143. Per la centralità della natura come testimone si legga Stroppa 2014, pp. 197 segg.; sull'influsso di Properzio in tal senso Tonelli 1998, p. 271; sulla simpatia ed empatia della natura verso il poeta si vedano Tognozzi 1998 e Cherchi 2003¹.

³⁰¹ Il genere, su cui si approfondirà ulteriormente a breve, era già stato riscoperto nella tradizione poetica italiana, in particolare da Cavalcanti, che ne aveva fornito un esempio piuttosto fedele alla tradizione cortese in *In un boschetto trova' pastorella*, in cui si legge di un incontro fortuito tra cavaliere e giovane pastora finito lietamente per entrambi. Per tali aspetti si vedano Picone 1979, pp. 87-92, e Allegretti 2000. Anche Dante recupera la tra-

mentre nella produzione trobadorica la connessione tra il contesto campestre ed il genere – più basso ed esplicito anche sul piano sensuale³⁰² a paragone con la canzone vera e propria, e dunque complementare rispetto ad essa – è immediata, il Canzoniere ne evita una ripresa puntuale e troppo manifesta, pur non rinunciando ad alcune riconoscibili marche dello spazio extraurbano che ne è topico e all'idea dell'apparizione del personaggio femminile immerso nella natura. Ovviamente nel Canzoniere non si tratta di un'alternativa alla dama cortese com'era per i trovatori, ma sempre di Laura.

Un primo indizio si coglie già nell'epifania dell'amata nel madrigale 52: «[...] la pastorella alpestra et cruda / posta a bagnar un leggiadretto velo, / ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda» (vv 4-6). In un panorama che si immagina selvatico (le acque del verso 3 sono «gelide» e la giovane è descritta come rustica) il poeta può godere di un'improvvisa visione mu-

dizione trobadorica, ma solo come spunto di partenza nella contestualizzazione del sonetto *Cavalcando l'altr'ier per un cammino* (inserito nella *Vita nova*), in cui il poeta in viaggio incontra in realtà Amore travestito da viandante, il quale determina una piccola svolta nella vicenda sentimentale del poeta.

³⁰² Il genere è infatti esplicitamente connotato in chiave erotica. La vicenda tipica comporta un incontro tra il poeta-cavaliere che sta viaggiando e una giovane pastora al lavoro; ciò determina anche una precisa contrapposizione sociale tra i due personaggi, poiché la ragazza non appartiene all'ambiente nobiliare né alla realtà urbana. A prescindere dai dettagli e dalle variazioni introdotti da ciascun trovatore, il fuoco della narrazione è sul dialogo con cui il personaggio maschile cerca di sedurre la fanciulla, che può reagire positivamente, negativamente (e spesso ne deriva un vero e proprio abuso) oppure negativamente in un primo momento, per poi cambiare idea in modo repentino. I tratti essenziali del genere sono in verità molto evidenti e chiaramente riconoscibili; ciò non toglie che la sua definizione sia ardua ed anzi fonte continua di dibattito tra gli studiosi, persino in merito al nome stesso da attribuire al genere e alle formule tradizionali che lo identificano. Sia per gli elementi essenziali, sia per un'ampia carrellata delle problematiche più rilevanti rispetto alla pastorella – tra cui spicca quella dell'origine del genere, provenzale, francese o latina, e soprattutto popolare o aristocratica – si rimanda allo studio in Franchi 2006, dove si possono trovare numerosi riferimenti bibliografici (Paris, Jeanroy, Köhler, Zumthor); in particolare alle pp. 13 segg. è citata la stringente definizione di Paden, che – fatte salve le riserve dei diversi esperti – rappresenta un utile punto di riferimento. Ricordiamo inoltre i contributi in Biella 1965, Zink 1972, Limentani 1977 e Grimaldi 2012, pp. 69 segg., che si concentra in particolare sugli aspetti allegorici e sull'impostazione dialogica tipica del genere, nella sua evoluzione dai trovatori agli stilnovisti a Petrarca (per il quale pp. 143 segg.) Sulla possibile relazione tra genere occitanico della pastorella e la rappresentazione cristiana nei *Marienlieder* si veda Ciociola 1985, p. 748; tale aspetto appare rilevante in relazione all'evoluzione delle canzoni cortesi in chiave mariana e alla complessa sovrapposizione di topoi amorosi e liturgici nei testi religiosi occitanici, che ancora si riflette nella composizione del *fragmentum* 366.

liebre, che lo fa tremare d'amore a dispetto della canicola. Non importa che l'apertura sia classica, nel segno del mito di Diana ed Atteone,³⁰³ il modello è certamente la pastorella franco-provenzale.³⁰⁴ Non solo la fanciulla è appunto definita "pastorella",³⁰⁵ ma il quadro non è urbano.

Un'apparizione molto simile, che non a caso risale proprio al medesimo riferimento classico, si trova ancor prima nella canzone 23:³⁰⁶ «[...] e quella fera bella et cruda / in una fonte ignuda / si stava, quando 'l sol più forte ardea» (vv 149-151). Della figura femminile non si dice altro e la sua vendetta (il poeta si trasforma in un cervo) fa pensare ben più a una Laura-Diana che a una Laura-pastora. Tuttavia, il contesto è lo stesso del madrigale, compresa l'ora, e così l'atteggiamento del poeta. Non per niente è mezzogiorno, il momento di massimo calore, associato per tradizione alla sensualità.

Petrarca, dunque, mostra di voler far proprie tutte le possibilità e le sfumature della tradizione lirica: è perciò inclusa anche un'eco della pastorella, che non appartiene al canone alto e all'ideologia cortese, ma che tuttavia costituiva un genere convenzionale e ben attestato nella produzione occitanica.³⁰⁷ Non c'è dubbio che la componente erotica richiedesse

³⁰³ Per il recupero di questo mito si vedano Mussio 2000 – che riflette sulla collaborazione tra il poeta ed Amore nei sonetti 160, 172 e 192 –, Chines 2010, pp. 38 segg. e soprattutto 43-54 (questa analisi è dedicata in particolare ai luoghi petrarcheschi) e Vanacker 2009 – dove questo ed altri miti venatori sono analizzati nella loro evoluzione a partire dall'antichità. Alle occorrenze petrarchesche (canzone 23, madrigale 52 e sonetto 190) sono dedicate le pp. 125-140, dove sono indicati ulteriori riferimenti bibliografici utili. In particolare è interessante notare l'evoluzione dell'immagine nel Canzoniere: dapprima la trasformazione, di stampo ovidiano, si abbatte sul poeta colpevole, poi la cerva è l'amata, passaggio che sembra cancellare ogni elemento sensuale, spostando l'attenzione sulla dimensione spirituale. Il madrigale 52, che riconfermava la componente erotica già sottesa al voyerismo di *Rvf* 23, presenta invece una versione semplificata, in cui l'immagine della bagnante appare al contempo particolarmente rilevata.

³⁰⁴ Così ad esempio Santagata 2004, p. 270, che evidenzia la canonica correlazione tra simili suggestioni e forma del madrigale. Sulla questione si tornerà nel corso del presente capitolo.

³⁰⁵ Il madrigale 52 è forse l'esempio più eloquente di composizione anteriore al Canzoniere riadattata per essere inserita nella raccolta.

³⁰⁶ Più in generale, la canzone 23 è molto ricca di elementi naturalistici, in relazione alle trasformazioni inflitte al poeta e in coerenza con l'ambientazione della precedente sestina 22. Per certi aspetti, inoltre, sia la peculiarità delle immagini, sia gli spunti naturalistici in cui esse sono inserite, permettono di collegare ai testi citati anche il *fragmentum* 135. Discorso simile vale infine per la canzone 323.

³⁰⁷ Sulla peculiarità delle apparizioni laurane nella natura si è soffermato anche Cherchi 2008, p. 139, sottolineando come l'immagine dell'amata mescoli la reminiscenza del

al poeta la massima attenzione. Essa, come è noto, trova qualche eco nelle prime sestine, nell'ottica cioè dell'amore giovanile e delle sue pulsioni. All'altezza della canzone 126, però, la prospettiva è profondamente mutata: nel pieno della raccolta, essa è espressione di un poeta (e di un amante) più maturo – probabilmente anche a seguito della svolta delle “canzoni degli occhi”. Il desiderio non viene meno, l'amore resta *eros* e dunque mantiene una componente passionale, mentre Laura è ancora una donna terrena; tuttavia a questo punto la bagnante ha una connotazione diversa rispetto a quella del madrigale 52. Conta di certo che l'immagine sia filtrata in parte dal ricordo e in parte dall'immaginazione, che portano a definitivo compimento la sublimazione del corpo; lo stesso può dirsi per le sue rappresentazioni nelle canzoni 127 e 129, in cui la visione dell'amata nella natura è del tutto mediata dall'ossessivo pensiero dell'io lirico ed anzi la donna nella sua fisicità è lontana ed inutilmente desiderata.³⁰⁸ Tale sostituzione dello spazio naturale e della fantasia che vi si riflette alla donna in sé mostra ancor meglio l'importanza attribuita alla natura nel partecipare alla costruzione della relazione amorosa e, di riflesso, dell'identità dell'io poetico.³⁰⁹

genere occitanico della pastorella alla suggestione dantesca e stilnovistica (Matelda, la donna-angelo). Una differenza essenziale tra questi antecedenti si riscontra proprio nell'identità della dama: una castellana per i trovatori, una cittadina (in ottica comunale) per gli stilnovisti. Tuttavia non bisogna dimenticare che anche Laura è in parte associata alla dimensione urbana, in quanto ella abita ad Avignone, con tutti gli spunti polemici che ne derivano, in relazione all'odio per la corrotta città pontificia.

³⁰⁸ Un meccanismo psicologico molto simile viene delineato nel sonetto 176. In *Rvf* 225, invece, la rappresentazione è più ambigua tra la realtà di un incontro concreto e la percezione alterata della visione, laddove il poeta descrive l'amata tra le compagne, ma come fossero in trionfo.

³⁰⁹ L'interpretazione del riuso del genere della pastorella parte da una prospettiva diversa in Malzacher 2013, soprattutto pp. 205 segg., benché l'idea dell'impegno poetico onnicomprensivo di Petrarca vi sia già fondamentale. Secondo la studiosa, il componimento che meglio riflette l'attenzione di Petrarca al genere è il sonetto 89, attraverso la sensibile mediazione del sonetto dantesco *Cavalcando l'altrier*, che a sua volta aveva permesso la rilettura del genere e il suo inserimento nella *Vita Nova*. Alcuni tratti riconoscibili passano in effetti dalla proposta dantesca a quella petrarchesca: allontanamento dalla dama, momentanea apertura (spaziale e sentimentale), incontro per via, stato d'animo, lamentela nei confronti di Amore. Tuttavia, si potrebbe proporre qualche obiezione in merito a tale confronto, proprio in riferimento alla natura dell'incontro dantesco. Infatti, si tratta di Amore e non di una figura femminile: se in Dante tale cambiamento non impediva la forte influenza della pastorella tradizionale, ad esempio per l'immagine del poeta a cavallo o per il sintagma topico “l'altrier”, in Petrarca questi elementi sono proprio tra quelli che vengono a mancare. Si ha dunque l'impressione che per *Rvf* 89 il riferimento a Dante sia molto più

Un'eco pastorale si legge infine nel sonetto 245,³¹⁰ in cui il senso di intimità tra gli amanti – che potrebbero essere o meno, a seconda delle interpretazioni, Francesco e Laura – è giustificato sia dalla ripresa del genere, con particolare riferimento a *L'autrier, lo primier iorn d'aost* di Giraut de Bornelh e probabilmente anche a *L'autrier, le premer jour de mai* di Gratalle, sia dal contesto del Calendimaggio.³¹¹

pregnante di quello ai trovatori. Per altro, il medesimo sonetto petrarchesco propone una diversa strategia per richiamare la tradizione cortese, in quanto esso è costruito sull'idea della libertà temporanea e della prigionia desiderata, concetto trobadorico e in particolare riconducibile ad Aimeric de Peguilhan (si veda per questo Santagata 2004, p. 440). La connessione con la pastorella in sé e per sé sembra troppo labile, poiché gli elementi che potrebbero indicarla richiedono, per essere compresi, la mediazione dantesca: appunto tale collegamento appare più significativo rispetto a quello con il genere originario. Malzacher, inoltre, ritrova i medesimi richiami alle due fonti trobadorica e dantesca nel sonetto 69, per la situazione del viaggio e l'idea della fuga da Amore (presente d'altro canto nello stesso sonetto 89). Sarebbe significativa anche la vicinanza a *Rvf* 68, in cui il poeta dibatte interiormente tra tensione trascendente e amore terreno: il legame intertestuale richiamerebbe la pertinenza col genere della pastorella a partire dalla riflessione sulle diverse realtà amorose – sensuale o cortese – in area trobadorica. Su tali aspetti della tradizione cortese si tornerà nel corso del presente paragrafo; si veda comunque in quanto riferimento generale sulla questione Picone 1979.

³¹⁰ Per la complessa interpretazione del testo e l'intreccio dei richiami intertestuali, in particolare occitanici, si rimanda a Tonelli 1996; per un'analisi puntuale del sonetto si veda inoltre Bettarini 1998, pp. 105-110.

³¹¹ Piccolo corollario della rappresentazione di Laura nella natura è l'idea, per altro convenzionale, dell'esca o del laccio, tesi nell'erba per far innamorare il poeta. La medesima immagine si trova nel madrigale 106, dove Laura è trasfigurata in angelo (con eco stilnovistica), e nel sonetto 271, dove l'amore è ispirato da una possibile nuova fiamma, subito spenta. Anche nel madrigale 54, per altro, lo spazio naturale in cui il poeta prima cade vittima di Laura – qui «pellegrina» – e poi si accorge dell'errore si presenta in modo molto simile. Le corrispondenze metriche e stilistiche tra i *fragmenta* 54 da una parte e 52 e 106 dall'altra creano un significativo intreccio di rimandi tra testi amorosi e penitenziali. Tale impressione è confermata nel sonetto 190, dove di nuovo è mezzogiorno, di nuovo la natura è primaverile («stagione acerba», v 4), di nuovo è indicato l'elemento acquatico. La componente penitenziale contraddistingue soprattutto il finale, come in *Rvf* 54: anche altrove nel Canzoniere (sonetti 67-69), infatti, la caduta nell'acqua simboleggia il risveglio e la presa di coscienza. Sono numerosissimi i riferimenti bibliografici relativi a questo complesso sonetto e all'interpretazione delle sue immagini simboliche: ricordiamo in particolare Proto 1923, Carrai 1985, Doglio 1985, Cocco 1992 e Barberi Squarotti 1998. In *Rvf* 190 torna anche il campo semantico della caccia, anche se non più attraverso l'immagine della divina Diana (come nei *ff.* 23 e 52), per cui si veda Capovilla 1998. Lo studioso evidenzia in merito la connessione con il più tardo genere della “caccia”, che per molti aspetti deriva dall'evoluzione del madrigale o per lo meno di alcune sue caratteristiche essenziali. L'insistenza sui medesimi elementi tematici e rappresentativi costituisce, d'altro canto, anche una strategia per rilevare il legame tra i quattro esemplari di questo genere metrico nel

Nel complesso, il riuso petrarchesco dei topoi naturalistici e pastorali trobadorici risulta complicato dalla compresenza di riconoscibili elementi tradizionali, ripresi con apparente ed esteriore fedeltà, ed aspetti profondamente innovativi. Tra di essi spiccano per importanza la concezione della natura come interlocutore del poeta sofferente per amore o in lutto, la rappresentazione bucolica di Laura, erede non solo della pastorella, ma anche della mitologia classica, ed i risvolti macrostrutturali. Petrarca crea infatti un percorso intertestuale unitario tra componimenti in partenza autonomi, come si è visto per i sonetti 301 e 303 o 310 e 311. A tale organicità contribuisce la ricorrenza anche a distanza dei medesimi motivi, come accade appunto per quello naturalistico. Secondariamente, la rappresentazione pastorale dell'amata completa l'immagine complessiva di Laura, che dunque nasce da spunti in apparenza eterogenei, ma sempre adattati alla specificità del Canzoniere. D'altronde ciò riflette la vicenda redazionale di componimenti come il madrigale 52, nato al di fuori della raccolta e forse per una destinataria diversa, ma rifunzionalizzato al fine di inserirsi nella vicenda dell'io e del suo amore.

Infine, come già altri filoni tematici, anche quello naturalistico concorre a creare un equilibrio tra le due sezioni della raccolta, in particolare attraverso una peculiare rilettura degli elementi convenzionali in chiave luttuosa. Ciò vale soprattutto per il motivo delle apparizioni di Laura nella natura. La morte dell'amata consente infatti di proporre una diversa rappresentazione della figura femminile, che riappare in più occasioni come spirito;³¹² tali visioni, improvvise e consolatorie, rappresentano un efficace

Canzoniere, evidenziato inoltre dal loro numero ridotto, al di là della disposizione nella serie dei *fragmenta*. La situazione della canzone 23, dunque, appare in parte recuperata (il poeta sta cacciando) e in parte ribaltata (ora è Laura trasfigurata in cerva). Soprattutto, nel sonetto l'apparizione boschiva ha un significato del tutto rinnovato, non più sensuale, ma morale: «Una candida cerva sopra l'erba / verde m'apparve [...]» (vv 1-2).

³¹² Per la seconda sezione vanno ricordati i *fragmenta* 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 302, 334, 336 (ma l'apparizione vi rimane implicita), 341, 342, 343. In *Rvf* 340 la visione è momentaneamente negata da Laura, con somma disperazione del poeta. Due testi (*ff.* 250 e 251) anticipano inoltre l'evento a prima della morte, arricchendo la rappresentazione del presagio. Come sottolinea Malzacher 2013, p. 215, rifacendosi in particolare ad uno studio di Büdel del 1975, le visioni in senso stretto sono quelle che avvengono nel panorama valchiusano, registrate nei sonetti 279-281 e in parte fino a 286. Vanno invece distinti i luoghi in cui si parli più precisamente di sogni. Tuttavia, la maggior parte dei componimenti in cui Laura riappare dopo la morte non precisano la natura del contatto col poeta; dunque tale rigida distinzione è poco significativa ai fini interpretativi, come ha sostenuto Baranski in Picone 2007, pp. 617-640, e come riconosce la stessa Malzacher, a p. 241. Baranski (p. 618) propone tuttavia una definizione a sua volta molto netta di tali

contraltare di quelle in vita, in particolare quelle calate nel paesaggio.³¹³ Tale aspetto è evidente soprattutto nel breve ciclo dei *ff.* 279-281, nei quali l'apparizione è contestualizzata nella natura valchiusana. Si leggano ad esempio i versi 1-4 di *Rvf* 279, che ripropongono per altro un incipit stagionale: «Se lamentar augelli, o verdi fronde / mover soavemente a l'aura estiva, / o roco mormorar di lucide onde / s'ode d'una fiorita et fresca riva». Lo stesso vale per la prima terzina di *Rvf* 280, dove è convenzionale l'associazione tra spazio ameno e primaverile e stato amoroso, in contrasto con la novità della fedeltà *post mortem*.³¹⁴ «L'acque parlan d'amore, et l'òra e i rami / et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba, / tutti insieme pregando ch'i' sempre ami». Infine, la descrizione paesaggistica di *Rvf* 281 appare meno ricca, ma più diffusa nell'arco del testo: Laura è «nimpha» o «diva» al v 9, che esce dal «più chiaro fondo di Sorga» (v 10), siede sulla «riva» (v 11) per poi camminare sull'«erba fresca» e sui fiori (vv 12-13).³¹⁵

Le apparizioni di Laura nello spazio naturale accentuano la dicotomia che caratterizza la figura femminile nel Canzoniere, prima e dopo la morte. In vita, ella è presentata come donna sensuale e il riuso di convenzioni quali quelle della sestina, della pastorella o, lo si vedrà, dell'alba accentua tale prospettiva. Ciò non significa d'altra parte che l'amore per lei manchi

momenti del Canzoniere: quelli di Laura non solo non sarebbero “interventi miracolosi” come quelli di Beatrice, ma inoltre si identificherebbero con emanazioni che riflettono l'io poetico stesso e non il suo rapporto con l'amata. Sulle visioni laurane, la funzione di guida svolta dalla figura femminile e il rapporto con la *consolatio* si vedano Foster 1984, pp. 84 segg., che analizza il valore dei diversi episodi in relazione alla loro collocazione nella raccolta, Cabailot 1997 e Perrus 1997, che affrontano in particolare il tema del sogno, Benini 2000, Beleggia 2003, di nuovo soprattutto a livello di sogni, Stroppa 2014, pp. 262 segg., e Acucella 2014. In Berra 1991² si fa riferimento alla peculiare situazione della canzone 127, in cui la visione dell'amata avviene in vita benché in una condizione di lontananza; fonti della rappresentazione petrarchesca risultano da una parte la tradizione del *plazer* e dall'altra gli esperimenti degli stilnovisti. Infine, per il possibile influsso del modello properziano sulle visioni petrarchesche si veda Tonelli 1998, p. 265.

³¹³ Tra le visioni *post mortem* vanno annoverate anche quelle figurative della canzone 323, con cui è evocata la morte di Laura, appunto in forma di trasfigurazione; l'ambientazione è per lo più naturalistica.

³¹⁴ Tanto più interessante in quanto in *Rvf* 280, a differenza dei due sonetti vicini, si avverte maggiormente l'identità ormai celeste di Laura e di conseguenza un afflato morale-penitenziale.

³¹⁵ L'ambientazione valchiusana non è più proposta in modo esplicito nei cinque sonetti che seguono; tuttavia il protrarsi del tema delle apparizioni lascia pensare che anche lo sfondo naturale rimanga il medesimo.

di una componente squisitamente spirituale, che deriva dalla tradizione lirica, cui la poesia di Petrarca appartiene al di là della sua impostazione innovativa, dalle più recenti esperienze letterarie italiane, di cui l'autore tiene conto e che si riflettono in modo diretto nella raccolta, ed infine dalla valutazione morale del ruolo dell'amata, *a posteriori* positivo. Laura è dunque donna, pastora, bagnante, ma anche fiore di virtù, massima espressione della creazione divina, angelo e guida. D'altro canto, la responsabilità del «giovenile errore» non appare tanto dell'amata, quanto dell'io e della sua debolezza nel rifiutare le “catene dorate”, così nel Canzoniere come nel *Secretum*.³¹⁶

Nella seconda sezione, benché il corpo di Laura continui ad essere rimpianto, prevale gradualmente la presenza spirituale e benevola dell'amata.³¹⁷ Tale concezione appare del tutto coerente con le altre forme di amore spirituale identificabili nella raccolta: non solo quella di matrice stilnovistica, ma anche l'aspirazione a vivere un amore puramente caritatevole e ad avvicinarsi a Dio e alla Vergine, figure dominanti sul finire dell'opera.

L'interiorità dell'io poetico, insomma, appare molto più complessa e stratificata di quanto non possa sembrare a prima vista, impedendo una schematizzazione troppo netta: gli elementi di sensualità e peccato associati alla tradizione pastorale romanza sono presenti, anche al di là del singolo richiamo al genere, ma soltanto come una tra le molte componenti dell'esperienza e della poesia petrarchesche.

³¹⁶ Anche Petrini 1993 ha evidenziato da una parte la complessa natura della Laura petrarchesca, donna terrena, storica e sensuale anche quando è descritta in qualità di “beatrice”, dall'altra i tentativi del poeta alla ricerca di pace interiore (pp. 99 segg.). La questione è comunque molto complessa e non a caso vari studiosi vi si sono soffermati; si ricordino ad esempio, tra le riflessioni più specifiche, Suitner 1994 e Spinetti 1994. Per altro il problema riporta a quello dell'interpretazione degli elementi stilnovistici nel Canzoniere, delle “canzoni sorelle” e dunque alla bibliografia che è stata loro dedicata, citata in precedenza nel presente capitolo.

³¹⁷ Per il problema della dicotomia di Laura dopo la morte si rimanda anche all'efficace sintesi in Stroppa 2014, pp. 277-278: secondo la studiosa il poeta continua ad essere attratto da entrambe le manifestazioni di Laura, che vive dunque un vero e proprio sdoppiamento, in attesa che i suoi due volti – corporeo e spirituale – tornino cristianamente all'unità.

6.1 *I madrigali petrarcheschi: un caso peculiare di riuso delle immagini pastorali*

Il genere del madrigale nasce nel XIV secolo, in stretta connessione con l'evoluzione della musica polifonica;³¹⁸ a Petrarca se ne devono le prime realizzazioni letterarie colte. Si tratta di un genere leggero,³¹⁹ galante, per lo più utilizzato per tematiche occasionali, amorose ed erotiche, che appare del tutto consonante con i gusti e i passatempi delle corti. Benché di per sé il madrigale rappresenti una novità,³²⁰ esso risulta stret-

³¹⁸ Come suggerisce Capovilla 1998, il madrigale offre un'interessante prospettiva rispetto alla vita culturale trecentesca – cortigiana e mondana –, al rinnovamento delle tecniche melodiche e anche ai gusti individuali del poeta, che fu appassionato di musica. È notevole ad esempio che egli indugi spesso sulle doti canore dell'amata, esaltando così in lei la piena realizzazione delle norme di comportamento femminile (il valore topico dell'elogio di voce ed eloquio è stato approfondito nel capitolo precedente). In tal senso, l'ambiente bolognese sembra essere stato particolarmente favorevole per la commistione tra musica, canto e poesia, come testimonia lo stesso Petrarca nelle *Senili* (Capovilla 1983). Non a caso è noto che il madrigale 52 è stato anche musicato da Jacopo da Bologna, e dunque in origine pensato in ambito conviviale, cioè nel rispetto della funzione connaturata al genere. Non risultano simili informazioni per altri testi, compresi gli altri madrigali; tuttavia è probabile che il poeta abbia pensato diverse sue composizioni per l'accompagnamento musicale – presumibilmente almeno le ballate, dato anche il loro numero elevato fra le liriche “disperse”. Simili testi petrarcheschi, come suggerisce Capovilla 2005, potrebbero addirittura essere stati in parte conservati anonimi in raccolte di opere per musica. Per il rapporto tra poesia e musica nel madrigale (ma anche nella caccia), con specifico riferimento all'*ars nova*, si vedano Russell 1982, pp. 73-84, ed inoltre Gallico 2005 e 2006, e Cerocchi 2010.

³¹⁹ La natura lieve del genere non impedisce a Petrarca di legare profondamente i suoi quattro madrigali agli altri componimenti della raccolta, in apparenza più impegnativi, per tema, ispirazione, immagini, stile. Un'approfondita analisi di tale intertestualità si legge in Capovilla 1998, che insiste sul valore di simili intrecci anche al di là della consueta ricerca petrarchesca di uniformità. L'impegno da parte del poeta può essere infatti inteso come una forma di sperimentalismo, come il tentativo di scoprire tutte le potenzialità espressive del nuovo genere. Tale attenzione è d'altro canto suggerita anche dalla posizione rilevata dei quattro componimenti: due vicinissimi, quasi ad evidenziarne la peculiarità formale, e inseriti in un breve, ma significativo ciclo, che per la prima volta suggerisce la possibilità di superare l'amore per Laura. Gli altri due sono affiancati a testi d'anniversario, che al contrario affermano la stabilità e l'ossessiva costanza del sentimento.

³²⁰ Solo con la raccolta di Franco Sacchetti diviene abituale arricchire i canzonieri lirici con simili componimenti; sino ad allora l'innovazione petrarchesca resta isolata e i madrigali sono confinati nelle raccolte musicali, in cui è la notazione ad avere importanza, mentre alle parole spetta un ruolo quasi sempre sussidiario, come suggerisce la tendenziale anonimata. Per tale aspetto si vedano Capovilla 1983 e 1998. Ciò non significa, tuttavia, che siano mancati altri esperimenti affini a quello petrarchesco, benché non legati all'orizzonte

tamente imparentato con altre forme poetiche già tradizionali, in particolare quelle più lievi e giocose: ad esempio, la ballata – altro genere musicale, già da tempo accolto nell'alveo della letteratura alta – e la pastorella – per il comune trattamento scherzoso e spesso sensuale della materia amorosa, nonché per la frequenza di immagini ed ambientazioni campestri.³²¹ L'intonazione leggera favorisce la presenza in entrambi i generi di numerose immagini convenzionali, che impongono alle realizzazioni individuali un punto di partenza limitato e ben definito.³²² Sono tipici dei primi madrigali, ad esempio, gli elementi enigmistici: il genere, infatti, veicola di frequente indovinelli, acrostici, giochi nominali o sui *senhal*. Tali aspetti sono in effetti presenti anche nel Canzoniere petrarchesco, dove non caratterizzano soltanto i madrigali, che sono però sede privilegiata per i giochi fonici e semantici legati alle "isotopie" di Laura e del suo nome: la prima occorrenza della sovrapposizione Laura/l'aura si legge proprio nel madrigale 52.³²³ D'altronde, come si è visto, nel medesimo *fragmentum* sono accostate altre immagini tipiche della letteratura galante del tempo, come quelle della bagnante e della pastorella, con una sovrapposizione di

letterario alto, come nel caso di Francesco da Barberino. Infine, bisogna ricordare che la percezione attuale è orientata anche dalla datazione alta proposta per i madrigali da Wilkins (anni avignonesi, '26-'36 e '45-'46) che potrebbe però essere rivista.

³²¹ Su tali aspetti bucolico-pastorali spesso idilliaci si soffermano in particolare Capovilla 1983 e 1998, sottolineando che alle fonti principali toscane – quadri cortesi, scene campestri e così via – si associa molto probabilmente il ricordo della pastorella provenzale e in generale della tradizione cortese, che giustificano simili rimandi a vantaggio di destinatari dai gusti aristocratici. Sulla possibile influenza della tradizione bassa e popolare è però molto difficile approfondire. Per le componenti tipiche di tali ambientazioni nel madrigale 52 si veda Dolla 1976.

³²² Si legga Santagata 1999. Già Capovilla (1983 e 1998), comunque, aveva considerato tale aspetto nella valutazione del madrigale in rapporto alla vita di corte con particolare riferimento all'ambiente veneto, dove il genere ha avuto origine e sviluppo: la centralità della musica (testimoniata dalla tradizione manoscritta che per gran parte di tali testi non è strettamente lirica) e i vincoli imposti dall'appartenenza di genere favoriscono l'uniformità tematica e stilistica. A questo si aggiunge il diffuso intento di esprimere immagini e concetti che siano familiari all'ambiente di corte, cioè al pubblico d'elezione del genere stesso. In tale ambiente non sembrano esserci state molte distinzioni tra poesia colta e versificazioni occasionali per musica. La forma stessa del madrigale, infine, propone per lo più soluzioni metriche e discorsive fisse, giocate su partizioni (di solito in tre momenti) che rispecchiano l'organizzazione delle strofe.

³²³ Questo primo inserimento della forma «l'aura» è stato sottolineato da Capovilla 1998.

fattori eterogenei consueta nel riuso petrarchesco.³²⁴ Alla brevità e all'occasionalità dei madrigali, infine, corrisponde la preferenza per immagini e situazioni più concrete, per spunti narrativi e realistici più immediati sul piano espressivo, pur senza escludere un articolato messaggio simbolico.³²⁵

Petrarca non rinuncia, comunque, ad appropriarsi del genere, le cui realizzazioni sono inserite nel discorso complessivo della raccolta in modo da creare un ciclo coeso,³²⁶ costruito a partire da componimenti autonomi e diversi, eppure connessi per forma e contenuto, come gli studiosi hanno sostenuto a più riprese. I quattro testi – a coppie o nell'insieme – sono legati da significativi parallelismi che possono essere individuati di volta in volta secondo criteri stilistici o tematici.³²⁷ Nei *ff.* 52 e 106, ad esempio, Petrarca ha adattato la forma del madrigale ai procedimenti binari che gli sono più tipici, secondo una progressione dualistica che si impone di necessità anche all'organizzazione della materia.³²⁸

La rappresentazione di Laura³²⁹ costituisce un ulteriore elemento di unità nel ciclo, soprattutto perché contribuisce a delineare una progressione che pone i quattro componimenti in stretto rapporto con il Canzoniere nell'insieme, pur accogliendo, ancora una volta, alcune convenzioni di genere, come l'epifania della figura femminile in contesti naturalistici o la presenza di dettagli più sensuali (*ff.* 52 e 54). Il poeta, infatti, sfrutta la serie dei madrigali per proporre un'evoluzione della propria visione amo-

³²⁴ È significativo, come nota Santagata 1999, che la visione erotica avvenga lontano dai luoghi familiari al poeta: l'idea del viaggio, dello spazio aperto e un po' selvaggio fornisce l'ambientazione essenziale proprio nelle pastorelle occitaniche. Tratti simili possono essere colti anche nel sonetto 16, legato per altro al madrigale 54 dall'affine (e volutamente evidente) mescolanza di aspetti sacri e profani, veicolata nel madrigale soprattutto dai riferimenti letterari; tuttavia anche nelle pastorelle di Cino da Pistoia e Cavalcanti si colgono elementi di questo tipo: il primo parla esplicitamente di pellegrini, il secondo propone un'eco occitanica indubitabile. Sulla peculiarità della composizione dei madrigali, la loro origine occasionale e il loro inserimento nella raccolta si legga anche Paolino 2001.

³²⁵ Capovilla 1998.

³²⁶ Dolla 1976 e 1979.

³²⁷ Sull'unità del ciclo, anche sulla base dell'omogeneità concettuale e soprattutto rispetto alla rappresentazione dell'amata, insiste in particolare Dolla 1979, i cui risultati sono anticipati in Dolla 1976.

³²⁸ Per una riflessione sulla natura stilistico-espressiva dei quattro componimenti si vedano Dolla 1976 e in parte 1979.

³²⁹ Dolla 1976 ha evidenziato le diverse raffigurazioni del personaggio femminile nei quattro madrigali, dove Laura appare rispettivamente come pastorella, pellegrina, angetta e giovane donna.

rosa da una concezione passionale ad una più casta; unico limite, l'assenza del genere nella seconda sezione.³³⁰

La presenza del madrigale nel Canzoniere suscita in conclusione una riflessione in merito al rapporto che intercorre fra i diversi metri scelti da Petrarca per la sua raccolta. In ambito siciliano e poi toscano, la funzione di genere breve è svolta dalla ballata nelle sue forme più sintetiche e soprattutto dal sonetto. Dante utilizza anche la stanza di canzone, che in quanto porzione di un testo più ampio, concepito però come metro autonomo, ricorda da vicino la *cobla* occitanica. In Petrarca invece il metro più breve, oltre che più innovativo, è appunto il madrigale, che nella raccolta si mantiene in forme piuttosto ridotte, mentre scompare la stanza di canzone. È lecito perciò pensare che proprio il madrigale assuma ora il ruolo che in Provenza aveva la *cobla*: forma non nobile, ma destinata ad ampio uso ed apprezzamento, adatta alla circolazione sia in raccolta sia in modo autonomo, e soprattutto aperta ad una maggiore varietà di temi, non solo rispetto alla canzone, metro solenne per eccellenza, ma anche ai più accessibili sonetto e ballata.

7. *Alba*

Con il termine *alba* si indica un genere trobadorico molto specifico e ben riconoscibile, benché non ne restino numerosi esempi.³³¹ La struttura discorsiva chiusa e le scelte tematiche piuttosto ripetitive, spesso evidenziate dall'uso di anfore e riprese letterali, da una parte identificano il genere, dall'altra potrebbero giustificarne la scarsa diffusione o per lo meno la limitata conservazione all'interno delle sillogi. I testi in questione sono per lo più brevi; il verso corto, la progressione contenuta delle strofe e la frequente presenza di un ritornello suggeriscono un andamento ritmato e vivace. Il nodo di fondo è sempre il medesimo: gli amanti, contrastati dal marito geloso o dai guardiani della fanciulla, si accontentano di incontri

³³⁰ Le connessioni intertestuali riconosciute dagli studiosi sono per altro numerose, non solo tra i quattro madrigali, ma anche tra di essi e gli altri *fragmenta*, in particolare le ballate e la canzone frottolata (*Rvf* 105). Per tali aspetti si rimanda a Santagata 1999, pp. 179 segg., che a sua volta cita Contini e De Robertis, inoltre a Contini 1970³, Dolla 1979, Capovilla 1983 e 1998. Attraverso questi contributi è possibile approfondire sulle altre fonti utilizzate da Petrarca nella composizione dei suoi madrigali.

³³¹ Per le difficoltà nell'individuare l'esatto *corpus* del genere, i dubbi legati alle sue origini e le sue caratteristiche definitorie si veda Philippe 1996, in cui sono presentati anche altri rimandi bibliografici utili.

clandestini nella camera di lei durante la notte. L'alba, dunque, rappresenta la conclusione del convegno amoroso e come tale è avversata dalla voce maschile, che si rivolge alla dama preoccupata o ad una guardia («gaita»), favorevole agli amanti e dunque attenta a controllare l'accesso alla camera. Il punto di vista femminile, d'abitudine proposto per via indiretta, appare per lo più concentrato sul timore che sopraggiungano gli antagonisti.

Il genere sottende alcuni elementi fondamentali dell'amor cortese (la sua natura adulterina, le dinamiche sociali e psicologiche che ne derivano) e talvolta ripropone dettagli elogiativi sull'amata. Al contempo, esso si distacca dalla visione più consueta dell'amore fino, casto e puro, le cui manifestazioni fisiche sono nella maggior parte dei casi limitate ad un bacio o ad una stretta di mano; nell'alba infatti i desideri erotici dell'innamorato giungono a compimento, cosicché il tema erotico già presente nel canto amoroso, ma lasciato di norma in secondo piano e presentato nei termini di semplice desiderio, risulta ben più sviluppato: basti pensare ai riferimenti sensuali di molta poesia di Raimbaut d'Aurenga, alla diffusa immagine della "chambra" in cui i trovatori vorrebbero entrare per vedere la dama che si cambia o per dormire con lei,³³² fino al culmine costituito da *Lo ferm voler* di Arnaut Daniel, in cui l'ossessione del poeta ruota proprio intorno all'inaccessibilità di una stanza da letto sorvegliata da uno zio attento ed inflessibile. Come già la pastorella, con cui condivide la tensione sensuale, anche l'alba è quindi imparentata e complementare al canto cortese illustre, di cui arricchisce l'orizzonte espressivo.

Esempi rappresentativi di alba si leggono in *Reis glorios, verais lums e clardatz* di Giraut de Bornelh, in cui però a parlare è la figura femminile,³³³ *Gaita be, gaiteta del chastel* di Raimbaut de Vaqueiras e *Us cavaliers si jazia* di Gaucelm Faidit.

Reis glorios, verais lums e clardatz,

³³² Gavaudan lascia in merito un testo emblematico – *L'autre dia, per un mati* – in cui identifica la "gioia di camera" come simbolo stesso dell'erotismo e in fondo dell'amore, che la generosità del Signore consente qui di spostare dal contesto consueto del castello a quello campestre del prato. Il componimento risponde infatti ai canoni della pastorella, la cui naturale sensualità ben si accorda con l'immagine della camera. «Amiga, per bon endesti / crey que · m det Dieus aquest parelh, / joy de cambra en pastori, / que m'es dous, don me meravelh.» (vv 41-44).

³³³ Per una riflessione comparativa su questa canzone trobadorica e la prima sestina petrarchesca si legga Pulsoni 1998².

Dieus poderos, senher, si a vos platz,
 al mieu companh siatz fizels ajuda;
 qu'ieu non lo vi pos la nuechs fon venguda,
 et ades sera l'alba! (vv 1-5)

Gaita be, gaiteta del chastel,
 quan la re que plus m'es bon e bel
 ai a me trosqu' a l'alba.
 E·l jornz ve e non l'apel;
 joc novel
 mi tol l'alba,
 l'alba, oi l'alba! (vv 1-7)

Us cavaliers si jazia
 ab la re que plus volia;
 soven baizan li dizia:
 - Doussa res, ieu que farai?
 que-l jorns ve e la nueyztz vai,
 ay!
 qu'ieu aug que li gaita cria:
 «Via! sus! qu'ieu vey lo jorn
 venir apres l'alba» (vv 1-9).

Tra le soluzioni più peculiari si può invece ricordare *Ad un fin aman fon datz* di Guiraut Riquier, il quale rovescia la struttura consueta e invece di piangere l'alba, lamenta la lentezza con cui scorre il giorno, poiché desidera la sera e il momento dell'incontro; così il trovatore sembra recuperare anche alcuni elementi convenzionali della serenata.³³⁴ Ancora diversa è la resa dell'anonima *Eras diray ço que us dey dir*: il riferimento al Signore era già presente nella preghiera d'apertura di *Reis glorios* e quindi potrebbe suggerire un contatto con Giraut de Bornelh, ma per il resto qui il discorso appare innovativo. Ai topoi caratteristici del genere alba, infatti, l'autore aggiunge un punto di vista cavalleresco molto pronunciato, esaltato dal dialogo con innominati interlocutori maschili, cui il poeta offre una lezione di morale cortese, complicando così l'impostazione del testo. Un completo rovesciamento, infine, si legge in *Axi con cel c'anan erra la via*, in cui Cerveri de Girona aspetta con ansia l'arrivo del giorno. L'odio per la notte e la descrizione degli inferi lasciano pensare che il significato

³³⁴ Secondo la definizione di Martin de Riquer (Riquer 1975, p. 1613).

del testo risieda in un'interpretazione metaforico-simbolica di carattere cristiano.³³⁵

Il genere non conosce ampia fortuna in Italia prima di Petrarca, che dunque si appropria di una convenzione ormai arcaica e la aggiorna. Due parziali eccezioni si leggono nel *corpus* della Scuola siciliana: non vengono recuperate per intero le circostanze erotiche tratteggiate dai trovatori, ma un singolo spunto che richiama il meccanismo del genere. In *Così afino ad amarvi*, vv 41-49, Jacopo esprime il desiderio di bloccare il corso del sole, mentre l'anonimo autore de *Quando la primavera* ai vv 23-31 dichiara il proprio odio per il giorno; la sua motivazione tuttavia non ricalca quelle topiche nelle albe occitaniche, poiché egli si limita a desiderare di poter continuare a sognare una dama gentile, quando nella realtà ella è crudele.

L'alba è poi oggetto del riuso petrarchesco, secondo strategie differenziate nei diversi *fragmenta* coinvolti. In tre luoghi la ripresa appare piuttosto fedele – in particolare, sestine 22 e 237, e sonetto 255 – per quanto la componente erotica connaturata al genere imponga a Petrarca un'attenta rielaborazione delle convenzioni in relazione al contesto di arrivo.

In *Rvf* 22, dove il termine «alba» è anche parola-rima,³³⁶ l'immagine è davvero classica: «Con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l'alba» (vv 31-33). Benché la circostanza amorosa sia qui solo ipotizzata, poiché ovviamente il poeta non è corrisposto, la situazione è tipica: un incontro notturno, privo di testimoni, che giustifica l'odio per l'alba, poiché essa ne determina la conclusione. L'*adynaton* del v 33 non deriva, invece, dalle consuetudini espressive del genere, quanto dalla frequente e già arnaldiana associazione tra frustrazione, *impossibilia*, chiusura ossessiva e sestina.³³⁷ Per

³³⁵ «Axi con cel c'anan erra la via / que deu tener, can va ab nit escura, / e te camí mal e brau, qui l'atura, / e no sab loc ne camí on se sia, / sufren mal temps ab regart de morir, / soy eu, c'anar no pusc, per que desir / que vis fenir la nit, començan l'alba», vv 1-7.

³³⁶ Il termine e il concetto di alba, come momento cronologico e riferimento mitologico classico, tornano di per sé in numerosi altri componimenti: 22, 105, 127, 190, 219 (ma l'idea è implicita), 223, 239, 255, 291, 343. Sulle due sestine petrarchesche 22 e 237, e il motivo dell'alba è possibile leggere anche Mastrocola 1991. Va infine menzionato anche il sonetto 33, ambientato proprio nel momento in cui il sole sorge, cui è associata un'epifania amorosa del poeta. È però solo l'identificazione amore-momento del giorno a richiamare la tradizione occitanica e non lo sviluppo dell'episodio nel complesso.

³³⁷ Dell'origine dell'*adynaton* e del suo uso petrarchesco, trobadorico e classico si è parlato nel precedente capitolo.

altro, l'artificio retorico ben si accorda con la connotazione negativa associata al desiderio espresso nel testo, il quale già in partenza appare irrealizzabile a causa del rapporto disfunzionale tra io lirico e Laura. Le due diverse cause di insoddisfazione – quella tipica del Canzoniere, causata da Laura, e quella propria del genere alba, qui rafforzata espressivamente dall'uso dell'*adynaton* – si accentuano reciprocamente.

Nella sestina 237 si ripropone una circostanza molto simile: un incontro notturno infinito e “senza alba”, vagheggiato dal poeta, ma impossibile («et questa ch'anzi vespro a me fa sera, / con essa et con Amor in quella piaggia / sola venisse a starsi ivi una notte; / e 'l dì si stesse e 'l sol sempre ne l'onde», vv 33-36).

Petrarca dunque riferisce alla prima persona l'episodio della “notte eterna” e la sua intonazione erotica solo nelle sestine, metro tradizionalmente connotato da un'aura sensuale, in cui si coglie l'esempio di Arnaut Daniel e della sua *Lo ferm voler* – nella quale non a caso era già introdotta l'idea della camera e del convegno, desiderato ma non ancora realizzato – e quello delle petrose dantesche. Proprio in *Rvf* 22, per altro, i richiami alla sestina arnaldiana sono particolarmente visibili. Inoltre, il riuso del genere alba è associato in questi testi ad una speranza irrealizzabile, che di fatto nega l'assunto di partenza degli esempi occitanici, cioè quello di un incontro consumato, proposto *a posteriori*. Per i trovatori in effetti era possibile descrivere un concreto convegno amoroso, benché solo notturno, mentre a Petrarca è lecito soltanto desiderarlo e negarlo.³³⁸ Una reinterpretazione di questo tipo, particolarmente attenta al significato da attribuire alle suggestioni erotiche, ricorda il caso già esaminato della pastorella.

Al contrario, nel sonetto 255 l'idea del convegno segreto e notturno non è rifiutata. Vi si parla però di amanti comuni e felici (il cui amore cioè è reciproco), con versi che suggeriscono anche l'idea della “serenata”, come nel caso di Guiraut Riquier. Lo stato d'animo di questi amanti è ben diverso da quello del poeta e perciò solo a loro si adatta il topos dell'incontro: «La sera desiare, odiar l'aurora / soglion questi tranquilli et lieti amanti» (vv 1-2). L'io si presenta piuttosto secondo un'ottica contrastiva, che annulla di fatto il presupposto stesso del genere alba, poiché le preferenze dell'amante rispetto alle ore del giorno sono rovesciate: «a me

³³⁸ È interessante notare la convergenza tra tale impostazione e l'interpretazione preferibile per *Rvf* 206, in relazione (e negazione) a manifeste espressioni erotiche. Se ne tratterà con maggiore ampiezza nel presente capitolo.

doppia la sera et doglia et pianti, / la matina è per me più felice hora» (vv 3-4).³³⁹ Una situazione simile, in cui l'io soffre la notte ancor più del giorno, si riscontra in realtà già nella sestina 22, nelle prime tre stanze, e nella canzone 50, tutta impostata sull'opposizione tra comune riposo serale e tormento del poeta:³⁴⁰ «Ma, lasso, ogni dolor che 'l dì m'adduce / cresce qualor s'invia / per partirsi da noi l'eterna luce» (vv 12-14), «ch'i' pur non ebbi anchor, non dirò lieta, / ma riposata un'hora, / né per volger di ciel né di pianeta» (vv 26-28), «Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi 'nforme / a seguir d'una fera che mi strugge, / la voce e i passi et l'orme» (vv 39-41), «fine non pongo al mio obstinato affanno» (v 52), «i miei sospiri a me perché non tolti / quando che sia? perché no 'l grave giogo? / perché di et notte gli occhi miei son molli?»³⁴¹ (vv 60-62).

Tuttavia, l'idea che la notte causi dolore non comporta di necessità una rappresentazione grata e positiva del giorno. Lo si legge con chiarezza negli stessi *ff.* 22 e 50, in particolare al già citato v 62 della canzone, ed in sostanza anche nel sonetto 255, dove la “felicità” diurna è tale solo a paragone del tormento notturno. I medesimi concetti caratterizzano anche il sonetto 223, in cui le quartine e la prima terzina si dilungano sull’“angosciosa e dura notte” del poeta; giunge poi l'aurora che porta la luce al mondo, ma non all'amante, per il quale l'unico vero sole è Laura.³⁴²

³³⁹ L'odio per la notte e le sue pene si associa ad un'altra immagine, convenzionale e molto diffusa già presso i trovatori, cioè quella dell'insonnia, che descrive con efficacia lo stato stravolto dell'amante, tanto che spesso è accostata all'idea dell'inappetenza e in generale alla sfera dei tormenti amorosi. Anche tale immagine è dunque topica e come tale è stata approfondita nel corso del capitolo precedente.

³⁴⁰ L'opposizione tra normalità e condizione del poeta si è già affrontata, in riferimento alla rappresentazione naturalistica e stagionale, nel corso del presente capitolo, oltre che nel precedente, in relazione agli usi espressivi più convenzionali.

³⁴¹ L'associazione di notte e giorno indica evidentemente la totalità del tempo e quindi esprime in termini iperboliche lo stato del poeta, in questo caso la sofferenza. L'associazione “notte e giorno” o anche “mattino e sera” costituisce in effetti un sintagma convenzionale per questo tipo di espressione emotiva, che non solo si registra in numerosi luoghi del Canzoniere e nei suoi antecedenti italiani, ma spesso anche nei trovatori, secondo formule assolutamente sovrapponibili a quelle della tradizione in lingua *del sì*. Tale formula topica è stata puntualmente analizzata nel capitolo precedente; tuttavia, data la sua diffusione e il suo utilizzo in relazione a contesti espressivi molteplici (in particolare la dimensione naturalistica e il principio dell'attesa/sopportazione), è inevitabile richiamarla più volte.

³⁴² È netta invece la preferenza per il giorno in *Rvf* 353, tuttavia con valenza puramente metaforica rispetto alla rappresentazione della vita come percorso: il giorno perduto e rimpianto rappresenta la giovinezza, cioè il tempo in cui Laura era viva. L'intonazione e la

Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro,
 et l'aere nostro et la mia mente imbruna,
 col cielo et co le stelle et co la luna
 un'angosciosa et dura notte innarro.
 Poi, lasso, a tal che non m'ascolta narro
 tutte le mie fatiche, ad una ad una,
 et col mondo et con mia cieca fortuna,
 con Amor, con madonna et meco garro.
 Il sonno è 'n bando, et del riposo è nulla;
 ma sospiri et lamenti infin a l'alba,
 et lagrime che l'alma a li occhi invia.
 Vien poi l'aurora, et l'aura fosca inalba,
 me no: ma 'l sol che 'l cor m'arde et trastulla,
 quel pò solo adolcir la doglia mia. (vv 1-14)

In tutti i passi citati, e soprattutto nei *fragmenta* 22 e 50, si coglie con chiarezza la disposizione d'animo del poeta rispetto al tempo, il rapporto col quale lo contrappone, a causa del perenne dolore, agli altri esseri viventi e alle dinamiche naturali e sociali. Tale rappresentazione dei propri ritmi vitali, contrastanti con quelli della comunità umana, adatta a sua volta un topos di origine già trobadorica, che appare molto efficace nell'esprimere lo stravolgimento causato da Amore e che perciò si inserisce con facilità nel quadro di alienazione ed alterazione dell'io presentato nel Canzoniere.³⁴³

8. *Canzoni a quadri*

Una tipologia discorsiva ben riconoscibile nel Canzoniere è quella delle canzoni a quadri. Con tale definizione, che interessa in particolare i *fragmenta* 23, 50, 135, 323 ed in parte la sestina 22, si intende sottolineare la natura per certi aspetti autonoma di ciascuna stanza, impernata intorno ad un'immagine o ad una situazione specifica, benché, soprattutto nelle realizzazioni petrarchesche, ciascuna strofa concorra a proporre il messaggio sotteso all'intero testo.

Come si è visto, la sestina 22 e la canzone 50 condividono la medesima idea di partenza: il poeta si differenzia da tutti gli altri esseri viventi per la sua sofferenza senza requie. Nel caso della sestina la contrapposizione è

resa dell'immagine appaiono perfettamente coerenti con il quadro luttuoso della seconda sezione, benché si sia ormai prossimi alla svolta conclusiva.

³⁴³ Tali aspetti sono stati approfonditi nel corso del capitolo precedente.

piuttosto sintetica e le sono dedicate soltanto le prime tre stanze, rispettivamente concentrate sulla condizione regolare degli «animali» (I) e sul tormento costante del poeta (II e III); dopo questi tre quadri iniziali il componimento prosegue come una normale lirica d'amore infelice. La struttura a quadri si sviluppa in modo più ampio ed evidente in *Rvf* 50, dove l'impostazione è esaltata dalla reiterazione in tutte e cinque le stanze, dalla varietà dei bozzetti realistici creati dal poeta, che contrappone il proprio stato a quello di paesani e lavoratori, e dalla costruzione di ciascuna strofa. Infatti, l'opposizione io/altri viene riaffermata in tutte le unità metriche, in cui all'iniziale descrizione della normale *routine* umana segue per tramite dell'avversativo «ma» la rappresentazione dello stato dell'io. A questo secondo elemento viene dedicato sempre più spazio man mano che la canzone procede: dai tre versi su quattordici dell'incipit ai dodici della stanza finale. Il tema di fondo – la sofferenza dell'io – è ovviamente convenzionale e consueto, soprattutto per il Canzoniere; tuttavia, le immagini realistiche e lo stile della descrizione naturalistica appaiono modernissimi, anche nel recupero dei modelli classici, a partire dall'incipit virgiliano.³⁴⁴

Nella canzone 23 la successione delle stanze delinea una progressione narrativa: il poeta tratteggia la vicenda del proprio amore, a partire dall'iniziale ribellione al giogo del dio sino al tormento presente, attraverso una serie di trasformazioni fisiche che alterano l'aspetto dell'io stesso e che così esprimono gli effetti stravolgenti dell'esperienza sentimentale. Ogni strofa presenta un momento diverso nella storia e una nuova trasmutazione:³⁴⁵ perciò, pur nell'organicità logica e discorsiva dell'intero componimento, ogni sua porzione ha anche uno statuto autonomo.

Anche la canzone 135 è incentrata sulla condizione tormentosa dell'io poetico. Le sei stanze propongono sei diverse similitudini³⁴⁶ per comuni-

³⁴⁴ Per i rimandi intertestuali si veda il commento in Santagata 2004, pp. 257-263. Anche Albonico 2001 ha proposto una riflessione sui modelli classici recuperati e insieme negati nella canzone, anche in relazione alla sua peculiare struttura, di cui è colta l'origine al contempo classica, occitanica e dantesca.

³⁴⁵ Si parte dalla seconda stanza, poiché la prima ha funzione proemiale: alloro, cigno, pietra, di nuovo uomo, ma privato della parola (e dell'autonomia), fonte, uomo per una breve parentesi e poi pura voce (eco), infine cervo.

³⁴⁶ L'idea della similitudine a paragone dello stato amoroso è in realtà piuttosto diffusa nel Canzoniere, al di là della struttura a quadri. Si vedano ad esempio *Rvf* 19, dove si parla degli animali notturni; *Rvf* 26, dove si assommano le immagini della nave che rischia il naufragio e quella del condannato che evita la morte; *Rvf* 33, con la vecchina simile a quella di *Rvf* 50; *Rvf* 44, che presenta Cesare e Davide; il sonetto 48, dove varie immagini sono

care il dolore amoroso; le immagini sono tutte di origine fantastica³⁴⁷ e già presenti nella tradizione romanza (in particolare le prime tre), ma ripensate in relazione alle fonti classiche.³⁴⁸

Dalla rappresentazione dell'io lirico a quella dell'amata si sposta infine il *fragmentum* 323,³⁴⁹ che però pertiene ancora all'orizzonte della sofferenza, in quanto non solo si colloca nella seconda sezione, ma propone una serie di raffigurazioni allegoriche della morte di Laura.³⁵⁰ È quindi il personaggio femminile, in questo caso, ad essere via via trasfigurato.

In questi componimenti petrarcheschi si colgono numerosi elementi innovativi, per le strategie di riuso delle convenzioni alla luce della nuova destinazione e per l'influenza delle fonti classiche; tuttavia non va trascurato l'effetto modellizzante della tradizione trobadorica, sia in merito ad alcune immagini, sia a monte della struttura a quadri in genere. A questo proposito è possibile infatti riconoscere alcuni significativi antecedenti occitanici, in cui è già in atto l'idea di presentare stanza dopo stanza diverse similitudini, più o meno articolate e tutte riconducibili al medesimo concetto di fondo, allo scopo di arricchire la rappresentazione della condizione dell'io. In due componimenti, soprattutto, tale principio è stato sviluppato con significativa estensione: *Atressi con l'orifanz* di Rigaut de Berbezilh, in cui la condizione infelice dell'io è paragonata, stanza dopo stanza, all'elefante, al monaco, alla fenice e al cervo,³⁵¹ e *Qan lo freitz e ·l*

distribuite nella prima quartina e nella prima terzina; il *fragmentum* 51, in cui spicca la figura di Dafne, affiancata però da altre immagini peculiari; *Rvf* 102, per i riferimenti a Cesare e Annibale; i sonetti 311 e 353, dove ricorre – anche se in modo differente – l'idea dell'uccellino. Per l'elaborazione delle similitudini nella raccolta in generale si veda Berra 1992.

³⁴⁷ Fenice, calamita, catoblepa, fonte fredda di giorno e calda di notte, fonte che accende il fuoco spento e spegne quello acceso, fonte che uccide ridendo (ed infine, nel congedo, Valchiusa).

³⁴⁸ Per tale duplice aspetto si vedano Berra 1992, pp. 51-52, e il commento in Santagata 2004, p. 662.

³⁴⁹ Per l'analisi della canzone e i rapporti peculiari tra io e amata nell'arco del componimento si veda Frare 1991; per la specificità del tema del lutto in questo *fragmentum* si legga Santagata 1999, pp. 195-221; per la storia redazionale del testo e i problemi filologici che presenta si rimanda a Bettarini 1998, pp. 113-136.

³⁵⁰ Fiera, nave, lauro, fonte, fenice, donna. È interessante notare la parziale sovrapposizione delle immagini qui riferite a Laura e di quelle ricondotte al poeta nella canzone 135.

³⁵¹ Il trovatore, d'altro canto, apprezza spesso l'uso di estese similitudini con il mondo animale, come ad esempio in *Atressi con lo leos* e *Atressi con Persavaus*, che presenta al-

glatz e la neus di Giraut de Bornelh, che sfrutta paragoni tra sé e il leopardo, la nave per mare, l'agnello, un castello mal difeso.³⁵² La novità dell'uso petrarchesco, d'altro canto, si coglie con facilità nel confronto, per lo sviluppo, la complessità e l'immediatezza visiva molto maggiori nelle immagini che lo contraddistinguono, le quali prendono vita in veri e propri "quadri", rafforzando di conseguenza anche l'espressione della sfera emotiva cui tali immagini sono in ultima analisi finalizzate.

9. "Escondich"

La prima definizione del genere *escondich* in ambito critico italiano si deve a Giovanni Galvani.³⁵³ Lo studioso ha identificato il verbo "escondere" come forma in origine mediolatina, alternativa di "escondire": entrambe corrispondono al latino classico "excusare", cioè presentare delle scuse. Da qui le forme provenzali "escondir" (verbo) e "escondich/escondig" (sostantivo). Quest'ultima identifica appunto un genere occitanico già classico, come dimostra *Eu m'escondisc* di Bertran de Born,³⁵⁴ benché la forma poetica sia stata codificata come legittima variante della canzone solo in epoca tarda, in un momento di particolare apprezzamento per generi a lungo considerati minori.³⁵⁵

L'*escondich* è un elenco di fenomeni negativi e fastidiosi, che non rappresenta un esercizio retorico fine a se stesso, come per certi aspetti

cuni quadri piuttosto dettagliati. Tali topoi sono già stati analizzati, sulla base di esempi concreti, nel corso del capitolo precedente.

³⁵² Per il rapporto particolarmente stretto tra i due componimenti e il *fragmentum* 135 si veda Berra 1992, pp. 51-52, in cui si trovano indicazioni anche sulle altre fonti petrarchesche, soprattutto italiane.

³⁵³ Galvani 1829.

³⁵⁴ Di tale testo di Bertran de Born, in riferimento alla possibile imitazione petrarchesca, si è già in parte trattato nel corso del primo capitolo, cui si rimanda per i riferimenti bibliografici. In questa sede si tratterà in particolare del riuso del genere e del concetto che ne è alla base all'interno del Canzoniere, al di là di un'eventuale diretta connessione con *Eu m'escondisc*.

³⁵⁵ Sulla tradizione del genere, si veda l'efficace sintesi in Santagata 2004, p. 880: non solo prima ma anche dopo l'esempio di Bertran i riferimenti utili sono pochissimi. Ne restano due esemplari legati al *Concistori* e a Tolosa: l'anonimo *S'eu ho dixo* (con struttura anaforica affine a quella petrarchesca e di cui non è chiara l'origine linguistica) e il catalano *Molt es de vetz* di Lioreç Mallol (anche qui si nota l'anafora, anche se non del sintagma incipitario). Da tali testi o per lo meno dal loro ambiente è derivata un'esigua tradizione galega.

l'affine *enuieg*,³⁵⁶ quanto il tentativo di dare sostanza al giuramento con cui l'innamorato cerca di dimostrare la propria innocenza rispetto ad un'accusa venuta dall'amata. Ne consegue una serie iperbolica di terribili maledizioni autoinflitte, che dovrebbero realizzarsi se la colpa fosse stata effettivamente commessa.

Il genere, che manca nella lirica italiana delle origini, è invece oggetto di recupero nel Canzoniere grazie alla canzone 206, in cui i tratti più tipici vengono adattati alla storia dell'io lirico e alla sua vicenda amorosa.³⁵⁷

I problemi essenziali posti dall'interpretazione del testo petrarchesco sono in definitiva due: da una parte, la natura della colpa ipotetica che il poeta nega, dall'altra il rapporto effettivo della canzone con la tradizione trobadorica, dunque il significato ultimo del riuso petrarchesco.

Per quanto concerne l'interpretazione dell'accusa, la critica ha considerato due possibili letture:³⁵⁸ una dichiarazione d'amore per un'altra donna oppure l'indebita espressione di desideri carnali nei confronti di Laura.³⁵⁹ Secondo Mazzoni non può trattarsi di un tradimento ai danni di quest'ultima, nemmeno con una donna-schermo. Lo stesso sdegno dell'innamorato, colpito nell'onore, sarebbe una prova del fatto che si parla piuttosto di un eccessivo desiderio sensuale.³⁶⁰ Un altro indizio potrebbe essere colto nell'immagine finale: i due amanti che si involano verso il cielo nel carro di Elia suggeriscono una prospettiva pura e spirituale, su cui Petrarca avrebbe insistito per controbattere ulteriormente le indegne insinuazioni di cui era vittima.³⁶¹

Una posizione affine è stata di recente approfondita da Claudia Berra.³⁶² Un primo elemento significativo è la citazione dal *Genesis* nel conge-

³⁵⁶ Per questo genere si veda poco oltre il presente capitolo.

³⁵⁷ L'origine occitanica del genere è suggerita anche dalla forma metrica del componimento, indizio esplicito della fonte utilizzata; per tali rilievi si rimanda al primo capitolo e alla bibliografia ivi citata.

³⁵⁸ Per la bibliografia completa si veda Bettarini 2005, pp. 950-951.

³⁵⁹ È questa la posizione oggi vulgata: essa risale all'interpretazione del Castelvetro ed è divenuta canonica grazie alla sua accettazione nel commento Carducci-Ferrari. È ancora la lettura predominante, come testimoniano i commenti più recenti: Fenzi, Santagata, Dotti, Vecchi Galli. Posizioni distinte ed autonome, riferite all'allegoria della Sapienza e all'amore per essa, hanno espresso sia Bettarini sia Stroppa. Per la bibliografia si veda Berra 2013.

³⁶⁰ Mazzoni 1930, che suggerisce per altro che il Canzoniere presenti altri indizi in tal senso rispetto all'atteggiamento troppo "fisico" dell'innamorato.

³⁶¹ Tale convinzione era già stata esposta da Moschetti 1908 e risale al commento cinquecentesco del Fausto.

³⁶² Berra 2013.

do (v 55), dove è richiamato il lungo sacrificio di Giacobbe, volto al matrimonio con Rachele (abituamente associata alla vita contemplativa e quindi spirituale), e non con Lia (la vita attiva).³⁶³ «Per Rachel ò servito, et non per Lia». Appare ancor più notevole l'osservazione della serie di testi in cui *Rvf* 206 è inserito. Nel sonetto 205, Petrarca afferma di aver detto a Laura «Tu sola mi piaci» (v 8). Nella finzione della storia, un'interpretazione letterale del verso potrebbe aver portato al poeta l'accusa di essersi rivolto in modo troppo esplicito e perciò inadeguato all'amata.³⁶⁴ La giustificazione dell'io lirico verrebbe però dal fatto che «il poeta parla in realtà solo con se stesso»:³⁶⁵ nessun limite è stato valicato, se non nella possibile percezione dei lettori, una volta che i *Fragmenta* siano stati pubblicati. Da qui le scuse su cui si concentra la canzone 206.

A queste argomentazioni è possibile qui aggiungere quelle derivate dall'osservazione del *corpus* trobadorico, cui appunto il genere appartiene in origine. Il divieto di esprimere esplicitamente i propri sentimenti, ma anche di confidarsi con la dama, descrivendole il proprio stato d'animo o le proprie sofferenze, è a sua volta un topos diffusissimo già in ambito cortese e poi passato in Italia.³⁶⁶ Tale divieto assume l'intensità di una vera e propria legge, considerati i rimproveri cui i poeti talvolta si espongono per averlo infranto. Questo topos si coglie anche altrove in Petrarca, ad esempio nella ballata 11: Laura ha scoperto i sentimenti del suo amante e gli nega la vista del suo viso e delle chiome.³⁶⁷ Benché in forma più

³⁶³ *Genesi* 29, 25. Il passo va interpretato come affermazione di un amore puro e disinteressato, non volto ad una ricompensa materiale. Il riferimento a Giacobbe coinvolge anche la questione del *servitium amoris*: su tale aspetto si tornerà in seguito, ma per ciò che concerne in particolare l'interpretazione della canzone 206 si veda Berra 2013.

³⁶⁴ Berra 2013.

³⁶⁵ Berra 2013.

³⁶⁶ Per una riflessione più puntuale su questo motivo si rimanda al capitolo precedente.

³⁶⁷ La rappresentazione petrarchesca nel *fragmentum* 11 risente forse anche della *Vita Nova*, laddove egli lamenta la perdita di ciò che lo mantiene in vita, com'era per Dante il saluto. Tuttavia il contesto relazionale appare diverso, poiché Beatrice non punisce il fatto di essere amata; ciò costituisce, in una logica salvifica, una prospettiva positiva, poiché consente di seguire un modello salutare, come chiarisce la stessa Beatrice nell'Eden (nei canti finali del *Purgatorio*), rimproverando Dante per il suo sviamento. Piuttosto già nel *libello* Dante scontava l'apparente distrazione per altre donne (le donne-schermo) e la sua (falsa) incostanza. Sul rifiuto dell'amore del vassallo da parte della dama ci si è già soffermati nel corso del presente capitolo. Sull'importanza tematica della ballata 11, anche rispetto alla struttura complessiva della raccolta e all'impostazione dell'avvio, si veda Balduino 1995. Infine, in Mastrocola 1991, pp. 18-40, il concetto del rifiuto da parte

breve e in tono minore, si nota qui una dinamica simile a quella sottesa alla canzone 206: l'eccesso del poeta comporta un allontanamento da parte dell'amata. Anche l'idea convenzionale della confessione impossibile, perciò, sostiene la seconda interpretazione del testo, che ha per altro il valore di evitare ogni possibile contraddizione con le dichiarazioni di fedeltà su cui insistono i sonetti 203-205 e del resto l'intero Canzoniere.

Infine, merita di essere considerato a favore di questa lettura anche un possibile riscontro con una canzone di Giacomo da Lentini, *Uno disio d'amore sovente*. Il verso 13 offre un indizio suggestivo di un possibile contatto: la formula «E s'eo l'ò detto» infatti ricorda quella utilizzata da Petrarca in anafora. È significativo, perciò, che Giacomo faccia esplicito riferimento proprio ad una colpa legata alla parola: egli si è espresso troppo liberamente sui suoi sentimenti, rivolgendosi all'amata. Per il resto l'esito delle due canzoni è divergente: il Notaro in sostanza ammette la propria colpa e coinvolge Amore affinché l'amata sia pietosa.

In linea con la convenzione di genere, l'io poetico petrarchesco non si pronuncia sull'esito delle proprie scuse. L'*escondich* è seguito alla posizione 207 da una canzone amorosa dall'intonazione disperata, in un dittico piuttosto esplicito rispetto alla disposizione di Laura nei confronti dell'io lirico. Nei componimenti successivi, sino alla cesura mediana e alla morte del personaggio femminile, riprende l'altalenanza tra momenti di beatitudine e ripulse da parte dell'amata, in un ritorno alla condizione precedente all'accusa e alle scuse. Ciò lascia pensare che la particolare *impasse* descritta in *Rvf* 206 sia stata per certi aspetti superata. Su scala più ampia, l'impressione che l'episodio non abbia causato un aggravato allontanamento tra i due personaggi può derivare anche dalle affermazioni dell'io poetico in memoria di Laura: nell'ultimo periodo prima della morte ella era parsa sempre più benevola e pronta a dare fiducia all'innamorato ormai maturo, secondo una rappresentazione che pare volutamente in contrasto con il sospetto che i desideri amorosi e la loro espressione fossero stati realmente eccessivi.³⁶⁸

dell'amata a causa di un sentimento troppo esplicito è applicato alla lettura della canzone 23, per spiegare almeno in parte la durezza della reazione di Laura.

³⁶⁸ I componimenti più espliciti in tal senso sono forse i *fragmenta* 315, 324 e 334, ma il medesimo concetto si coglie anche nei sonetti 316, 317 e 362. Per altro già nella prima sezione Petrarca aveva anticipato tale idea, immaginando la propria vecchiaia nel sonetto 12 (per la connessione tra *Rvf* 12 e il gruppo 315-317 si veda anche Santagata 2004, p. 57) e ipotizzando un'evoluzione del sentimento verso forme più posate in *Rvf* 122. Tale aspetto risulta coerente con quanto il poeta afferma del rifiuto di Laura *a posteriori*, cioè dopo la

Diversi tratti legano l'*escondich* petrarchesco alla tradizione trobadorica. L'attuale conoscenza ridotta degli esempi occitanici oppone un limite invalicabile al riconoscimento di modelli specifici per *Rvf* 206,³⁶⁹ al di là di considerazioni generali su metro e genere, considerato in termini di impostazione discorsiva e topoi caratteristici. Non è possibile trarre indicazioni specifiche in merito nemmeno grazie alla consapevolezza che Petrarca conobbe l'*escondich* di Bertran de Born³⁷⁰ e che molto probabilmente lesse la definizione del genere nelle grammatiche del provenzale ancora diffuse nel '300.

Tuttavia, la questione può essere affrontata secondo un diverso punto di vista: poiché non è possibile confrontare realizzazioni estese ed autonome di *escondich*, che non sono state tramandate, bisogna accontentarsi di cogliere riflessi della medesima struttura logica in seno a componimenti più ampi e dall'impostazione nel complesso differente. Infatti, è piuttosto diffuso tra i trovatori il modulo sintattico "se facessi questo... mi dovrebbe accadere quello"; questo tipo di affermazione assume il valore di un giuramento rispetto al comportamento corretto dell'amante, che promette di agire in modo contrario rispetto a quello descritto nel periodo ipotetico, che appunto indica un atteggiamento errato e censurabile. La promessa è evidenziata dal frequente richiamo a Dio, come implicito garante.³⁷¹

Qualche occorrenza può essere esplicativa. Raimbaut d'Aurenga usa tale soluzione espressiva in diversi componimenti, ad esempio in *Una*

sua morte. La sua durezza sarebbe infatti sintomo di preoccupazione nei confronti del poeta e non di ripulsa, nel tentativo cioè di preservare la salvezza morale e cristiana di entrambi. Prove di un amore ricambiato si leggono per lo più nella seconda sezione: oltre a tale rilettura della vicenda amorosa da parte dell'io lirico stesso, si pensi alla disponibilità di Laura al contatto con il poeta in forma di spirito e al tocco delle mani nel sonetto 302. Una possibile traccia è presente tuttavia anche nella sezione in vita, nella possibile interpretazione dei due amanti del sonetto 245 come Francesco e Laura. Per gli ultimi due rilievi si rimanda alla riflessione in Tonelli 1996.

³⁶⁹ Si parla qui del recupero delle marche di genere. Per il resto, la canzone è molto ricca di spunti tratti dalla tradizione letteraria e biblica, benché rielaborati: l'immagine di Giobbe, ad esempio, oltre ad essere tratta dall'Antico testamento, poteva contare su precedenti recuperi poetici, ad esempio in Giacomo da Lentini, *Per sofrenza si vince gran vittoria*, vv 4 segg.

³⁷⁰ Della conoscenza petrarchesca di questo testo e della mancanza di un legame tematico immediato tra il *fragmentum* 206 e la canzone di Bertran si è detto nel capitolo primo.

³⁷¹ A Dio si rivolge anche Peire Vidal nella seconda strofa di *Per ces dei una chanso*, chiedendo di non essere perdonato se la dama non è davvero la più bella: qui dunque la questione si limita ad una lode iperbolica. Situazione simile si propone anche in *De trobar ai tot saber* di Raimon de Miraval.

chansoneta fera, vv 19-22: «S'ieu quie als, tostens n'azir! / Dieus en ira · m met'ab ela / o · m fassa que be m tanh pendre / per la gola d'una sima». È molto simile il caso di *Ar m'er tal un vers a faire* (vv 73-77), significativo soprattutto per la rappresentazione della dama adirata col poeta per una colpa che lui non si riconosce, ma per cui le chiede comunque perdono. Egli quindi non prova nemmeno a giustificarsi, il che pone il testo al di fuori della convenzione fondamentale che definisce l'*escondich*. Ancor più esplicite le sciagure evocate da Arnaut Daniel³⁷² in *En breu brisara · l temps braus*, dove giura fedeltà alla dama a scapito dei propri occhi.³⁷³ Generica, ma non meno espressiva la morte invocata da Bernart de Ventadorn in caso non sia vero che egli ama profondamente la dama: «No · n dic laus, mas mortz mi venha / s'eu no l'am de tot mon sen» (*Amors, enquera · us preyara*, vv 40-41). Daude de Pradas è pronto a rinunciare ad ogni amore cortese, se dovesse opporre un diniego alla dama;³⁷⁴ è molto simile l'augurio dell'autore anonimo di *Per fin'amor ses enjan*, mentre giura fedeltà all'amata (vv 13-16). La medesima formula è poi frequente nei componimenti di Giraut de Bornelh³⁷⁵ e Raimon de Miraval.³⁷⁶ di nuovo si alternano immagini tenui, quando i poeti si augurano solo sofferenze di carattere amoroso, a rappresentazioni più macabre.³⁷⁷

L'importanza di simili occorrenze pare confermata dalla loro influenza, pur sporadica, su alcuni luoghi siciliani e toscani: si vedano ad esempio *Ispendiente*, vv 23-24, di Giacomino Pugliese, *Lo giglio quand'è colto*

³⁷² Altri luoghi suonano meno brutali: il poeta rinuncerà alle attenzioni della dama se mente in *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs* (vv 17-18) e perderà voce e parola prima di dire qualcosa che la offenda in *Sols sui qui sai lo sobrafan que · m sortz* (vv 41-42).

³⁷³ «E traga · m ams los huoills crancs / s'a lieis vezer no · ls estuich» (vv 42-43).

³⁷⁴ *Ben ay' amors, quar anc me fes chاوزir*, vv 15-16: «e s'ieu aisso li vet nulh temps ni · tuelh, / ja fin' Amors no m'en fassa jauzir».

³⁷⁵ *M'amiga · m men'estra lei* (in un contesto in cui la dama continua ad accusare il poeta, il quale dapprima si dichiara innocente e poi accetta l'accusa in quanto l'amata non può mai sbagliare); *Gen m'aten* (dove si parla di impiccagione); *Alegrar mi volgr'en chantan; Razon e luec; No · m platz chanz de rossignol; Quar non ai*.

³⁷⁶ *Qui bona chansso cossira* (ma il giuramento è nella *tornada* e non è quindi legato necessariamente e direttamente alla tematica amorosa); *Era m'agr'ops que m'aizis; Amors me fai chantar et esbaudir; Tals vai mon chan enqueren*.

³⁷⁷ Qualche altro esempio: Guiraut Riquier, *Anc non aiguj nulh temps de far chanso*; Jofre de Foixà, *Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura* (che Petrarca conobbe certamente, poiché è il modello della canzone "a citazioni" *Lasso me*); Berenguer de Palou, *S'ieu sabi'aver guiardo*; Bonifaci de Castellana, *Sitot no m'es fort gaya la sazoz*.

tost'è passo, vv 9-10, di Giacomo da Lentini e *Lo dolor e la gioia del meo coraggio*, vv 13-14, di Guittone d'Arezzo.

La differenza fondamentale rispetto all'atto di "escondicere" in senso stretto concerne il tempo del verbo, che nei passi qui citati è usato per lo più al presente e al futuro prossimo: non si tratta di una scusa, quanto di una promessa e al contempo di un modo per anticipare ed evitare l'accusa stessa, corteggiando così la dama. In Petrarca questa modalità non trova spazio: il rapporto con Laura non arriva ad essere tale da giustificare giuramenti volti a favorire una relazione stabile. Tuttavia i brani di questo tipo danno espressione all'atteggiamento subordinato e supplice dell'amante, di cui il genere *escondich* è esempio particolarmente eloquente. Che prevenga o cerchi di rimediare all'accusa, il drudo appare comunque in balia della dama ed è questo in sostanza il significato del riuso petrarchesco del genere nella canzone 206, al centro di una serie di testi in cui il poeta insiste sulla propria dedizione (*ff.* 203-205), presenta le difficoltà del proprio stato (*Rvf* 205), si propone di autoinfliggersi le pene più terribili, pur di riconquistare la fiducia di Laura (*Rvf* 206) e infine si dispera per la sua ira (*Rvf* 207). *S'i' l' dissi mai* dà pieno sviluppo all'immagine convenzionale dell'amante-servo, spossessato di se stesso, addirittura alienato, pronto ad anteporre ogni volontà e bisogno dell'amata ai propri.³⁷⁸ Per tale motivo potrebbe essere significativa la scelta di non esplicitare la colpa di cui l'io è accusato, così da insistere sulla natura generalizzata della propria condizione. Certo, il lettore poteva trovarne una spiegazione nel testo precedente, chiarendo così il valore del complemento oggetto nel sintagma «l' dissi»,³⁷⁹ d'altro canto proprio l'efficace inserimento della canzone nella serie di testi cui appartiene dimostra ancora una volta l'abilità dell'autore nell'appropriarsi degli spunti tradizionali rendendoli parte integrante del proprio discorso poetico. Re-

³⁷⁸ Il tema è stato affrontato analizzando le immagini topiche di origine trobadorica accolte nel Canzoniere nel capitolo precedente; per l'analisi del *fragmentum* 206 rispetto allo stato dell'io poetico si veda Berra 2013.

³⁷⁹ Si accoglie qui l'interpretazione relativa alla natura del desiderio petrarchesco. La presenza di altre figure femminili è accuratamente negata nel Canzoniere, come si è visto anche in merito ai *fragmenta* 270 e 271, o ancora nel caso di testi anteriori alla raccolta e rifunzionalizzati per esservi inseriti: un tradimento a questo punto, per quanto solo ipotetico, appare quasi un elemento estraneo, incoerente rispetto ad uno dei nuclei più forti nella raccolta. L'unico elemento a favore dell'interpretazione vulgata potrebbe essere il parallelismo con la *Vita Nova* dantesca, dove l'attenzione di Dante per le donne-schermo fa adirare Beatrice, che gli toglie il saluto, così come Petrarca dice di aver perso il benevolo aiuto di Laura (*Rvf* 207).

sta il fatto che la canzone 206 si concentra in primo luogo su un aspetto diverso: la remissività del poeta-amante. Lo scarso rilievo qui attribuito alla colpa in sé – appunto mai esplicitata – e al contrario l'insistenza sull'ingiustizia dell'accusa, qualunque essa sia, evidenziano con maggior energia il carattere sbilanciato della relazione amorosa.

Una breve nota conclusiva. Alle testimonianze del genere *escondich* sembra di poter affiancare anche un testo di Gausbert de Poicibot, *S'ieu anc jorn dis clamans*. Il trovatore, originario del Limosino o del Périgord, è vissuto nella prima metà del Duecento: benché non si tratti di un esponente delle prime generazioni, la sua produzione è ben anteriore a quella del *Concistori del Gai Saber* e riconduce ancora alla grande stagione della tradizione occitanica. La canzone non è rivolta alla dama, ma ad Amore; la colpa sembra effettivamente commessa e il poeta non invoca sciagure contro di sé, ragion per cui non è opportuno parlare di *escondich* in senso stretto. Tuttavia il discorso è strutturato come proposta di scuse e presenta due elementi notevoli: in primo luogo l'atteggiamento del poeta è il medesimo che si è descritto per le promesse trobadoriche e per la preghiera petrarchesca, nel segno dell'umiltà e della sottomissione. Secondariamente, il misfatto che ha commesso il trovatore concerne la parola, esattamente come la colpa che Petrarca avrebbe compiuto nei confronti di Laura, se accettiamo l'ipotesi del legame tra i ff. 205 e 206.³⁸⁰ Gausbert, in particolare, ha criticato Amore e si è lamentato del suo giogo (spinto per altro non dalla propria insubordinata volontà, ma dalla sua signora, una «regina Elinor» non meglio precisata):³⁸¹ sia Petrarca sia il trovatore sembrano dunque aver detto troppo. A livello stilistico, nella canzone occitanica la seconda sede di rima in ogni strofa è riservata alla parola-rima «Amors», che torna dunque lungo tutto il testo, ad esclusione dell'ultima stanza e della *tornada*, poiché qui l'autore passa alla tematica civile. Parimenti, l'intera canzone 206 è imperniata sull'anafora del sintagma «S'i' 'l dissì mai», che occupa una posizione fissa in incipit ai versi 1, 3 e 5 delle prime quattro stanze; fanno eco le ultime due con le *variationes* «Ma s'io nol dissì» e «I' nol dissì già mai» dei versi 37 e 46, che spezzano la mono-

³⁸⁰ E più in particolare la presunzione di dire più di quanto sia lecito. La medesima colpa era già proposta come ipotesi (e negata) nel giuramento di Arnaut Daniel alla dama in *Sols sui qui sai lo sobrafan que · m sortz*.

³⁸¹ Lo si nota già dall'incipit: «S'ieu anc jorn dis clamans / encontra vos, Amors, / orguouill ni desonors, / ara m dei e mos chans / humiliar dos tans / e laisser mas clamors» (vv 1-7).

tonia dell'insieme e contribuiscono alla progressione del discorso. Queste affinità sia tematiche che formali favoriscono l'impressione che Petrarca possa aver conosciuto in modo diretto il testo di Gausbert e ne abbia tenuto in conto l'esempio, associandolo a quello del genere *escondich*.

10. "Plazer" ed "enuég"

Il termine provenzale *plazer*³⁸² definisce un insieme di immagini piacevoli, che suggeriscono, di norma in progressione elencatoria, i gusti e i desideri del poeta. Tale rappresentazione della piacevolezza nelle sue diverse declinazioni costituisce in ambito occitanico un vero e proprio genere, a prescindere dal fatto che all'enumerazione sia dedicato un intero componimento o solo parte di esso, come spesso avviene ovviando ad una certa ripetitività dello schema. All'opposto si colloca l'*enuég*, in cui l'autore esprime il proprio disappunto, descrivendo ciò che lo infastidisce o disturba, per lo più attraverso un accumulo di elementi. Entrambi i moduli sono molto apprezzati dalla poesia medievale;³⁸³ il *plazer* in particolare lascia esempi ben riconoscibili anche nella letteratura italiana delle origini, benché la quantità delle occorrenze non sia molto elevata. La Scuola siciliana, in verità, non risulta coinvolta, mentre in ambito toscano si legge un significativo esperimento di Chiaro Davanzati, in cui il genere occitanico è tradotto in uno strumento di riflessione morale e dottrina – il cui contenuto pare influenzato da quello della poesia religiosa di frate Guittone – e rinnovato sul piano formale per la creazione di una corona di dieci sonetti che determinano volta per volta un progresso nell'argomentazione. Sono forse più convenzionali, per lo meno sul piano strutturale, *Biltà di donna e di saccente core*, in cui Cavalcanti sfrutta l'elenco di piacevolzze

³⁸² Al *plazer* è strettamente imparentata la figura retorica della *priamel*, che consiste in un elenco composto da almeno tre *cola*, tra i quali l'io esprime una preferenza. Un esempio rappresentativo in ambito trobadorico si legge in *Kalenda maia* di Raimbaut de Vaqueiras. Si definisce *priamel abbreviata* un elenco del medesimo tipo in cui però siano nominati soltanto due elementi. Per l'analisi delle figure di questo tipo si legga Scarpati 2008, pp. 59-65; Giunta 2005 ha evidenziato le differenze che più in generale contraddistinguono la *priamel* dal *plazer*.

³⁸³ Perugi 1990¹ ricorda come il genere dell'*enuég* si sia definito abbastanza precocemente e come alcuni esempi ne siano diffusi in Italia già all'inizio del Duecento; il *plazer* ha invece una diffusione molto meno ampia. Anche Lanza 1978 ne sottolinea – oltre al carattere squisitamente provenzale – la scarsa diffusione; ne esalta però la flessibilità rispetto a contesti espressivi diversi, didascalici e comico-realistici, rispetto all'uso amoroso (molto limitato in Italia prima dello Stilnovo).

per elogiare l'amata, *Sonar bracchetti e cacciatori aizzare*, in cui Dante accumula le possibili gioie della vita maschile cui ha dovuto rinunciare a causa della sofferenza amorosa, ed infine *Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada*. Qui tuttavia Cino da Pistoia introduce un'innovativa sovrapposizione tra *plazer* ed *enuieg*, poiché gli oggetti del desiderio qui presentati sono in realtà disprezzati dalla maggior parte delle persone, secondo una contrapposizione introdotta in modo evidente dal verso incipitario. Come si vedrà, tale prospettiva deve essere tenuta in conto come potenziale fonte di ispirazione per il riuso petrarchesco nel sonetto 312.³⁸⁴

Le occorrenze trobadoriche, non molto numerose, ma semplici da individuare, variano in modo notevole l'una rispetto all'altra: la differenziazione tematica è dovuta al punto di vista soggettivo (ciò che piace, ciò che non piace). Sono particolarmente celebri i *plazer* di argomento guerresco di Bertran de Born, ad esempio *Be m plai lo gais temps de pascor*, dove l'apprezzamento convenzionale per la primavera sfocia in un enfatico elogio dei campi di battaglia, invece che dell'amore che rinasce.³⁸⁵ Simili preferenze sono espresse da Blacasset in *Gerra mi play quan la vei comensar* e da Bernart de Venzac in *Belh m'es quan vei pels vergiers e pels pratz*: tutti e tre gli incipit esibiscono predicati pregnanti dal punto di vista semantico rispetto al genere, appunto "mi piace".

In numerose occasioni, contenuti di segno diverso sono riuniti nel medesimo discorso, come in *Felon cor ai et enic*, in cui Percivalle Doria associa questioni civili e politiche, riferimenti storici e giuramenti amorosi, sui quali si soffermano in breve le ultime due stanze.³⁸⁶ La medesima propor-

³⁸⁴ È di norma considerato un *plazer* anche il dantesco *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, poiché il poeta accumula una serie di desideri in campo amoroso ed amicale. Anche qui la struttura complessiva appare rinnovata dalla più complessa espressione dei singoli elementi, per cui la componente descrittiva e persino narrativa mette in ombra la progressione elencatoria di base. Il sonetto dantesco è significativo anche perché una situazione simile sembra per certi aspetti ispirare l'avvio del *fragmentum* 225, dove Laura si trova in una barchetta insieme alle compagne. Tuttavia la prospettiva di fondo è ben diversa e qui il discorso si risolve in un'iperbolica celebrazione dell'amata.

³⁸⁵ «Be · m plai lo gais temps de pascor, / que fai fuoillas e flors venir; / e plai me qand auch la baudor / dels auzels que fant retintir / lo chant per lo boscatge; / e plai me qand vei per los pratz / tendas e pavaillons fermatz; / et ai grand alegratge / qan vei per campaignas rengatz / cavalliers e cavals armatz» (vv 1-10).

³⁸⁶ «Pero be·m platz qe ·l temps francs / fai los brancs / dels arbres vermeils e blancs; / e am guerra q'ls estancs / d'aver fa·n remaner mancans, / e·m plaz can vei sobrels bancs / aur et argen, co fos fancs, / per dar als pros ses cors rancs / c'amon suffrir colps els flancs»

zione tra motivi guerreschi ed amorosi si legge in *Ar agues eu mil marcs de fin argen* di Pistoleta, mentre l'equilibrio tematico è esattamente opposto in *Quan reverdejon li conderc*. Qui Amanieu de la Broqueira avvia con una classica immagine primaverile una canzone d'amore infelice e convenzionale, per interromperla però alla strofa quinta, in cui si inserisce un breve *plazer* d'argomento militare.³⁸⁷ Cadenet, invece, associa gusti militari e principi cortesi nel *plazer* cui è dedicata la prima metà di *Aitals com ieu seria*, che nella seconda parte lascia spazio ad una vera e propria trattazione educativa.³⁸⁸ È affine il caso del sirventese anonimo *Vai, Hugonet, ses bistensa*, dove il *plazer* – d'argomento militare – è limitato alla quarta strofa; il resto della canzone non è però dedicato alla dama, ma a concretissime questioni di potere e denaro. Ad aspetti morali e cortesi è ispirata *No·m fai chantar amors ni drudaria* di Peire Guilhem de Luserna,³⁸⁹ dove la struttura del *plazer* torna più volte in brevi affermazioni sparse nel corso del testo. Il monaco di Montaudon, infine, accosta liberamente temi amorosi, dettagli cortesi e semplice gusto per la vita in *Mout me platz deportz e guayeza*.³⁹⁰ Un *plazer* interamente dedicato alla sfera sentimentale, invece, si può leggere in *Dompna, puois de mi no·us cal* di Bertran de Born: il poeta, infelice a causa della dama, cerca di consolarsi immaginando una donna inesistente, dotata di tutte le qualità migliori. È lo spunto per un lungo elenco di topoi cortesi, il cui sviluppo propone una serie di variazioni sui motivi tradizionali della canzone.³⁹¹

(vv 10-18). «Domna, Deu prec qe·us referm / vostre fin pretz e·us aferm / la gran beutat e·l cor ferm / c'avez vas me, qe no·s merm» (vv 64-67).

³⁸⁷ Il poeta vi elenca infatti il suo gusto per le armi ben fatte, le belle azioni militari, ma anche le tipiche virtù cortesi: «Molt n'am entresenh et auberc / per leis, mais c'aura re del mon, / donar e deport e desdai, / cortz e guerras e gens conres; / e qui d'aiso s'apareilla / tost deu aver sidons conques» (vv 25-30).

³⁸⁸ «Qu'ieu seria gen tenens / d'armas e de vestimens, / seria larcs conduchiers, / seri' en cort ufaniers, / volria domnas vezer, / soven donar mon aver, / seguir guerras e torneis, / agradar mi a dompneis» (vv 5-12).

³⁸⁹ «No·m fai chantar amors ni drudaria, / ni·m fai chantar flors ni foillas ni bruz / que fan l'auzel, ni per cho no seria / plus chanteire, tan ni qan, ni plus rnuz; / qu'atressi chan, quant l'ivers es venguz, / cum fas la 'stat ni la Pasca floria / qan chans mi plai, ni razos lo m'aduz» (vv 1-7).

³⁹⁰ «Mout me platz deportz e guayeza, / condugz e donars e proeza, / e dona franca e corteza / e de respondre ben apreza. / E platz m'a ric ome franqueza / e, vas son enemic, maleza» (vv 1-6).

³⁹¹ «Fresca color natural / pren, Bels Cembelins, de vos / e·l doutz esgart amoros; / e fatz gran sobrieira / car ren lais, / c'anc res de ben no·us sofrais. / Midonz na Elis deman

L'osservazione del *corpus* occitanico rivela la notevole libertà stilistica e strutturale dei singoli componimenti. Si pensi ad esempio a *Ben sai e conosc veramen* di Raimbaut de Vaqueiras, in cui manca il canonico "mi piace" seguito da un'enumerazione ordinata, a favore di un'espressione più mossa, in cui gradualmente prende forma un ideale di vita.³⁹² Al genere o per lo meno alle sue formule più riconoscibili possono infine essere associati anche gli innumerevoli passi in cui i trovatori annoverano le straordinarie qualità della loro dama: la bellezza, le parti del corpo, le doti spirituali. Si tratta con evidenza di un topos connaturato alla lirica cortese e agli intenti amorosi ad essa associati; per questo non stupisce ritrovare nella lirica italiana e soprattutto nel Canzoniere diversi passi paragonabili in modo diretto a tali antecedenti trobadorici. In brani di questo tipo non è necessario che sia esplicitata l'idea del "piacere", perché l'elogio e la scelta stessa della donna da amare dipendono dalla soggettività del poeta.

Le espressioni di disgusto e fastidio sono una vera e propria specialità del monaco di Montaudon, nel cui *corpus* gli esempi di *enuieg* sono numerosi.³⁹³ Per il resto, l'elenco di ciò che motiva il disprezzo nel poeta costituisce d'abitudine un singolo momento all'interno di componimenti più articolati, in cui spesso sono sfruttate anche le formule del *plazer*, con un effetto di contrapposizione senz'altro voluto e calibrato: si leggano ad esempio *Ar ven la coindeta sazoz* di Bertran de Born,³⁹⁴ ma anche le già citate opere di Pistoleta e Peire Guilhem de Luserna.

Il modulo elencatorio, su cui sono impostati sia il *plazer* sia l'*enuieg*, è particolarmente consono allo stile petrarchesco. Si pensi ai sonetti dedicati in modo esclusivo all'elogio di Laura: l'enumerazione delle virtù, che certamente risponde ai canoni della tradizione e in particolare di quella cortese, giunge ad uno sviluppo straordinario per ricchezza di immagini,

/ son adreich parlar gaban, / qe·m don a midonz aiuda; / pois non er fada ni muda» (vv 21-30).

³⁹² «Ben sai e conosc veramen / que vers es so que·l vilas di, / que nuils hom, qu'es dins son aizi, / trobe tot so que vai queren, / e s'anc non ac malanansa / no sap que s'es benestansa; / mas adoncx l'es totz sos deleitz doblatz / quan sap l'aize salvatge, / e n'ama mais tot so dins son estatge» (vv 1-9).

³⁹³ *Amicx Robert, fe que dey vos, Be m'enueia, per Saynt Marsal, Be m'enueia, per Saynt Salvaire e Be m'enueia, so auzes dire?*

³⁹⁴ «Ges no·m platz de nostres baros, / q'ant faitz sagramens non sai caus!» (vv 9-10); «Bella m'es preissa de blessos / cubertz e teins e blancs e blaus» (vv 17-18).

rielaborazione dei topoi (spesso di per sé molto diffusi), accostamento di fonti molteplici – incluse quelle classiche –, articolazione sintattica. Così avviene nel *fragmentum* 213: un unico periodo dedicato alle «gratie ch'a pochi il ciel largo destina» (v 1), di cui l'amata beneficia.

Rara vertù, non già d'umana gente,
 sotto biondi capei canuta mente,
 e 'n humil donna alta beltà divina;
 leggiadria singulare et pellegrina,
 e 'l cantar che ne l'anima si sente,
 l'andar celeste, e 'l vago spirito ardente,
 ch'ogni dur rompe et ogni altezza inchina;
 et que' belli occhi che i cor' fanno smalti,
 possenti a rischiarar abisso et notti,
 et tôrre l'alme a' corpi, et darle altrui;
 col dir pien d'intellecti dolci et alti,
 coi sospiri soave-mente rotti (vv 2-13).

Un esempio affine si trova poco oltre, nelle quartine di *Rvf* 215, tanto che i due sonetti sembrano quasi incorniciare la rinuncia ad amore di *Rvf* 214, subito contraddetta nel segno del ritorno alla fedeltà per Laura. Il sonetto 220, invece, pur proponendo l'enumerazione di aspetti gradevoli, muta l'impostazione di base attraverso il recupero di un secondo modulo convenzionale, quello dell'*unde sunt*,³⁹⁵ che sarà ripreso poi in modo più letterale nella sezione "in morte", in riferimento alla perdita di Laura e del suo bel corpo. Nella prima sezione, intanto, il significato dell'elenco è puramente elogiativo.

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena,
 per far due trecchie bionde? e 'n quali spine
 colse le rose, e 'n qual piaggia le brine
 tenere et fresche, et die' lor polso et lena?
 onde le perle, in ch'ei frange et affrena
 dolci parole, honeste et pellegrine?
 onde tante bellezze, et sì divine,
 di quella fronte, più che 'l ciel serena?
 Da quali angeli mosse, et di qual spera,

³⁹⁵ Imparentato al forse più diffuso modulo dell'*ubi sunt*. Simili strutture retoriche ed altre affini saranno analizzate anche in riferimento al genere del *devinalh* nel corso del presente capitolo.

quel celeste cantar che mi disface,
 sì che m'avanza omai da disfar poco?
 Di qual sol nacque l'alma luce altera
 di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace,
 che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n foco? (vv 1-14)

In questi testi il riuso del *plazer* appare in sostanza fedele all'impostazione concettuale già trobadorica, a parte le soluzioni retoriche innovative (interrogativa retorica, metafore, *variatio*).

Tuttavia, l'appropriazione più piena di *plazer* ed *enuieg* nel Canzoniere concerne da una parte la rappresentazione naturalistica e dall'altra la relazione dell'io con l'amata. Per Petrarca, lo si è visto, la descrizione del paesaggio è strettamente legata all'intimità dell'io, per il dialogo che si crea tra le due parti e la funzione di testimonianza che viene attribuita agli enti naturali. Essi sono elencati, ad esempio, nella prima stanza della canzone 126:³⁹⁶ l'impressione dominante è quella positiva del *locus amoenus*, dunque in linea con il modulo del *plazer*, fino agli ultimi due versi («date udienza insieme / a le dolenti mie parole extreme», vv 12-13) con cui il poeta esplicita il proprio stato d'animo sofferente, proiettando così *a posteriori* una percezione negativa anche sullo spazio ameno che ha evocato.

Chiare, fresche et dolci acque,
 ove le belle membra
 pose colei che sola a me par donna;
 gentil ramo ove piacque
 (con sospir' mi rimembra)
 a lei di fare al bel fiancho colonna;
 herba et fior' che la gonna
 leggiadra ricoverse
 co l'angelico seno;
 aere sacro, sereno,
 ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse (vv 1-11).

Una connessione molto simile tra sensazioni dell'io, natura e ruolo dell'amata si coglie anche nel sonetto 162. Di nuovo l'ambiente è testimone delle sofferenze del poeta e quindi ne partecipa; tuttavia l'intonazione

³⁹⁶ Sull'aspetto strettamente naturalistico di tale rappresentazione, nonché sul tipico rapporto contrastivo tra dimensione interiore e spazio esteriore, ci si è già soffermati nel presente capitolo.

complessiva è più lieve, complici la mancanza di riferimenti alla morte e lo spostamento dell'attenzione sull'elogio dell'amata:

Lieti fiori et felici, et ben nate herbe
 che madonna pensando premer sòle;
 piaggia ch'ascolti sue dolci parole,
 et del bel piede alcun vestigio serbe;
 schietti arboscelli et verdi frondi acerbe,
 amorosette et pallide viole;
 ombrose selve, ove percote il sole
 che vi fa co' suoi raggi alte et superbe;
 o soave contrada, o puro fiume,
 che bagni il suo bel viso et gli occhi chiari
 et prendi qualità dal vivo lume;
 quanto v'invidio gli atti honesti et cari! (vv 1-12)

Come si è visto, nei sonetti 301 e 303 torna la concezione della natura come testimone ed interlocutrice, benchè la motivazione del dolore sia ora il lutto. Anche in questo caso, perciò, la svolta funebre della vicenda sentimentale indirizza il riuso del genere: il *plazer* sugli enti naturali³⁹⁷ è ora finalizzato ad accentuare la tristezza e il rimpianto seguiti alla perdita di Laura. Un tempo lo spazio naturale era ameno, mentre ormai può esserlo solo nel ricordo:

Valle che de' lamenti miei se' piena,
 fiume che spesso del mio pianger cresci,
 fere selvestre, vaghi augelli et pesci,
 che l'una et l'altra verde riva affrena,
 aria de' miei sospir' calda et serena,
 dolce sentier che sì amaro riesci,
 colle che mi piacesti, or mi rincresci,
 ov'anchor per usanza Amor mi mena (vv 1-8).

Il medesimo punto di vista è riproposto nel *fragmentum* 303, in particolare nella seconda strofa:

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

³⁹⁷ Il riuso del genere e la sua trasformazione in questo contesto sono stati riconosciuti in particolare da De Robertis, citato in Santagata 2004, p. 1180.

porto de l'amorose mie fatiche,
de le fortune mie tante, et sì gravi (vv 5-8).

Il modulo del *plazer* appare ulteriormente trasformato nel sonetto 312. Infatti, le immagini che vi sono elencate evocano di per sé elementi apprezzabili – come d'altronde erano gli enti naturali nei componimenti precedenti – ma il poeta non può più godere di nulla da quando Laura è morta e infatti il poeta definisce la sua stessa vita «noia» (v 12), con termine tecnico consueto nell'*enueg*.³⁹⁸ La perdita dell'amata giustifica perciò la negazione stessa del genere *plazer*.³⁹⁹

Né per sereno ciel ire vaghe stelle,
né per tranquillo mar legni spalmati,
né per campagne cavalieri armati,
né per bei boschi allegre fere et snelle;
né d'aspettato ben fresche novelle
né dir d'amore in stili alti et ornati
né tra chiare fontane et verdi prati
dolce cantare honeste donne et belle (vv 1-8).

Un'altra possibile reinterpretazione del genere si coglie nell'elenco delle benedizioni, formula di per sé già topica, di origine biblica e poi sfruttata da alcuni lirici italiani,⁴⁰⁰ che Petrarca complica ed arricchisce sovrapponendovi suggestioni molteplici.⁴⁰¹ Nel sonetto 61 tale modulo raggiunge la sua estensione più ampia.⁴⁰²

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;

³⁹⁸ Santagata 2004 a p. 1209, dove il sonetto 312 è definito appunto “*plazer rovesciato*”, secondo l'idea già di Wilkins.

³⁹⁹ La negazione è ancor più evidente se si pensa a quanto la resa petrarchesca – in negativo – sia per contrasto affine a quella tradizionale – in positivo – di Cavalcanti nel già citato sonetto *Biltà di donna e di saccente core*; anche gli elementi menzionati sono in parte gli stessi.

⁴⁰⁰ Si vedano il sonetto guittoniano *Ben aggia ormai la fede e l'amor meo* e *Tanto amorosamente mi dstringe*, vv 28-30, di Dante da Maiano.

⁴⁰¹ Santagata 2004, pp. 313-314.

⁴⁰² Sul sonetto e il suo rapporto con il motivo dell'innamoramento e della sua nascita si legga Pastore Stocchi 1981.

et benedetto il primo dolce affanno
 ch'ì' ebbi ad esser con Amor congiunto,
 et l'arco, et le saette ond'ì' 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. (vv 1-14)

Come si è ribadito in più occasioni, l'immediata vicinanza con i *ff.* 60 e 62 incrementa per contrasto l'efficacia espressiva di questo elenco. In *Rvf* 60, in particolare, il poeta conclude il discorso con una vera e propria maledizione, la cui opposizione al tono di 61 è particolarmente netta e che potrebbe essere ricondotta al gusto retorico tipico dell'*enuég*, anche perché il rifiuto di Laura e dell'amore non è qui motivato da aspirazioni spirituali, bensì da frustrazioni emotive di stampo cortese: «Né poeta ne colga mai, né Giove / la privilegi, et al Sol venga in ira, / tal che si secchi ogni sua foglia verde» (vv 12-14).

Le benedizioni che chiudono i sonetti 284 e 290 appaiono invece meno energiche per estensione e *dispositio*: «sospira et dice: – O benedette l'ore / del dì che questa via con li occhi apristi!» (son. 284, vv 13-14)⁴⁰³ e «Benedetta colei ch'a miglior riva / volse il mio corso, et l'empia voglia ardente / lusingando affrenò perch'io non pèra» (son. 290, vv 12-14). Tuttavia, la portata semantica è notevole: la natura della benedizione è profondamente mutata dopo la morte di Laura, nel segno del suo intervento salvifico e dunque della rilettura in positivo dell'amore per lei. I due motivi – la benedizione e la rivalutazione dell'amore – acquistano una valenza peculiare proprio grazie alla loro collocazione nella seconda sezione della raccolta.

Al di là del topos della maledizione, che Petrarca sfrutta anche nella sestina 22 con riferimento al momento della propria nascita (vv 17-18, «et maledico il dì ch'ì' vidi 'l sole, / che mi fa in vista un huom nudrito in selva»), un solo testo petrarchesco riutilizza il genere dell'*enuég* in senso stretto. Nel sonetto 174 l'enumerazione è esaltata dall'anafora

⁴⁰³ Si ripropone qui, come in *Rvf* 61, la benedizione topica del momento dell'innamoramento, che spesso invece, per convenzione, il poeta lamenta o addirittura condanna quale grave sfortuna.

dell'aggettivo «fera» in incipit di verso, che scandisce il susseguirsi di tutto ciò che ha causato il dolore del poeta e ne merita perciò il biasimo:

Fera stella (se 'l cielo à forza in noi
quant'alcun crede) fu sotto ch'io nacqui,
et fera cuna, dove nato giacqui,
et fera terra, ove' pie' mossi poi;
et fera donna, che con gli occhi suoi,
et con l'arco a cui sol per segno piacqui,
fe' la piaga onde, Amor, teco non tacqui,
che con quell'arme risaldar la pôi (vv 1-8).

In questi versi la parentela con il genere occitanico è chiara, ma la partecipazione del sonetto alle logiche della raccolta e dunque della vicenda amorosa nel complesso fa sì che l'espressione del fastidio acquisisca maggiore profondità rispetto alla semplice riproposizione di una convenzione retorica, alla luce della natura alienante e disforica dell'amore per Laura e delle sue conseguenze morali e spirituali.

11. Il "devinalh" e il gusto per la complicazione retorica

Il termine occitanico *devinalh* significa "indovinello". Il gusto per l'enigmistica, che certo accomuna il Medioevo latino e romanzo,⁴⁰⁴ trova infatti espressione anche in ambito trobadorico e anzi ad esso è dedicato un genere specifico. Perché un testo possa essere definito *devinalh* deve presentare alcune marcate caratteristiche nella forma e nel contenuto: non è sufficiente cioè che si classifichi come componimento di difficile comprensione, ispirato alla poetica del *trobar clus*.⁴⁰⁵ Dal punto di vista dello stile, la complessità del *devinalh* deriva per lo più da giochi oppositivi e contrasti logici, che spesso si risolvono nell'alternanza di affermazioni e negazioni. Il testo impone al lettore un senso di incertezza e di interrogazione, cui – per lo meno all'origine del genere – non segue una spiegazio-

⁴⁰⁴ Il modello è nella tradizione biblica ed esegetica, in cui il gioco degli opposti ha un preciso valore teologico, filosofico ed educativo. Tuttavia, se ne possono riconoscere echi ancora più antichi in ambito classico: ad esempio, numerosi studiosi ritengono che nella celebre opposizione catulliana «odi et amo» si possa leggere un interrogativo. Per tali aspetti si veda in particolare Carrai 1995.

⁴⁰⁵ Si pensi ad esempio alla complicata struttura di *S'il cors es pres, la lengua non es preza* di Raimbaut d'Aurenga o a molta poesia di Marcabru, come l'ambigua *Pus la fuelha reviola*.

ne; i destinatari stessi sono perciò spinti a fornirne una. A livello tematico, la referenzialità del discorso rispetto al reale non è cancellata *in toto*, ma appare profondamente alterata poiché vengono eliminati alcuni riferimenti di base essenziali, con effetti sorprendenti per il lettore. La struttura chiusa e priva di esplicitazioni tipica dell'indovinello comporta spesso l'impressione che si tratti di *non-sense*, a meno che non intervenga un chiarimento conclusivo da parte dell'autore.

A fronte di tali tendenze generali, le singole realizzazioni trobadoriche appaiono comunque molto autonome.⁴⁰⁶ L'esempio più antico si deve a Guglielmo IX: l'incipit *Farai un vers de dreit nien* è piuttosto esplicito rispetto alla sensazione di spaesamento con cui il testo intende condizionare il destinatario, al quale non è fornita alcuna chiave di lettura.⁴⁰⁷

Farai un vers de dreit nien,
non er de mi ni d'otra gen,
non er d'amor ni de joven
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau (vv 1-6).

Appare radicalmente opposta la strategia di Raimbaut d'Aurenga, che in *Escotatz* non si limita a dare un'indicazione conclusiva, ma addirittura ha inserito nel testo alcune glosse esplicative, alternandole alle immagini contrastanti che dovrebbero dar vita all'indovinello vero e proprio; la struttura di partenza risulta dunque trasformata sino alla negazione.⁴⁰⁸

Escotatz, mas no say que s'es
senhor, so que vuelh comensar.
Vers, estribot, ni sirventes
non es, ni nom no · l sai trobar;
ni ges no say co · l mi fezes
s'aytal no · l podi' acabar ,

⁴⁰⁶ Per un'ampia riflessione sull'evoluzione delle forme enigmistiche presso i trovatori si veda Pasero 1968, cui si fa qui riferimento per gli aspetti di storia letteraria.

⁴⁰⁷ La natura arcaica del testo si coglie nella sua articolazione per nuclei separati, come se ogni stanza ponesse un enigma diverso, che toglie unità e senso di progressione al discorso.

⁴⁰⁸ Per tale ragione vari critici hanno pensato che si trattasse di una parodia, più che di un tentativo di rinnovare il genere; Pasero 1968 ha però sottolineato come i riferimenti a Guglielmo IX siano troppo pochi per poter pensare ad un'imitazione parodica.

que ia hom mays non vis fag aytal ad
home ni a femna en est segle ni en
l'autre qu'es passatz (vv 1-9).

Al modello del primo trovatore tornano in parte Giraut de Bornelh e Raimbaut de Vaqueiras, per quanto secondo modalità diverse. In *Un sonet fatz malvatz e bo*, Giraut predilige un classico andamento per opposizioni, in cui però si coglie una notevole semplificazione grazie sia alla riduzione dei rimandi interni, che attenuano l'effetto complessivo di chiusura, sia alla spiegazione finale (amorosa) fornita dall'autore.⁴⁰⁹

Un sonet fatz malvatz e bo
e re non sai de cal razo
ni de cui ni cum ni per que
ni re non sai don mi sove
e farai lo pois no l sai far
e chant lo qui no · l sap chantar! (vv 1-6)

Raimbaut ha invece recuperato l'idea di una parcellizzazione del testo, suddiviso in diversi brevi interrogativi, com'era già in Guglielmo; tuttavia la conclusione di *Las frevols venson lo plus fort* propone una sintesi che richiama l'intero sviluppo del discorso, pur senza spiegarne il significato.⁴¹⁰

Per frevols son vencut li fort,
e potz d agre doussor gitar,
e caut e freyt entremesclar,
e niens met son don a mort,
et el mort a trop gran ricor,
e ric perdon si per honor
que fan, e deu lur escazer (vv 36-42).

In un altro testo, *Savis e fols, humils et orgoillos*, lo stesso Raimbaut tenta l'esperimento opposto, abbandonando il principio centripeto, per

⁴⁰⁹ Pasero 1968 interpreta tale semplificazione come una vera e propria banalizzazione; questo potrebbe dimostrare che il genere avesse già perso la sua spinta creativa.

⁴¹⁰ Per l'analisi di questo testo ed una riflessione sul possibile scioglimento degli indovinelli che contiene, in particolare a partire dalla *tornada*, è possibile leggere la *Lectura tropadorum* di Paolo Squillacioti (Squillacioti 2008), in cui sono contenuti anche utili riferimenti ai precedenti studi sul tema.

partire da un'affermazione generale che viene poi estesa ed arricchita in una struttura molto libera ed aperta. Infine, l'anonima *Suy e non suy* affronta in modo peculiare un enigma di argomento religioso: il gioco dei contrasti ha qui un preciso valore ideologico e dottrinario, poiché esprime l'opposizione tra realtà terrena e sfera celeste.⁴¹¹

Anche se l'identificazione del *devinalh* nasce dalla compresenza di specifici elementi retorici, da una peculiare concezione del messaggio poetico e da un preciso rapporto tra opera e pubblico, di per sé i singoli strumenti stilistici non sono esclusivi del genere. In molta poesia trobadorica che nulla ha a che fare con gli indovinelli si trovano sia serie oppositive, sia elenchi di immagini contrapposte, sia giochi su diversi nuclei tematici, sia infine correlazioni interne. Anche *Can lo boschatges es floritz* di Bernart de Ventadorn o *Gen m'aten* di Giraut de Bornelh, ad esempio, sono pensate come successione di immagini oppositive, finalizzate a veicolare il topos della contraddittorietà d'amore. *Mas, com m'ave, Dieus m'aiut* dello stesso Giraut de Bornelh sfrutta piuttosto la successione di interrogative retoriche, per rendere il senso di incertezza dell'io poetico rispetto alla reale natura di Amore. Il *devinalh*, dunque, esalta ed estremizza nella convergenza fra forma e contenuto la consueta attenzione dei trovatori per l'elaborazione espressiva, da cui derivano in fondo anche le sperimentazioni sulla metrica, sulle rime, sul verso e sul ritmo. Il genere incarna inoltre l'aspetto più giocoso della lirica,⁴¹² nonché l'intenzione di costruire attraverso la versificazione un peculiare spazio di comunicazione e collaborazione con il destinatario, il quale diviene a tutti gli effetti interprete.

L'originalità strutturale del *devinalh* e al contempo la possibilità di ricondurne i singoli elementi al più ampio serbatoio retorico della tradizione favorirono un frequente recupero dei modelli trobadorici ben oltre la fine dell'esperienza occitanica. Tuttavia, si perse rapidamente il senso del

⁴¹¹ Tale contrapposizione risulta di per sé interessante a monte dell'esperienza petrarchesca, escludendo però il tema cui l'indovinello è dedicato. Nel Canzoniere, infatti, le strutture per contrasti appaiono legate alla tematica amorosa, cui pertengono in perfetta coerenza, data la convenzionale definizione dell'amore come contraddittorio. Per il riferimento a *Suy e non suy* come importante fonte petrarchesca si rimanda a Carrai 1995.

⁴¹² Basti pensare ad alcuni esiti comici della lirica trobadorica, ben riconoscibili ad esempio in Raimbaut d'Aurenga, in testi come *Assatz sai d'amor ben parlar* e *Lonc temps ai estat cubertz* (ma possiamo ricordare anche le opinioni di Canettieri sull'origine della setina, per cui si veda la bibliografia citata nello specifico paragrafo del presente capitolo).

legame tra impegno formale e gioco sul messaggio, lasciando spazio nella maggior parte dei casi a veri e propri esercizi di stile.⁴¹³ Tra fine Trecento e inizio Quattrocento le corti apprezzarono particolarmente le forme di virtuosismo esteriore, a scapito però dei contenuti. Il genere perciò non scomparve, ma acquisì forme e significati differenti.

Qualche esempio di indovinello d'argomento amoroso piuttosto affine ai modelli occitanici si legge già presso i Siciliani: si nota soprattutto l'insistito gioco contrastivo (*A l'aire claro ò vista ploggia dare* di Giacomo da Lentini e *Umile sono ed orgoglioso* di Ruggeri Apugliese), ma solo in un caso l'esito enigmistico è reale e le terzine del lentiniano *Angelica figura e comprobata* appaiono tuttora oscure. Gli stilnovisti sembrano trascurare esperimenti di questo tipo, mentre i poeti toscani della generazione precedente propongono ancora qualche tentativo, come Chiaro Davanzati in *Io porto ciò che porta me pensando*, in cui la progressione oppositiva appare davvero poco innovativa. Altrove l'eco del genere trobadorico è solo adombrata, come in *Lontano son de Gioi e Gioi de mene* di Guittone (per le contrapposizioni logiche e il finale dall'intonazione incerta) e in *Ai! Come m'è crudel, forte e noiosa* del medesimo autore, dall'impostazione forse troppo fluida perché si tratti di un *devinalh* vero e proprio.⁴¹⁴

Anche alcuni *fragmenta* petrarcheschi risentono dell'influenza del *devinalh*, accogliendo la consuetudine trobadorica, senza per altro escludere il portato dei più recenti esperimenti italiani e soprattutto notevoli innovazioni personali. Il riuso del genere occitanico non comporta l'assunzione di un modello specifico o di una fonte diretta,⁴¹⁵ come già era stato nel caso dell'*escondich*; sono piuttosto la tipologia strutturale e la funzione comunicativa associata all'impegno retorico a suggerire una connessione con la tradizione. Né la realizzazione petrarchesca va consi-

⁴¹³ Per la decadenza del genere si vedano sia Pasero 1968 sia Carrai 1995, dove viene analizzata con ampiezza la tradizione italiana anteriore a Petrarca.

⁴¹⁴ Questa è in particolare l'opinione di Leonardi 1994, che al contrario ritiene *Lontano son de Gioi e Gioi de mene* un esempio convincente del genere, anche a confronto con la resa petrarchesca.

⁴¹⁵ Vanno perciò escluse citazioni esplicite o puntuali da un singolo testo. Si può comunque notare una certa affinità con l'uso che del genere aveva fatto Giraut de Bornelh, per la struttura coesa ed unitaria dell'intero componimento, ma anche per la scelta di fornire una spiegazione esplicita alla fine del testo. Poli 1993 ha inoltre sottolineato qualche localizzata corrispondenza lessicale tra il sonetto 134 (il vero e proprio *devinalh* del Canzoniere) e i versi di Bernart de Ventadorn.

derata come un puro sfoggio di abilità stilistica: gli esempi tratti dal Canzoniere, infatti, condividono con gli antecedenti trobadorici l'idea che il messaggio sia parte integrante della costruzione formale, per quanto arditata, come Petrarca stesso ha dichiarato a più riprese e in modo esplicito riflettendo sul valore e sulla legittimità della retorica.⁴¹⁶

Nella raccolta, la struttura del *devinalb* trova una manifestazione piena ed evidente nel sonetto 134, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, che procede in tutto l'arco dei quattordici versi accumulando opposizioni topiche rispetto allo stato amoroso, con particolare attenzione ai concetti convenzionali della prigionia e della morte per amore:⁴¹⁷ una per verso nelle quartine, ad eccezione del secondo che ne presenta due per esigenze di *variatio*, mentre le terzine abbondano soprattutto di ossimori.⁴¹⁸ Il finale esplicita la ragione dello stato incerto del poeta, in veste di accusa, offrendo così una spiegazione dell'intero discorso, la cui matrice enigmistica è dunque confermata e al contempo sciolta: «in questo stato son, donna, per voi» (v 14). Il sonetto si inserisce perfettamente nella successione dei *Fragmenta* e partecipa dello sviluppo tematico del Canzoniere, alla cui efficacia è dunque finalizzato il riuso del genere. Petrarca, infatti, lo sfrutta per accentuare la consueta rappresentazione dolente e confusa dell'innamoramento, mettendo a frutto l'affinità stilistica tra le contrapposizioni enigmatiche da una parte e le dittologie e i parallelismi, tipici del suo *usus scribendi*, dall'altra.

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
 e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
 et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
 et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.
 Tal m'è in pregion, che non m'apre né serra,
 né per suo mi riten né scioglie il laccio;
 et non m'ancide Amore, et non mi sferra,
 né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio.
 Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
 et bramo di perir, et cheggio aita;

⁴¹⁶ Carrai 1995 ricorda in proposito l'opinione espressa dal poeta nelle *Invective contra medicum*, secondo cui la difficoltà è utile in quanto favorisce il piacere nella fruizione letteraria, la memorizzazione e di conseguenza l'apprendimento.

⁴¹⁷ Sul sonetto, il suo rapporto con la tradizione occitanica, oltre che con quella italiana, l'assenza di modelli diretti e la ricchezza retorica del testo si veda Carrai 1995.

⁴¹⁸ Sull'uso dell'ossimoro in Petrarca e sul rapporto tra tale artificio retorico e il genere del *devinalb* si veda Gigliucci 1990, in particolare pp. 35-38.

et ò in odio me stesso, et amo altrui.
 Pascomi di dolor, piangendo rido;
 egualmente mi spiace morte et vita (vv 1-13).

L'influenza del genere occitanico si rivela per certi aspetti anche in altri testi, poiché la loro impostazione è riconducibile al gusto per il gioco retorico e per la ricercatezza stilistica, benché non si possa parlare di *devinalh* o di indovinello in senso stretto.

In primo luogo, vanno considerati i sonetti 132 e 133, apparentati al *devinalh* petrarchesco in un breve ciclo, non solo in virtù della loro prosimità nella raccolta, ma anche per la somiglianza di stile e tematiche.⁴¹⁹ *Rvf* 132 si apre con una successione di interrogative, in sostanza retoriche, intese ad evocare ancora una volta la contraddittorietà dello stato amoroso; più che una spiegazione, segue una puntualizzazione ai vv 10-11 che definisce il senso complessivo del testo («Fra sì contrari vènti in frale barca / mi trovo in alto mar senza governo»).

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
 Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
 Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
 Se ria, onde sì dolce ogni tormento?
 S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
 S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
 O viva morte, o dilectoso male,
 come puoi tanto in me, s'io nol consento? (vv 1-8)

Il *fragmentum* 133 comporta una peculiarità strutturale ancor più evidente: la tragicità dello stato amoroso passa infatti attraverso una serie di metafore (il poeta come bersaglio di fronte all'arciere, il suo venir meno come neve o cera, la colpa dell'amata e soprattutto dei suoi occhi). A questo punto lo scioglimento del discorso risiede in una parziale esplicitazione delle immagini, che spiega l'effettiva relazione di causa-effetto all'origine della disperazione dell'io.

⁴¹⁹ «Trittico del *dreit nien*» li definisce Santagata 2004, p. 648, secondo l'intuizione di Amato, ivi citato. Tuttavia lo studioso sottolinea anche come nei primi due sonetti l'elemento oppositivo sia assolutamente preminente su quello enigmistico, e infatti a p. 655 egli precisa come solo *Rvf* 134 rispetti in modo compiuto le convenzioni del genere. Carrai 1995 sottolinea d'altro canto la mancanza di un interrogativo da spiegare, di una soluzione da cercare, ma evidenzia anche le connessioni concettuali e lessicali reciproche fra i tre testi.

I pensier' son saette, e 'l viso un sole,
 e 'l desir foco: e 'nseme con quest' arme
 mi punge Amor, m'abbaglia et mi distrugge;
 et l'angelico canto et le parole,
 col dolce spirto ond'io non posso aitarne,
 son l'aura inanzi a cui mia vita fugge. (vv 9-14)

I *ff.* 132-134 confermano l'impegno dell'autore nel riuso della tradizione come parte integrante della raccolta: essi si legano perfettamente ai testi circostanti a livello tematico: il sonetto 131, che già presenta l'amore in chiave disforica, e la canzone 135, che per insistere sul tormento sfrutta una serie di curiose immagini fantastiche. Si passa così da versi molto elaborati sul piano esteriore, ma convenzionali per contenuto, ad una canzone più classica e piana, in cui però ciascuna stanza propone uno spunto sorprendente.

Sulla reiterazione di strutture oppositive si basano poco oltre i sonetti 145 e 178, nuovamente dedicati alla rappresentazione della condizione amorosa nel segno del tormento, della contraddittorietà e soprattutto della fissità. Quest'ultimo aspetto motiva la scelta delle immagini che si susseguono nell'unico, lungo periodo di *Rvf* 145: non importa in quale situazione si trovi il poeta, egli afferma «sarò qual fui, vivrò com'io son visso, / continuando il mio sospir trilustre» (vv 13-14). Il verso conclusivo mostra come l'elaborazione espressiva non sia qui finalizzata ad una generica riproposizione di tematiche consuete – l'io e la sua esperienza interiore –, ma ad evidenziare la peculiare occasione dell'anniversario, che a sua volta consente di insistere sulla costanza nel tempo della condizione dell'amante infelice. Il messaggio di fondo di *Rvf* 178 è affine, anche se non motivato da avvenimenti specifici; il sonetto propone per altro un rinnovamento nell'elenco delle contraddizioni. Infatti, mentre nelle quartine vengono enumerate diverse immagini sintetiche, secondo l'impostazione convenzionale già propria dei *ff.* 132 e 134, le terzine presentano la contrapposizione tra una possibile svolta penitenziale e la morte per amore, che in definitiva si rivela inevitabile:

Un amico penser le mostra il vado,
 non d'acqua che per gli occhi si resolva,
 da gir tosto ove spera esser contenta;
 poi, quasi maggior forza indi la svolva,
 conven ch'altra via segua, et mal suo grado

a la sua lunga, et mia, morte consenta. (vv 9-14)

Le antitesi, dunque, insistono sul tema del contrasto tra amore e fede, vale a dire la contraddizione più profonda tra quelle espresse dal Petrarca lirico ed uno dei temi portanti dell'intera raccolta.

Alla medesima fascinazione retorica e al medesimo gusto per gli strumenti espressivi sorprendenti e virtuosistici, tipici del *devinalh*, benché ancora una volta in mancanza di un indovinello, possono per certi aspetti essere ricondotti anche altri due sonetti petrarcheschi, 220 e 299, contraddistinti da un'insistita interrogazione, come già il sonetto 132.⁴²⁰ La necessità che il lettore risponda da solo alla pur ovvia inchiesta dell'io lirico contribuisce d'altro canto a rafforzare la connessione con le convenzioni enigmistiche. L'accumulo e l'impegno retorico sono potenziati dal parallelo recupero dello stesso modulo classico e biblico,⁴²¹ con tenue *variatio*, poiché in 220 si tratta dell'*unde sunt* e in 299 dell'*ubi sunt*, in coerenza per altro con la rispettiva collocazione dei due sonetti poco prima e subito dopo la morte di Laura. L'incontro tra la lezione trobadorica e quella latina e la creazione della macrostruttura risultano notevoli fattori di innovazione da parte di Petrarca nella composizione dei due *fragmenta*. *Rvf* 220 è un componimento di elogio pensato come un *plazer*, in cui il poeta investiga l'origine delle doti femminili, soprattutto fisiche; manca un'esplicitazione conclusiva del messaggio, ma le domande stesse includono una risposta ispirata all'atto creatore di Amore, degli angeli e del sole. Anche *Rvf* 299 elenca ciò che di desiderabile era nell'amata: ora l'io poetico si chiede dove siano finite quelle bellezze e perciò esprime nostalgia e rimpianto per la perdita. Anche in questo caso non è rilevante la mancanza di una risposta finale, sostituita dall'esclamativa che ripete in sintesi la disperazione del poeta, poiché l'implicita quanto evidente soluzione è che Laura è morta, il suo corpo è sotto terra, il suo spirito in cielo.

Ov'è la fronte, che con picciol cenno

⁴²⁰ L'impostazione di *Rvf* 220 riecheggia anche nei due sonetti che seguono. Infatti, *Rvf* 221 si apre con un'ampia interrogativa retorica sulle forze che costringono ad amare, mentre le domande di *Rvf* 222 sono inserite nel dialogo tra poeta e compagne di Laura. Nella prima quartina e nella prima terzina, l'io chiede alle giovani dove si trovi l'amata: per tale motivo, il sonetto si inserisce in una precisa tradizione di cui si trovano esempi anche in Cino da Pistoia e Dante (Santagata 2004, p. 939).

⁴²¹ Per un esempio di riuso del medesimo modulo, ma in contesto lirico più consueto, si veda *Più soferir no'm posso ch'io non dica* di Monte Andrea.

volgea il mio core in questa parte e 'n quella?
 Ov'è il bel ciglio, et l'una et l'altra stella
 ch'al corso del mio viver lume denno?
 Ov'è 'l valor, la conoscenza e 'l senno?
 L'accorta, honesta, humil, dolce favella?
 Ove son le bellezze accolte in ella,
 che gran tempo di me lor voglia fenno?
 Ov'è l'ombra gentil del viso humano
 ch'òra et riposo dava a l'alma stanca,
 et là 've i miei pensier' scritti eran tutti?
 Ov'è colei che mia vita ebbe in mano? (vv 1-12)

L'idea dell'interrogativo senza risposta sino all'ultimo verso si coglie di nuovo in *Rvf* 224, benché anche qui le immagini che via via si accumulano siano in realtà del tutto topiche e non lascino dunque alcun dubbio reale sul fatto che al centro del discorso sia ancora una volta lo stato amoroso infelice, tema cui nel complesso della raccolta appare d'abitudine dedicato lo sforzo retorico ed enigmistico del poeta. Il discorso procede soprattutto per addizione, ma non manca qualche spunto contrastivo (il più notevole è al v 12, «s'arder da lunge et agghiacciar da presso»); a livello sintattico, il sonetto è impostato su un unico periodo e su una serie di ipotetiche coordinate, introdotte anaforicamente dalla congiunzione «se» in una prolungata anafora. La proposizione principale porta un chiarimento a suggello del testo, «vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno» (v 14), che ricorda da vicino il finale di *Rvf* 134.

S'una fede amorosa, un cor non finto,
 un languir dolce, un desiar cortese;
 s'oneste voglie in gentil foco accese,
 un lungo error in cieco laberinto;
 se ne la fronte ogni penser depinto,
 od in voci interrotte a pena intese,
 or da paura, or da vergogna offese;
 s'un pallor di viola et d'amor tinto;
 s'aver altrui più caro che se stesso;
 se sospirare et lagrimar mai sempre,
 pascendosi di duol, d'ira et d'affanno;
 s'arder da lunge et agghiacciar da presso (vv 1-12).

Già il sonetto numero 5, in verità, si contraddistingue per la sua peculiare impostazione enigmistica. Esso è parte dei testi introduttivi che, do-

po il proemio in senso stretto, precisano i riferimenti entro cui si sviluppa la vicenda amorosa⁴²² ed è dedicato in particolare al nome dell'amata, destinato a diventare uno dei nuclei principali di attenzione ed invenzione nel Canzoniere.⁴²³ Tuttavia il poeta, memore della lezione trobadorica e del topos cortese del *senhal*, non lo presenta in modo esplicito, ma attraverso un acrostico doppio, la cui interpretazione è resa più difficile dall'assenza nei codici di segni diacritici in corrispondenza delle lettere da utilizzare per sciogliere l'enigma.

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
 e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
 LAUdando s'incomincia udir di fore
 il suon de' primi dolci accenti suoi.
 Vostro stato REal, che 'ncontro poi,
 raddoppia a l'alta impresa il mio valore;
 ma: TAcì, grida il fin, ché farle honore
 è d'altri homeri soma che da' tuoi.
 Così LAUdare et REverire insegna
 la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,
 o d'ogni reverenza et d'onor degna:
 se non che forse Apollo si disdegna
 ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
 lingua mortal presumptüosa vegna.⁴²⁴ (vv 1-14)

D'altra parte, nonostante il virtuosismo retorico e giocoso che lo contraddistingue, *Rvf* 5 si inserisce nell'insieme della raccolta senza alcuno scarto, partecipando degli elogi più tipici dell'amata e proponendo numerosi elementi topici, che qui compaiono per la prima volta, ma che avranno ampio corso.⁴²⁵

⁴²² Per tali aspetti strutturali e per le consuetudini retoriche su cui si basa l'avvio della raccolta, si veda l'introduzione di Santagata 2004 al sonetto 2, pp. 13-14.

⁴²³ Questo aspetto è stato trattato in merito all'immagine dell'aura nel primo capitolo; sul problema del nome dell'amata, tra segretezza e valenze simboliche, si veda inoltre il terzo.

⁴²⁴ Si segue qui l'interpretazione proposta in Santagata 2004, p. 26, anche per ciò che concerne le lettere implicate nello scioglimento del nome. Nel medesimo commento sono presentati con chiarezza tutti i problemi interpretativi connessi al gioco nominale.

⁴²⁵ A conclusione di questa serie di testi molto elaborati dal punto di vista della forma si potrebbe aggiungere il sonetto 312, già citato come esempio di *plazer* rovesciato, per l'elenco delle negazioni che lasciano in dubbio il lettore sulla natura dello stato luttuoso

Nel complesso, i testi citati offrono uno squarcio sul Petrarca più arcaico dal punto di vista retorico, per certi aspetti più “gotico” o comunque più attento al gioco delle forme.⁴²⁶ Tuttavia l’elaborazione stilistica non è mai disgiunta dalla sostanza del messaggio, ed anzi essa appare funzionale proprio all’espressione di alcuni concetti portanti nel Canzoniere. Si possono notare alcune tendenze marcate, come la preferenza di tali strutture nei componimenti di lode o di disperazione, di per sé più adatti alla progressione elencatoria e all’accentuazione iperbolica, e la loro frequenza soprattutto nella sezione “in vita” di Laura, senza che però il poeta rinunci a creare una certa simmetria con la seconda parte. Infine, a differenza degli antecedenti occitanici, che scelgono per lo più la canzone, Petrarca preferisce la forma breve e tipicamente italiana del sonetto, che garantisce all’esperimento maggiore concentrazione ed efficacia, con ciò mettendo a frutto anche l’esempio di alcuni esperimenti duecenteschi sul *devinalb*.

12. Canzone di crociata

Il sonetto 27 e la canzone 28 mostrano un legame particolarmente stringente con gli antecedenti trobadorici. Il dittico fa riferimento alla crociata promessa da Filippo IV di Valois nel 1332 e poi bandita da Giovanni XXII nel 1333, ma mai andata in porto.⁴²⁷ Il primo componimento propone una sorta di introduzione al problema e al quadro contestuale, presentando l’imperatore («il successor di Karlo» che «prese à già l’arme per fiacchar le corna / a Babilonia», vv 1-4), il pontefice («l vicario de Cristo», v 5)⁴²⁸ e un destinatario occasionale e innominato, d’abitudine riconosciuto in Orso dell’Anguillara. È però il metro lungo ad offrire, con il suo invito all’impresa, il riuso vero e proprio di un preciso genere occi-

del poeta sino al v 11. La collocazione di tale componimento è significativa poiché prossima alla chiusura, anche se non quanto *Rvf 5* lo è all’apertura.

⁴²⁶ Come ha sottolineato Carrai 1995, tale scelta stilistica determina talvolta gravi problemi di datazione, poiché l’aspetto del testo suggerirebbe una collocazione alta, che non necessariamente corrisponde all’effettiva storia del componimento, mistificata dal *labor limae* dell’autore e dalla posizione nella raccolta.

⁴²⁷ Per il contesto e i rimandi storico-politici del sonetto e della canzone si rinvia alle introduzioni e al commento in Santagata 2004, pp. 136-155.

⁴²⁸ Una possibile interpretazione della quartina dedicata al papa concerne il ritorno della Santa Sede a Roma: la possibilità di sciogliere correttamente il passo è rilevante ai fini della datazione del sonetto stesso, ma anche per il collegamento che si determina con la canzone 53, dedicata appunto alla questione romana.

tanico, la canzone di crociata, in cui i trovatori invitavano a partire per la Terrasanta allo scopo di liberare il Santo Sepolcro dagli invasori. Nel testo petrarchesco il tema è mediato dall'apostrofe ad un misterioso interlocutore,⁴²⁹ cui è dedicata a titolo quasi proemiale la prima stanza.

Nella canzone, elevando l'intonazione complessiva attraverso numerose immagini e figure di derivazione classica,⁴³⁰ Petrarca delinea un quadro di concordia e collaborazione dei popoli occidentali contro i nemici comuni. L'impressione di pace e di serena determinazione contribuisce alla costruzione di un più ampio discorso politico nell'arco dell'intera prima sezione della raccolta,⁴³¹ che coinvolge le tre canzoni 28, 53, 128.⁴³² La sorprendente compattezza di tale ciclo, solo in apparenza attenuata dalla lontananza tra i testi, si coglie nella disposizione, nell'elaborazione metrica e nella scelta delle rime.⁴³³ Soprattutto, la serie sviluppa una progres-

⁴²⁹ La tesi tradizionale propone l'identificazione dell'ignoto personaggio con l'amico Giacomo Colonna; Santagata ha invece sostenuto l'ipotesi che si tratti di Giovanni Colonna, frate domenicano e dedito a studi affini a quelli di Petrarca: per tale ipotesi si leggano Santagata 1988, pp. 14 segg., e la sintesi in Santagata 2004, pp. 142-155.

⁴³⁰ Osservando le scelte stilistiche del poeta, appare illuminante la breve riflessione di Cardini 1993 in conclusione del suo saggio sull'ideologia sottesa alle crociate (pp. 210-211), che coglie nella canzone petrarchesca un esempio eloquente di quel "problema turco" che lo studioso ritiene si sia sostituito all'ideale originario di crociata. Nel tardo Medioevo i Turchi non rappresentavano solo un pericolo militare (che non a caso favorì gli ultimi tentativi di raccogliere gli stati occidentali in una guerra comune), ma soprattutto la controparte di un ambiguo rapporto culturale. Da un lato era evidente che commerciare e quindi relazionarsi civilmente con tale popolazione non era impossibile; dall'altro ai Turchi era associata la tradizione anticlassica, antiplatonica e averroista che in età preumanistica cominciava ad essere interpretata come causa della corruzione dell'eredità latina e greca delineatasi nel Medioevo.

⁴³¹ È significativo che nella forma Correggio le tre canzoni fossero già tutte presenti, per altro distribuite lungo l'intera estensione della prima sezione, conclusa originariamente dalla sestina 142.

⁴³² Fonte fondamentale sull'interpretazione del ciclo costituito dalle tre canzoni è Baldassari 2006, pp. 153-242.

⁴³³ Tali aspetti vengono affrontati in Baldassari 2006, rispettivamente alle pp. 129-130, 130-140, 140-151. Lo studioso tiene inoltre conto dei criteri di selezione dei componimenti, presumibilmente composti prima di sviluppare l'idea di una raccolta coesa e poi rielaborati in vista dell'inserimento in essa. Lo scopo di Petrarca sembra quello di creare una stretta coesione formale tra i componimenti, evitando però eventuali ripetizioni; un altro criterio fondamentale è la necessità di cancellare i riferimenti storici e personali, per cui vengono scelti i testi dal respiro più universale e dunque maggiormente adatti ad una raccolta lirica. Possiamo forse aggiungere che a confronto con le tre canzoni i testi brevi, cui altrove nel Canzoniere è affidata la tematica politica, appaiono al contrario fortemente implicati nella realtà concreta dei fatti e del tempo, a partire dal *fragmentum* 27, che forse ha

sione coerente, che parte da una prospettiva del tutto positiva per giungere ad una visione negativa e sconsolata.⁴³⁴ L'invito alla crociata, elemento centrale di *Rvf* 28, e dunque il riuso del genere occitanico esprimono una precisa affermazione ideologica del tutto preminente rispetto al progetto politico-militare francese, in realtà ben lungi dall'essere concretamente realizzabile.⁴³⁵ In effetti, è probabile che Petrarca fosse consapevole che la spedizione non avrebbe avuto esito; i fatti in ogni caso lo avrebbero dimostrato molto prima della chiusura della raccolta, anche solo nella sua prima redazione. Il poeta celebra piuttosto l'unità dell'Europa, la fine delle lotte intestine: nella concezione medievale, infatti, la crociata incarna il desiderio di pace e l'ideale di una patria allargata.⁴³⁶

Rvf 128, esattamente cento *fragmenta* dopo, costituisce il contraltare di tale prospettiva: fallita la speranza di collaborazione, restano le guerre fratricide e le armate di mercenari, fonte di disperazione e oggetto di riprovazione da parte del poeta.⁴³⁷ L'analisi della canzone 28 e il suo confronto con la 128 – favorito, verrebbe da dire, dalla rispettiva collocazione numerica – suggeriscono profondi spunti di riflessione per l'autore e i suoi lettori: ciò rivela l'obiettivo comunicativo alla base della radicale rifunzionalizzazione della canzone di crociata – come del sirventese politico, di cui si tratterà a breve – all'interno del Canzoniere. Il genere, d'altronde, si

anche la funzione di anticipare e concentrare quegli elementi contestuali che avrebbero stonato nel componimento di stile e tono più alti. Delle questioni polemiche si tratterà in modo specifico nel presente capitolo.

⁴³⁴ Su tali aspetti si concentra il capitolo quinto in Baldassari 2006, pp. 153 segg. e in particolare pp. 161-162; va sottolineata soprattutto l'idea che le canzoni 28 e 128 non si contrappongono, ma siano pensate per essere complementari.

⁴³⁵ Sulla funzione di certa poesia italiana duecentesca nell'espressione di un ideale politico di pace, rivolto al bene comune, si veda in particolare Borsa 2014.

⁴³⁶ Tali aspirazioni vengono sottolineate anche da Guida 1992, p. 24 segg., in merito alla produzione d'oltralpe e soprattutto occitanica. Agli ideali di pace, che presentano spesso un'intonazione cavalleresca, si oppone la visione borghese, ben più concreta e pragmatica, secondo la quale simili imprese non servivano ad altro che a sperperare denaro e a mettere in pericolo vite umane. Esse inoltre causavano crescenti dissidi con i numerosi ed agguerriti fedeli dell'Islam e risultavano perciò a maggior ragione controproducenti. Per l'ideale della crociata e la sua funzione "paneuropea" si veda anche Cardini 1993, pp. 181-211, dove si analizza in generale l'ideologia alla base di tali spedizioni: l'ideale e il suo sovvertimento, con tutte le disillusioni che ne conseguono.

⁴³⁷ Il principio è avvalorato dal confronto con altri passi petrarcheschi oltre a quelli del Canzoniere in cui siano riproposti i temi di crociata e guerre intestine, raccolti in Baldassari 2006, pp. 171 segg.

presta bene ad un simile riuso, non solo per il tema, ma anche per le forme in cui è stato elaborato dai trovatori.

L'attenzione per il problema della crociata in ambito lirico, e occitanico in particolare, è precoce⁴³⁸ e ha determinato una produzione poetica ricca di stilemi ed immagini convenzionali. Tra i topoi⁴³⁹ più diffusi si riscontra l'insistenza sul sacrificio di Cristo e sulla necessità di servire il Signore,⁴⁴⁰ in primo luogo per manifestare gratitudine per la redenzione e la grazia ricevuta. Spesso i poeti dichiarano di essere consapevoli delle difficoltà che i soldati dovranno affrontare e non mancano i casi in cui il trovatore stesso esprima timore per la propria incolumità, come avviene a Raimbaut de Vaqueiras (*Ben sai e conosc*), a Sordello (*Lai al comte*), a Fol-

⁴³⁸ Per un'esautiva raccolta antologica dei testi occitanici e francesi dedicati al tema della crociata si consulti Guida 1992, pp. 43 segg., (pp. 185 segg. per la parte provenzale). Siberry 1985, p. 1, sottolinea come l'arco cronologico di riferimento per le riflessioni (e le critiche) sulla crociata si apra con il 1095, dunque già con la prima spedizione. Ne seguiranno altre sette verso Oriente, per contare soltanto quelle maggiori, cui si affiancarono le crociate contro gli eretici e quelle spinte da puri interessi politici in seno al papato (basti pensare ai contrasti tra il soglio pontificio e Federico II). È significativo rispetto a quanto detto su Petrarca che i trovatori (e come loro i cronisti e gli altri poeti lirici coevi) sostengano solamente la vera crociata, quella diretta in Terrasanta, cui guarda anche la canzone 28, e in parte quella spagnola. Al contrario, ogni altra guerra per cui sia stata utilizzata la medesima definizione è percepita come il frutto di una strumentalizzazione, dell'avidità ben poco spirituale della Chiesa, e come tale è combattuta. Ciò comprende sia la crociata contro gli Albigesi (benché sia sempre meno attendibile l'opinione per cui i trovatori fossero catari e dunque si schierassero contro il pontefice per motivi legati alla fede), sia le prevaricazioni dei francesi sulla Provenza, sia le lotte per il potere in Italia. Insomma, il rifiuto per tali "crociate" è strettamente connesso a quello per le logiche e le politiche papali, e certo in tal senso l'appartenenza geografico-culturale e politica dei singoli autori può aver avuto un certo peso: i poeti in questione provenivano infatti da zone tradizionalmente poco favorevoli alla gestione (e agli abusi) della Chiesa stessa. Si vedano in particolare le pp. 4-11, 162 e 176 in Siberry 1985.

⁴³⁹ La presente rassegna può essere integrata con quelle in Siberry 1988 e Baldassari 2006, pp. 162-190.

⁴⁴⁰ Ricordiamo ad esempio *Qui saubes dar tant bon conseil denan* di Elias Cairel, *Consiros, com partitz d'amor* di Aimeric de Belenoi, *Bels amics cars, ven s'en vas vos estiu* di Peire Vidal, *Ara parra qual seran enveyos* di Aimeric de Peguilhan, *A l'honor Dieu torn en mon chan* di Giraut de Bornelh (dove si parla in particolare di servizio a Dio), *Seinbos, aujas, c'aves saber e sen* di Guilhem d'Autpol, *Tant suy marritz que no · m puesc alegrar* di Matieu de Caersi. Diverso il caso di *Tot enaissi con fortuna de vén* e *Jhesus Cristz, nostre salvaire* di Peire Cardenal, in cui non si tratta esplicitamente di crociate, ma (in modo eloquente) di "salvare Dio". Il medesimo concetto è anche in *Dels quatre caps que a la cròs*, in contesto in parte diverso.

chetto da Marsiglia (*Oimais no i conosc razo*) e a Gaucelm Faidit in *Del gran golfe* (il quale però è partito e teme piuttosto il viaggio di ritorno per mare). La frequente impostazione narrativa del discorso favorisce l'inserimento di dettagli geografici, ma anche di informazioni storico-sociali concrete, che accrescono la ricchezza della rappresentazione.⁴⁴¹ D'altro canto, molti tra i trovatori sembra siano stati coinvolti in prima persona nella crociata, almeno secondo le loro *vidas*,⁴⁴² e l'esperienza diretta contribuisce a rendere più vivida la descrizione.⁴⁴³ Il vero sviluppo del tema, tuttavia, si deve agli spunti morali, teologici e polemici che vengono sovrapposti al nucleo di partenza. Tra gli elementi più diffusi, vanno ricordati la sintetica ma incisiva descrizione dei miscredenti,⁴⁴⁴ con la

⁴⁴¹ Proprio per tale motivo spesso gli storici si sono interrogati sull'attendibilità di queste rappresentazioni, potenzialmente molto utili alla ricostruzione della società e degli avvenimenti del tempo. Va inoltre considerato l'ambiguo rapporto con le figure di potere che contraddistingue questa parte della produzione trobadorica: da una parte i promotori e i finanziatori della crociata dovevano essere nobili signori e ricchi mecenati, ed è dunque a loro che si rivolgono in primo luogo i sostenitori dell'impresa per convincerli. D'altro canto, l'atteggiamento dei singoli poeti andrà anche ricondotto all'influenza e alle risposte del pubblico più ampio, in generale interlocutore della lirica cortese. Per tale riflessione si veda Siberry 1988, che sottolinea inoltre la coincidenza tra la rappresentazione lirica trobadorica e quella che contraddistingue le coeve opere mediolatine, legate alla specifica letteratura di crociata (come le prediche di S. Bernardo), ma anche goliardica e di intrattenimento (*Carmina burana*). Agli spunti storici si mescolano poi suggestioni eroiche e letterarie (soprattutto legate al ciclo carolingio), nonché miracolose, considerato anche il valore spirituale e religioso associato alle missioni in Terrasanta. I prodigi in particolare erano oggetto di grande attenzione, poiché venivano interpretati come indizi del favore divino. Per tali aspetti si veda Guida 1992, pp. 19-20.

⁴⁴² Le loro opere liriche sono state apprezzate anche come fonti storiografiche, anche se soprattutto nell'ambito della storia delle idee: da una parte le canzoni di crociata (e in generale la letteratura trobadorica) sono pensate per una lettura in pubblico e dunque rappresentano strumenti di diffusione ed argomentazione a favore delle proprie opinioni, dall'altra in quanto frutto del proprio tempo, tali opere si fanno portatrici delle convinzioni correnti. In entrambi i casi non si tratta soltanto di un'espressione individuale, come riscontra Guida 1992, pp. 33 segg., seguendo la posizione di Throop (ivi citato).

⁴⁴³ Si pensi ad esempio alla frequenza e al tono personale con cui il tema è affrontato nelle opere di Gaucelm Faidit, che non solo invita alla partenza, ma descrive in prima persona le proprie difficoltà, i desideri e le incertezze. D'altra parte, anche il canto di crociata può essere percepito in sé come forma di partecipazione alla spedizione e dunque di contributo ad essa: Giraut de Bornelh vuole cantare per Dio (*A l'honor Dieu torn en mon chan*), Bertran de Born per dar forza ai crociati (*Ara sai eu de pretz quals l'a plus gran*).

⁴⁴⁴ Non si nota in generale una distinzione ragionata fra Turchi, Saraceni, Musulmani o Pagani: il problema è sempre il medesimo. In alcuni casi la progressione del discorso permette di intuire che non si parla della Terrasanta, ma della Reconquista spagnola, ad esempio in *Oimais no i conosc razo* di Folchetto da Marsiglia e *Felon cor ai et enic* di Perci-

condanna della fede erronea senza possibilità d'appello,⁴⁴⁵ poi tutti gli argomenti a favore della partenza, come la promessa di mali terribili a chi si dovesse sottrarre, ma anche di grandi soddisfazioni e premi a chi decidesse di partire:⁴⁴⁶ Dio infatti è pronto al giudizio, conosce i peccati di ciascuno,⁴⁴⁷ ma è anche padre generoso.⁴⁴⁸ L'aspetto più insistito resta comunque quello della critica a chi non risponde alla chiamata, in molti casi proprio le guide immorali della cristianità, il papa, il clero, i "baroni". La corruzione delle istituzioni spirituali e la meschinità del potere temporale sono per altro argomento di un'ampia produzione trobadorica, nelle forme più varie di invettiva o insegnamento dottrinale;⁴⁴⁹ nelle canzoni di crociata occitaniche, però, la questione è affrontata secondo un taglio specifico, di cui si coglie significativamente l'eco nell'elaborazione petrarchesca. Già nei testi trobadorici, infatti, pontefice, cardinali e feudatari sono accusati di anteporre i propri interessi al bene comune, dilaniando l'Occidente con lotte intestine tra cristiani invece di occuparsi dei veri nemici:⁴⁵⁰ è questo in sostanza il problema di fondo espresso nei *ff.* 28 e

valle Doria. Come ha sottolineato Guida 1992, pp. 20 segg., la visione degli occidentali è estremamente superficiale e parziale, in sostanza manichea; l'atteggiamento intollerante caratterizza soprattutto i francesi meridionali, più vicini all'area iberica e più legati alla tradizione di Carlo Magno e di Roncisvalle.

⁴⁴⁵ Si legga ad esempio *Un sirventes vuelh far en aquest son d'En Gui* di Uc de Saint Circ.

⁴⁴⁶ Per tale aspetto si veda Guida 1992, pp. 11 segg. Lo studioso ha sottolineato l'intensità delle aspirazioni morali che venivano associate alla partenza e soprattutto alla città di Gerusalemme, anche per la tendenza a sovrapporre l'immagine della città terrena a quella celeste. Trovatori e trovieri sono concordi nell'identificare nel pellegrinaggio in armi la via più breve ed efficace per essere ammessi al Cielo. Il voto e la partenza erano associati alla purificazione, al superamento dei vizi e degli istinti più bassi e quindi all'estinzione del senso di colpa.

⁴⁴⁷ *Ara sai eu de pretz quals l'a plus gran*, Bertran de Born.

⁴⁴⁸ In particolare *A l'honor Dieu torn en mon chan*, ma anche in altri sirventesi dello stesso Giraut de Bornelh. D'altro canto la questione della moralità cristiana può essere presentata anche in termini più ampi, come in *Ai! Quan gen vens et ab quan pauc d'afan* di Folchetto da Marsiglia.

⁴⁴⁹ Basti pensare alla gran parte dei versi di Marcabru o Peire Cardenal. Se ne tratterà a breve.

⁴⁵⁰ È particolarmente esemplare per la sua focalizzazione sul tema delle lotte intestine la canzone di crociata di Lanfranco Cigala *Estier mon grat mi fan dir vilanatge*. Per la medesima ragione, lo si è visto, le false crociate contro eretici, poteri politici e impero bizantino meritano solo biasimo, perché invece di sanarle, aggravano le contraddizioni interne. Secondo Guida 1992, pp. 30 segg., tale sfiducia motiva una graduale perdita di speranza e partecipazione all'idea stessa di crociata. Si veda anche Cardini 1993, pp. 181-211 (soprattutto p. 183) e 259-289 (soprattutto pp. 271-287).

128, da una parte in connessione con il progetto di una comune impresa crociata, dall'altra nell'ambito di una critica disperata.

L'associazione tra crociata e ideale di pacificazione unisce a livello ideologico i testi occitanici e la canzone petrarchesca; inoltre ciò giustifica il bisogno di rinnovare gli inviti alla partenza ancora nel '300, benché già tra i trovatori si possa talvolta cogliere una certa disillusione rispetto alle sconfitte subite.⁴⁵¹ L'entusiasmo però si rinnova ogni volta, poiché permane la convinzione che la missione cristiana sia meritoria e necessaria; l'insuccesso è piuttosto inteso come il sintomo di gravi peccati da espiare, che Dio ha voluto punire.⁴⁵² Ciò dimostra la forza teorica e persuasiva dell'ideale crociato, per quanto non manchino accenti più realistici, per cui ad esempio già Ponç de Capduelh, vissuto a cavallo tra XII e XIII secolo, riteneva dovesse partire solo chi fosse davvero motivato e disponesse delle necessarie qualità fisiche, mentre agli altri raccomandava piuttosto di contribuire a livello economico.⁴⁵³ Perciò è ragionevole ipotizzare, almeno per la seconda generazione di canzoni dedicate alla crociata, che i trovatori – come poi Petrarca – abbiano inteso il tema più come uno spunto di riflessione socio-politico-morale che come effettivo strumento fattuale.

Presso i trovatori la canzone di crociata rappresenta un genere piuttosto elastico, in cui può trovare spazio l'eco della vita amorosa e cortese dell'autore, come in generale spesso avviene nei sirventesi.⁴⁵⁴ Gaucelm Faidit, partito per la Terrasanta, continua ad ardere d'amore e si preoccupa che la sua amata possa concedere le proprie attenzioni ad altri (*Tant sui fermes e fis vas Amor*); Marcabru adotta la prospettiva della fanciulla

⁴⁵¹ Così Gaucelm Faidit in *Fortz chausa*. Sul tema della disillusione si veda Cardini 1993, pp. 259-289.

⁴⁵² Vere e proprie riflessioni sulla possibile erroneità della spedizione su un piano teologico sono rarissime, ma possiamo ricordare *Non pot esser sofert ni atendut* di Guilhem Ademar e *En chantar voill qe-m digatz* di Falquet de Romans. Guida 1992, pp. 30 segg., ha sottolineato come la decadenza delle gerarchie ecclesiastiche e le colpe del pontefice siano gli aspetti maggiormente considerati in tal senso.

⁴⁵³ Guida 1992, pp. 29 segg., evidenzia come la produzione più tarda sulle crociate mostri una graduale evoluzione dell'opinione corrente: diminuisce l'afflato eroico, le canzoni si arricchiscono di tematiche molteplici e diversificate, si accrescono sia un atteggiamento più prudente sia le perplessità.

⁴⁵⁴ Per la varietà con cui viene declinato il genere e il rapporto tra oggettività e soggettività è utile la lettura di Dijkstra 1994; già Siberry 1988 aveva approfondito il problema del sentimento amoroso rispetto alle esigenze militari della crociata (pp. 21-25).

abbandonata dall'amato crociato (*A la fontana del vergier*);⁴⁵⁵ Raimon Gaucelm de Bèziers scusa chi decida di non partecipare perché vincolato dalla famiglia (*Qui vol aver complida*). Il motivo della separazione degli amanti è tanto importante da determinare un filone specifico, quasi un sottogenere della canzone di crociata, ben distinto da quello dell'invito alla battaglia, soprattutto dalle sue manifestazioni più occasionali, legate cioè ad un contesto storico-politico ben precisato. Il punto di vista, per lo più maschile, consente effusioni soggettive e in parte (letterariamente) autobiografiche sullo stato d'animo di chi parte (o vorrebbe restare):⁴⁵⁶ si determina una peculiare sovrapposizione strutturale e concettuale tra canzone di crociata e canzone d'amore, in particolare nella sua variante di "lontananza".⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Appaiono qui sovrapposti i generi della canzone di crociata e della canzone di donna, cui inoltre si aggiungono, come si è visto nello specifico paragrafo, anche alcuni elementi propri della pastorella.

⁴⁵⁶ Proprio il legame con la famiglia e la preminenza dei sentimenti positivi e amorosi su quelli militari sembrano accentuarsi con il tempo, contribuendo a quell'evoluzione del tema di crociata verso forme meno univoche ed immediate sottolineata da Guida 1992, pp. 30 segg.

⁴⁵⁷ La collaborazione tra le due diverse aree tematiche si coglie anche nei componimenti di genere "misto", in cui cioè la parte di sirventese e quella di canzone sono semplicemente giustapposte e distinte in modo netto. Su tale aspetto si tornerà nel paragrafo successivo. Tra gli esempi significativi si leggano *Puois nostre temps comens'a brunezir* di Cercamon, che, forse per dare coerenza all'insieme, tratta la questione delle crociate più in chiave morale e penitenziale che militare, oppure *Chantars mi torna ad afan* di Folchetto da Marsiglia, benché qui l'elemento amoroso sia considerato più che in chiave davvero sentimentale e cortese secondo un'ottica morale, o ancora *Fuilbetas, vos mi preiatz qe ieu chan* di Bertran de Born. In *Si soutils senz* di Giraut de Bornelh lo scarto tra le due parti è attenuato da una stanza di passaggio, che esprime il timore per l'ira della dama, causata dalla prolungata assenza del drudo. Per il resto, al tema vero e proprio della crociata resta soltanto l'ultima stanza. In *En un chantar*, invece, lo stacco tra parte amorosa (infelice) e la richiesta di protezione a Dio in vista della partenza è nettissimo. Infine, qui ed in *Si soutils senz* Giraut propone una peculiare struttura tripartita in virtù dell'ampio incipit metapoe-tico, che determina un'ulteriore variazione rispetto all'uso del genere. Ancor più frequente è il caso in cui la *tornada* del sirventese (soprattutto di crociata) sia dedicata alla dama, spesso in forma (più o meno esplicita) di saluto, dunque in vista di un'implicita separazione. Un esempio rappresentativo si riscontra in *Baros Jezus, qu'en crotz fo mes* di Peire Vidal: il corpo del sirventese è dedicato alla crociata secondo le convenzioni più tipiche, segue una stanza moraleggiante e piccata sui costumi femminili, mentre la conclusione riporta ai toni consueti delle dichiarazioni d'amore (salvo inserire una seconda dedica al signore). Baldassari 2006, pp. 195 segg., ha sottolineato l'importanza di tale consuetudine rispetto alla scelta di Petrarca di concludere la canzone 28 riferendosi alla dama. Tuttavia, non va dimenticato che tali soluzioni corrispondono in ambito trobadorico alle abitudini

A questo ambito guarda con evidenza l'unico componimento della Scuola siciliana⁴⁵⁸ a noi noto in cui la questione della crociata sia proposta in modo esplicito: *Giämai no mi conforto* di Rinaldo d'Aquino.⁴⁵⁹ Considerata la limitazione del poetabile alla sola sfera amorosa, non stupisce che il tema della guerra santa sia riproposto soltanto in relazione alle sue ripercussioni amorose (la separazione degli amanti – causata appunto dalla partenza del personaggio maschile per il Santo Sepolcro – è motivo di profonda prostrazione ed intensi lamenti da parte della giovane protagonista); è inoltre significativo che la voce sia quella femminile, in coerenza con l'abbandono subito dalla dama che resta sola in patria, come avviene nell'affine esempio marcabruniano già citato. Petrarca, come si vedrà, non tiene conto di questo modello, in linea con la generale assenza delle canzoni di donna nel Canzoniere: ciò sembra confermare, insieme alla tendenziale mancanza del tema crociato nella produzione toscana duecentesca, che la fonte per il riuso del genere nella raccolta sia trobadorica.

Nella lirica trobadorica, la sovrapposizione tra la passione amorosa e il motivo della partenza per la Terrasanta trova il suo culmine – negativo, sul piano morale e cristiano – quando l'attaccamento sentimentale del cavaliere verso la dama o il controllo che ella esercita su di lui impediscono l'impresa. I due esempi più eloquenti si leggono in Bertran de Born (ed è tanto più interessante che si tratti del famosissimo cantore d'armi!) e in Raimbaut de Vaqueiras. In *Ara sai eu de pretz quals l'a plus gran*, Bertran canta l'elogio di Corrado, condottiero destinato al successo in Terrasanta, cui in parte si rivolge direttamente in apostrofe; il poeta però non sembra prendere parte alla spedizione. Dapprima egli aveva rinunciato per motivi politici e morali, vedendo i potenti tanto restii a partire («mas laisei m'en

invalse più in generale nelle canzoni d'amore, benché in direzione esattamente opposta: dopo aver dedicato l'intero testo alla dama, il poeta saluta il suo signore o un amico o il giullare, cui nella maggior parte dei casi invia il proprio testo, che dunque appare quasi non essere pensato in primo luogo per l'amata stessa. Infine, un caso significativo di canzone interamente amorosa con congedo dedicato alla crociata è offerto da Gaucelm Faidit in *Mas la bella de cui mi mezeis tenb*. Sulle varie configurazioni possibili delle *tornadas* trobadoriche si è soffermato Vallet 2010.

⁴⁵⁸ Come viene evidenziato in Borsa 2014, è in generale la lirica italiana del Duecento ad essere di rado ispirata da tematiche marziali: a questo contributo si rimanda tuttavia per l'analisi di alcuni casi eccezionali rispetto a tale tendenza.

⁴⁵⁹ A questo testo si può probabilmente affiancare *Dolze meo drudo, e vaténe!* di Federico II, in cui però la causa della separazione è solo adombrata e l'attenzione si concentra esclusivamente sugli effetti della lontananza.

quar se tarzaven tan / li comt'e ill duc, lli rei e li princi», vv 10-11), ma poi egli rivela che il vero problema è l'amore: «pois vi midonz bell'e bloia / per que s' Janet mos cors aflebeian, / q'eu fora lai, ben a pasat un an» (vv 12-15). Nel triplice congedo il concetto viene ribadito in modo inequivocabile: la canzone è inviata al signore, con la promessa di recarsi presto in suo aiuto, a patto però che tale separazione non offenda la dama: «Mas ben es vers qu'a tal domna · m coman / se · l passatge no · ill platz, non crei que · i an» (vv 49-50). I medesimi concetti e in parte i medesimi versi si trovano anche nella quarta strofa di *Fuilbetas, vos mi preiatz qe ieu chan* (benché per il resto il sirventese, dedicato ad aspre critiche contro un avversario, sia del tutto eterogeneo rispetto al precedente).⁴⁶⁰ Una differenza minima, ma molto significativa tra i due brani si nota al verso 14 di *Ara sai eu*: qui infatti viene precisato che è passato più di un anno («ben a pasat un an»). Se davvero tra i due testi si instaurasse, anche solo nella finzione letteraria, tale relazione cronologica,⁴⁶¹ Bertran ci fornirebbe non solo l'immagine di una colpevole indolenza causata dall'amore, ma anche il suo perdurare, gravissimo, nel tempo.

La medesima incertezza tra partenza e legame amoroso, nonché la medesima volontà eterodiretta, si riscontrano in *Ara pot hom conoisser e proar* di Raimbaut de Vaqueiras, dove la contrapposizione tra dovere cristiano e vincolo amoroso è resa ancor più evidente dalla struttura, poiché l'intera canzone è dedicata al solo tema della crociata, con un improvviso cambiamento nei versi finali. Nell'ultima stanza, infatti, Raimbaut si rivolge alla dama (qui il *senbal* è significativo del carattere militare dei versi precedenti) e lascia a lei ogni decisione rispetto al suo destino di uomo in armi:

Bels Cavalliers, per cui fatz sos e motz,
non sai si · m lais per vos o · m leu la crotz,
ni sai cum an ni sai comen remaigna,
que tant mi fai vostre bels cors plazer
q'ieu muor s'ie · us vei e, qand no · us puosc vezzer,
cuich morir sols ab tot outra compaigna (vv 73-78).

⁴⁶⁰ Si fa qui riferimento all'edizione Paden 1986, pp. 410-421, che offre anche preziose informazioni filologiche sui due testi.

⁴⁶¹ Benché non resti una silloge autoriale di Bertran, è notevole che Paden 1986 disponga i due testi proprio nella successione *Fuilbetas* (XL) e *Ara sai eu* (XLI).

A questi esempi, che come vedremo paiono strettamente connessi all'elaborazione petrarchesca,⁴⁶² possono essere infine associati due testi di Giraut de Bornelh. Nel primo, *Si soutilz senz*, il poeta riconosce il diritto della dama ad opporsi alla partenza, anche se nei fatti ciò non lo trattiene dal seguire il re nella sua impresa. In effetti, il poeta si limita ad accettare come giusta un'eventuale vendetta dell'amata: «E s'il es correilanz, / car s'auzet eschazer, / del venir, son plazer / fassa del bel veniar!» (vv 65-68). *En un chantar* rovescia completamente tale prospettiva: la dama è indegna, il poeta è ben contento di lasciarla, si fida di Amore e dei suoi doni, che gli sono promessi sin dalla nascita. Perciò egli è certo che tornato dalla crociata sarà onorato, come cavaliere e come amante: «cug esser pro fis c'al tornar / si'amics onratz e iauzitz» (vv 71-72).

Anche Peirol, in *Coras que ·m fezes doler*, pone in secondo piano la crociata rispetto all'amore, poiché senza alcun indugio egli rinunciarebbe all'impresa pur di rivedere l'amata, benché l'accezione della missione crociata soltanto come occasione di meritare il paradiso e non come un dovere imprescindibile attenui per certi aspetti il senso della colpa causata al cristiano dal suo innamoramento. Per altro non si tratta di una canzone di crociata, ma di una classica *chanso* d'amore, in cui la partenza per la Terrasanta non costituisce il tema principale, ma è evocata a titolo di iperbole in una convenzionale dichiarazione di lealtà e desiderio:

S'era part la crotz dels ris,
 don anc hom non tornet sai,
 non crezatz que ·m pogues lai
 retener nuills paradis.
 Tant ai assis mon voler
 en ma douss'amia (vv 41-46).

Si è d'altronde visto come in *Quant Amors trobet partit* Peirol attribuisca ad Amore la colpa di rendere incerti molti uomini rispetto alla possibilità di partire per la Terrasanta.⁴⁶³

È significativo che anche nel ventottesimo *fragmentum* un congedo amoroso segua ad una trattazione dedicata integralmente al sostegno della

⁴⁶² Per tale ragione essi erano già citati, benché limitatamente ai due congedi, in Baldassari 2006, nota 12, p. 196, che rimanda anche a Guida 1992, pp. 188 segg. e 202 segg.

⁴⁶³ Per la tenzone con Amore si rimanda al secondo paragrafo in questo capitolo; l'interesse del passo occitanico rispetto al tema delle crociate è stato evidenziato in Grimaldi 2012, p. 187.

crociata in una contrapposizione non solo tematica, ma soprattutto ideologica: nel finale, infatti, il poeta spiega che il legame con Laura gli impedisce di prendere parte in prima persona all'impresa che pure ha tanto elogiato, descrivendola come dovere dell'uomo coscienzioso sul piano religioso e politico.

Tu vedrai Italia et l'onorata riva,
canzon, ch'agli occhi miei ceta et contende
non mar, non poggio o fiume,
ma solo Amor che del suo altero lume
più m'invaghisce dove più m'incende:
né Natura può star contra 'l costume. (vv 106-111)

La stanza è stata a più riprese oggetto d'analisi proprio per la peculiarità della sua collocazione;⁴⁶⁴ la più recente interpretazione di Gabriele Baldassari pare particolarmente convincente:

Il significato di questo distacco [dall'impresa sino a quel punto celebrata] non risiede però a mio avviso nel carattere di Petrarca, secondo la visione desanctisiana seguita da Figurelli, ma nel disegno del Canzoniere come storia del «giovenile errore» del poeta. La dichiarazione finale di *O aspectata in ciel* vale cioè a connotare negativamente, per contrasto con il destinatario e la cristianità unita nella crociata, la dedizione ad amore dell'io lirico. Questa interpretazione del congedo è incoraggiata soprattutto dagli «effetti di montaggio» perseguiti da Petrarca, cioè dalle relazioni della canzone con i componimenti limitrofi del *liber*,⁴⁶⁵ ma anche da alcuni elementi nel testo stesso di *O aspectata in ciel*.⁴⁶⁶

Leggendo in questa prospettiva la canzone 28 e il suo peculiare congedo, il riuso del genere nel Canzoniere acquisisce ulteriore valore, al di là

⁴⁶⁴ Carducci riteneva che Petrarca si rivolgesse qui in confidenza all'amico Giacomo Colonna, l'unico che poteva comprendere la natura intima della confessione, che altrimenti sarebbe parsa «impertinente»; Figurelli pensa che Petrarca non possa essersi limitato ad una pedante imitazione dei trovatori e che dunque debba essere implicata la sua «natura», in una prospettiva di ingenuo sfogo; per Santagata si tratta piuttosto di «modestia» rispetto al destinatario della canzone, rappresentato come personaggio oltremodo nobile e degno. Si cita qui da Baldassari 2006, pp. 196-197; si veda anche Santagata 2004, p. 154, dove è nominato il modello occitanico di Bertran de Born.

⁴⁶⁵ I rapporti intertestuali delle tre canzoni politiche e in particolare di *Rvf* 28 in seno al Canzoniere sono analizzati in Baldassari 2006, pp. 232 segg.

⁴⁶⁶ Baldassari 2006, p. 197.

del solo orizzonte politico. Il *fragmentum*, infatti, contribuisce in modo determinante a costruire la storia e l'identità dell'io, non solo rispetto alle sue convinzioni, ma anche in termini sentimentali e morali, proprio grazie al brusco spostamento del finale sul tema amoroso. Da una parte i componimenti e le tematiche di ispirazione civile sono parte integrante del Canzoniere e non soltanto per un'esigenza di *variatio*: piuttosto, caratterizzano un aspetto meno ovvio e tuttavia centrale della personalità di chi parla.⁴⁶⁷ Dall'altra, la pulsione amorosa resta inevitabilmente dominante nell'esistenza dell'io, schiacciando ogni altra passione, ogni dovere, ogni necessità: *Rvf* 28 esprime cioè con grande efficacia l'idea di un amore alienante, che impone all'innamorato una totale subordinazione, cancellando persino l'urgenza degli imperativi morali. Si tratta di un topos, che già caratterizzava le vicende amorose dei trovatori, che acquisisce tuttavia una valenza più complessa e una profondità molto maggiore nel Canzoniere, in cui trova espressione una coscienza sfaccettata e travagliata.

D'altronde basta osservare i luoghi occitanici citati per accorgersi di una differenza radicale: mentre nei tre testi trobadorici la volontà della dama costituisce un limite invalicabile, nel caso di Petrarca Laura non è nemmeno nominata. Il freno viene dall'io stesso, dagli effetti che l'amore ha su di lui, dall'incapacità di gestire le proprie pulsioni e di volgersi a passioni più alte: ancora una volta sono l'io e il suo errore ad essere al centro della questione, creando una dinamica psicologica e spirituale del tutto nuova. Se si pensa poi al valore tradizionalmente associato al pellegrinaggio in armi dal punto di vista morale si comprende ancor meglio la perfetta coerenza interna del *fragmentum* 28 e della sua conclusione, anche in rapporto all'intera raccolta. Nella logica cristiana sottesa ai modelli occitanici del genere, infatti, il voto comporta una purificazione ed è il primo passo per avvicinarsi a Dio attraverso l'impresa. Tuttavia perché quella promessa abbia reale significato salvifico essa deve essere accompagnata da una profonda contrizione: la conversione precede la partenza e il pentimento deve accompagnare la penitenza, cioè il viaggio.⁴⁶⁸ Ebbene, tale mutamento interiore è ancora lontano per l'io petrarchesco.

⁴⁶⁷ Su tale argomento si tornerà a breve; il principio è ampiamente affrontato da Baldassari 2006, pp. 195 segg.: «Una lirica di argomento politico non è solo il documento di un'ideologia, ovvero di una visione del reale politico, ma anche la definizione di un rapporto tra l'io lirico, responsabile dell'enunciazione, e il reale *tout court*» (p. 195).

⁴⁶⁸ Per tali premesse rispetto alla visione occitanica e francese si veda Guida 1992, pp. 14 segg.

Un'ultima conferma viene dalla collocazione del componimento nella serie dei *fragmenta*. Non solo la canzone 28 è prossima a tre tra le massime espressioni della sottomissione amorosa (*ff.* 23, 29, 30), ma anche alla prima affermazione cronologica forte della raccolta, intesa ovviamente in senso letterario e non biografico. Come si è visto, infatti, la sestina 30 contiene la prima indicazione d'anniversario, il settimo;⁴⁶⁹ essa suggerisce dunque una precisa datazione interna al 1334, considerando che l'incontro con Laura avviene nel 1327.⁴⁷⁰ Come abbiamo anticipato, anche per i *fragmenta* 27 e 28, grazie alla puntuale connessione storica che sottintendono, si può ipotizzare una collocazione ideale piuttosto precisa, alla fine del '33 o all'inizio del '34.⁴⁷¹ La compresenza di spinte morali e irrazionali (le seconde per il momento vittoriose sulle prime) è associata dunque ad un preciso momento esistenziale (letterario) dal particolare valore simbolico, poiché connesso all'origine della vicenda amorosa e al contempo già indice del suo colpevole perdurare nel tempo.

13. *L'incontro di temi diversi e il "genere misto". Testi occasionali e di corrispondenza*

Negli antichi trattati di poetica e nella tradizione manoscritta occitanica si incontra talvolta la definizione di *chanso-sirventes*.⁴⁷² Di fatto si tratta di componimenti "misti", in cui tema amoroso e aspetti civili convivono, senza però mescolarsi, delineando cioè due sezioni nettamente distinte all'interno del medesimo testo.⁴⁷³ Le zone dedicate alla dama sono ispirate all'amor cortese e ai problemi che tipicamente lo caratterizzano, dunque

⁴⁶⁹ Si è già accennato, in particolare nel terzo capitolo, al valore simbolico di tale ricorrenza e alla sua presenza in diversi componimenti occitanici.

⁴⁷⁰ La coincidenza tra trentesimo componimento, trentesimo anno e settimo anniversario è stata evidenziata una prima volta da Durling, citato poi in Sturm Maddox 1985, e poi riproposta in Baldassari 2006. Si vedano inoltre Santagata 2004, pp. 167-174, e Roche 1974, in particolare p. 157. Sulla sestina e sulla sua funzione nella progressione del Canzoniere e rispetto alla componente trobadorica nella raccolta si tornerà nel quinto capitolo.

⁴⁷¹ Santagata 2004, p. 142.

⁴⁷² Sull'ambiguità di tale definizione si veda Viel 2015.

⁴⁷³ Ciò non significa che il passaggio da un tema all'altro sia sempre netto; in alcuni casi, come in *Leu chansoneta m'er a far* di Guilhem de Montanhagol, la transizione tra aspetto amoroso ed elemento civile appare più sfumata. I versi 29-30, infatti, propongono un invio della canzone anticipato («Al valen rey que-s fa lauzar / d'Arago, chanso, te y ta via»), da cui deriva un'estensione della *tornada*, con cui in sostanza si identifica la parte civile del componimento.

appaiono per lo più convenzionali ed omogenee; i temi politici, morali o militari che interessano la parte restante possono essere invece molto diversi a seconda delle intenzioni di ciascun poeta.⁴⁷⁴

I componimenti di questo tipo ben rappresentano la varietà caratteristica del *corpus* occitanico sul piano strutturale e tematico, frutto dei molteplici interessi dei trovatori. Per alcuni tra di essi, come Giraut de Bornelh, Gaucelm Faidit o Guiraut Riquier, la pluralità degli argomenti è una costante, ma anche poeti celebri soprattutto o solo per un aspetto della loro produzione possono in qualche occasione sorprendere il lettore, come avviene a Marcabru e Bertran de Born. Parte della ricchezza dell'esperienza poetica occitanica dipende anche dal gusto per l'occasionalità, dall'attenzione ad un fatto puntuale, dal riferimento a personaggi storici specifici.⁴⁷⁵ D'altro canto, i testi che si incentrano in modo esclusivo su elementi di questo tipo sono destinati a vita ed esemplarità minori, a rivestire insomma un ruolo più limitato nel tempo e nello spazio.

Elementi di occasionalità si possono cogliere anche nel *corpus* della lirica italiana duecentesca, benché solo in ambito toscano pre-stilnovistico essi siano caratterizzati da riferimenti più o meno precisi alla storia e alla società del tempo, per ragioni legate alla generale selezione tematica. È tuttavia notevole che anche la produzione amorosa (siciliana, toscana, stilnovistica) possa essere ancorata al contesto concreto in cui il poeta vive ed opera, come d'altro canto spesso accadeva già presso i trovatori: gli autori infatti comunicano tra loro attraverso le proprie rime, sia che si tratti

⁴⁷⁴ Se ne propongono qui alcuni esempi di ispirazione diversa: *Be m'era bels chantars* di Giraut de Bornelh, *No m'agrad' iverns ni pascors* di Raimbaut de Vaqueiras, *Molt m'es dissendre car col* di Bertran de Born, *Bel m'es quan la roza floris* di Peire d'Alvernha, *S'a dreg fos chantars grazitz* di Raimon de Miraval, *Bels amics cars, ven s'en vas vos estius* di Peire Vidal, *Estat ai dos ans* di Elias Cairel, *Bel m'es cant son li frug madur* di Marcabru, *L'autrier m'anav'ab cor pensiu* di Paulet de Marselha, *Ogan, ab freg que fazia* di Joan Esteve (in questo e nel caso precedente la parte amorosa è peculiare perché in forma di pastorella, così da rinnovare il genere stesso), *Chant e deport, joi, dompnei e solatz* di Gaucelm Faidit, *Aucel no truob chantan* e *Una chanso sirventes* di Falquet de Romans. Quest'ultimo testo offre anche un'interessante definizione del genere, che tiene conto della sua duplice natura.

⁴⁷⁵ Tale produzione prende corpo soprattutto attraverso specifici generi, in particolare tenzone, *partimens*, forme dialogiche in generale e soprattutto *coblas*, con cui i poeti creano veri e propri "botta e risposta" d'argomento critico, polemico o anche umoristico. Esempi indicativi sono offerti da Uc de Saint Circ, Sordello, Peire Cardenal e Bertran d'Alamanon, tra gli autori che più hanno dato spazio a composizioni brevi, pensate per un dialogo a distanza (e che perciò si distingue sia dalla tenzone che dal *partimens*).

di vere e proprie tenzoni, sia che ci si limiti alla dedica di un singolo testo;⁴⁷⁶ non di rado sono inclusi consigli e critiche, considerazioni morali e dottrinali, riflessioni metapoetiche. Tale consuetudine, grazie alla quale nei testi traspare l'esistenza di una comunità intellettuale e poetica, lascia ampia traccia anche nella raccolta petrarchesca, in cui tra i destinatari di singole liriche sono annoverati amici, mecenati, personaggi storici illustri e letterati.⁴⁷⁷ L'esito è però profondamente rinnovato, poiché l'inserimento di simili componimenti nell'unità della macrostruttura dona un respiro diverso anche ai rimandi più precisi e sposta le considerazioni del poeta dall'immediatezza del contesto all'universalità della riflessione esistenziale.⁴⁷⁸

Petrarca, dunque, lettore attento dei trovatori, sembra mettere a frutto la molteplicità tematica già occitanica: l'attenzione alla realtà storico-sociale e alla propria epoca fa sì che nel Canzoniere al tema amoroso, pur preminente per quantità, si affianchino questioni e motivi morali, politici e polemici,⁴⁷⁹ in liriche che distolgono in parte e momentaneamente non solo dalla relazione sentimentale, ma anche dall'io nel suo carattere assoluto.⁴⁸⁰ Questi *fragmenta* sono distribuiti nella raccolta in modo studiato, cosicché i diversi spunti non siano separati per blocchi, ma si alternino con la materia amorosa. Tra le rime di ispirazione civile, solo i tre sonetti contro Avignone costituiscono un ciclo continuo, comunque preceduto e

⁴⁷⁶ Sulla difficile definizione della poesia di corrispondenza nel Medioevo, per la sua ricchezza quantitativa e la sua varietà, si veda Giunta 2002¹, in particolare le pp. 86-90.

⁴⁷⁷ Si vedano in particolare i ff. 7-10, 24-26, 38, 40, 58, 91, 98, 103-104, 108, 114, 120, 139, 143-144, 179, in parte 232, 245, 266. Per quanto concerne la disposizione dei testi, i versi occasionali e civili si concentrano soprattutto nella prima sezione, ma non manca una ricerca di equilibrio nella seconda, soprattutto grazie ad alcuni componimenti di lamento in morte di carattere occasionale poiché non riferiti a Laura, di cui si è trattato nel presente capitolo parlando del *planb*.

⁴⁷⁸ Giunta 2002², pp. 74 segg., si sofferma sugli esiti dell'inserimento di rime di corrispondenza (per lo più responsivi) nell'unità della macrostruttura, contraddistinta dall'assoluta centralità di un io soggettivo, da cui deriva l'esclusione delle "proposte" altrui. Soprattutto, questa dinamica apre la raccolta ad una socialità superiore rispetto a quella offerta dalla comunicazione con l'amata.

⁴⁷⁹ Andrebbero poi aggiunti i numerosi *fragmenta* amorosi della prima sezione il cui spunto di partenza nasce da un elemento narrativo o da una situazione particolare, che però si risolve, grazie al dominio della percezione soggettiva, in considerazioni più ampie e "fuori dal tempo". Per tali considerazioni si legga Ambrosini 2004.

⁴⁸⁰ Per la relazione tra testi amorosi e tematiche divergenti rispetto all'io si veda anche Santagata 2004, pp. XXXVIII-XXXIX.

seguito da componimenti dedicati alla dimensione sentimentale;⁴⁸¹ un'altra parziale eccezione si legge nei sonetti 7-10, la serie dedicata ai Colonna, che però presenta, anche grazie alla sua natura occasionale, una notevole varietà di suggestioni e situazioni.

D'altro canto, nel Canzoniere la sovrapposizione tra aree concettuali diverse non si riscontra solo nella successione dei componimenti, ma talvolta anche all'interno di singoli testi, proprio come negli esemplari di quello che si è definito "genere misto" occitanico.⁴⁸² La canzone 28, lo si è visto, presenta un passaggio netto dalla visione politica ai vincoli amorosi che le si contrappongono; anche i sonetti 114 e 117, pur in una struttura molto breve, mostrano un rapido spostamento dal riferimento polemico in incipit contro la corrotta Babilonia avignonese all'abituale rappresentazione amorosa infelice.

De l'empia Babilonia, ond'è fuggita
ogni vergogna, ond'ogni bene è forì,
albergo di dolor, madre d'errori,

⁴⁸¹ Si può notare tuttavia che in varie zone della raccolta Petrarca adotta precise strategie per mediare il passaggio da un tema dominante all'altro. Si legga ad esempio il sonetto 24, in cui la riflessione metapoetica richiama per certi aspetti la canzone 23, mentre la deviazione dall'orizzonte laurano e l'uso della seconda persona anticipano i due testi di corrispondenza 25 e 26, nonché la tematica civile dei *fragmenta* 27 e 28. Nella canzone, d'altronde, il congedo amoroso riporta gradualmente a Laura e dunque traghetta verso la canzone 29. Nel sonetto 93, che segue due *planh* in cui è centrale l'aspetto amoroso, ma non in chiave laurana, il passaggio è favorito di nuovo dal fattore metapoetico. *Rvf* 108 si rivolge ad un amico, ma propone il ricordo di un incontro con l'amata, mentre in *Rvf* 114 la rappresentazione di Valchiusa è perfettamente coerente con quella dei testi amorosi in generale e in particolare dei *ff.* 116-117. Anche i sonetti 143 e 144 sono componimenti occasionali, slegati dalla vicenda principale, ma connessi ad essa grazie alla tematica amorosa, e lo stesso vale per *Rvf* 179, dove si fa anche chiaro riferimento a Laura. Nel sonetto 266, infine, le cause della lontananza prolungata da Avignone, che motiva l'invio del componimento al patrono Giovanni Colonna, sono legate all'amore per Laura.

⁴⁸² Componimenti caratterizzati da una struttura simile sono tutt'altro che frequenti in ambito italiano. L'esempio più rappresentativo è probabilmente *Io sento sì d'Amor la gran possanza* in cui Dante, dopo uno svolgimento d'argomento amoroso, per lo meno se inteso alla lettera, inserisce un ampio congedo dal tema morale e dottrinale. Appare per certi aspetti ambiguo, invece, il caso di *Or tornate in usanza, buona gente*: se è vero che nei primi otto versi Chiaro Davanzati invita con insistenza il suo pubblico al disprezzo per ogni forma di male per poi passare alla tematica amorosa, tuttavia questa seconda parte è incentrata sulla critica all'amata. Perciò, nel complesso, l'argomento della canzone può essere considerato unitario nel segno della frustrazione dell'io lirico, che dapprima porta ad una riflessione teorica per poi passare alla rappresentazione della propria condizione individuale.

son fuggito io per allungar la vita.
 Qui mi sto solo; et come Amor m'invita,
 or rime et versi, or colgo herbette et fiori,
 seco parlando, et a tempi migliori
 sempre pensando: et questo sol m'aita. (114, vv 1-8)

Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle,
 di che 'l suo proprio nome si deriva,
 tenesse vòlto per natura schiva
 a Roma il viso et a Babel le spalle,
 i miei sospiri più benigno calle
 avrian per gire ove lor spene è viva (117, vv 1-6).

Il sonetto 117, per altro, riconduce i due aspetti – il disprezzo per la corruzione pontificia e la condizione dell'amante – alla medesima situazione, che poi è la stessa sottesa a *Rvf* 114: la lontananza da Laura e il soggiorno a Valchiusa.

Tutti i motivi e gli spunti presenti nel Canzoniere vanno ricondotti all'io e alla sua rappresentazione di sé.⁴⁸³ Come si è anticipato trattando della canzone di crociata, poiché è l'io e non Laura ad essere al centro dell'analisi petrarchesca essa non può essere limitata alla dimensione amorosa: tutte le declinazioni della vita interiore devono essere esplorate. Rispetto a questo obiettivo Petrarca deve aver colto nella lirica trobadorica un efficace punto di riferimento, per l'ampiezza dei temi trattati e la varietà delle forme adoperate.

14. Poesia polemica e questioni politiche

La tematica politica nel Canzoniere⁴⁸⁴ non si limita alle tre canzoni 28, 53, 128, benché esse ne rappresentino la manifestazione più alta, anche in relazione alla nobiltà del metro lungo.

Sono infatti celeberrimi i tre sonetti sulla corruzione avignonese, *ff.* 136-138, che costituiscono un breve ma intenso ciclo polemico, stretta-

⁴⁸³ Baranski, in Picone 2007, p. 622, sottolinea in riferimento al sonetto 287 come il punto di vista dell'io sia talmente unitario e centralizzato da consentire l'inserimento di componimenti di corrispondenza e occasionali in genere, anche nell'ambito di coese serie laurane (nello specifico, quella delle visioni), senza alterarne l'unità.

⁴⁸⁴ Sul tema politico in Petrarca si rimanda a titolo esemplificativo a Bisaha 2001, Bigalli 2003 e Baldassari 2006.

mente connesso al genere mediolatino e poi italiano del *vituperium*.⁴⁸⁵

Fiamma dal ciel su le tue trecchie piova,
 malvagia, che dal fiume et da le ghiande
 per l'altrui impoverir se' ricca et grande,
 poi che di mal oprar tanto ti giova;
 nido di tradimenti, in cui si cova
 quanto mal per lo mondo oggi si spande,
 de vin serva, di lecti et di vivande,
 in cui Luxuria fa l'ultima prova.
 Per le camere tue fanciulle et vecchi
 vanno trescando, et Belzebub in mezzo
 co' mantici et col foco et co li specchi.
 Già non fostù nudrita in piume al rezzo,
 ma nuda al vento, et scalza fra gli stecchi:
 or vivi sì ch'a Dio ne venga il lezzo. (136, vv 1-14)

L'avara Babilonia à colmo il sacco
 d'ira di Dio, e di vitii empïi et rei,
 tanto che scoppia, ed à fatti suoi dèi

⁴⁸⁵ I modelli principali per gli attacchi polemicî e il loro sviluppo argomentativo sono latini, con particolare riferimento alla tradizione della retorica dimostrativa, volta al plauso o al biasimo. La tradizione manoscritta ben testimonia la diffusione e l'apprezzamento per le opere dedicate a tali aspetti (si veda la riflessione sull'insegnamento condotta nel secondo capitolo) e sicuramente i trovatori, ancor prima di Petrarca, hanno beneficiato di tali materiali. L'impegno occitanico ben si accorda con un principio morale valido in tutto l'arco del Medioevo: chi accusa o biasima giustamente, oppure elogia chi lo merita, è degno di lode a sua volta. Bisogna dunque distinguere con attenzione fra accuse giuste e sordide delazioni, come quelle spesso lamentate anche nei versi d'amore, sotto forma di invocazione contro le "malelingue" (se n'è in parte già trattato nel capitolo precedente). Per tali aspetti e per la dettagliata terminologia che nella lirica occitanica contraddistingue questi concetti si veda Thiolier Mejean 1978; per la tradizione del *vituperium*, con particolare riferimento all'Italia, anche Suitner 1977 e 2005¹, Pasquini 1981, Picone 2002 e Giunta 2002¹, pp. 338 segg. A Suitner 1985 si deve in particolare l'analisi del genere mediolatino e poi provenzale del *vituperium*, che si associa anche ad altri generi o a strumenti retorici diffusi all'epoca e in parte già trobadorici, come *enueg* e *plazer*, personificazione e "lamento". In effetti la stessa Avignone-Babilonia dei tre sonetti 136-138 è presentata nella veste personificata di una donna disgraziata. Caratteri affini si leggono ad esempio nella rappresentazione dantesca dell'Italia nel VI canto del *Purgatorio* o della Chiesa che unisce spada e pastorale nel XVI. Nel complesso la produzione comica di Dante offriva un'altissima lezione di poesia polemica d'argomento sociale e politico che, pur nell'ambito di un genere diverso, deve aver almeno in parte influenzato l'ispirazione dei *fragmenta* civili.

non Giove et Palla, ma Venere et Bacco.
 Aspectando ragion mi struggo et fiacco;
 ma pur novo soldan veggio per lei,
 lo qual farà, non già quand'io vorrei,
 sol una sede, et quella fia in Baldacco.
 Gl'idoli suoi sarranno in terra sparsi,
 et le torre superbe, al ciel nemiche,
 e i suoi torrer' di for come dentro arsi.
 Anime belle et di virtute amiche
 terranno il mondo; et poi vedrem lui farsi
 aurëo tutto, et pien de l'opre antiche. (137, vv 1-14)

Fontana di dolore, albergo d'ira,
 scola d'errori et templo d'eresia,
 già Roma, or Babilonia falsa et ria,
 per cui tanto si piange et si sospira;
 o fucina d'inganni, o pregion dira,
 ove 'l ben more, e 'l mal si nutre et cria,
 di vivi inferno, un gran miracol fia
 se Cristo teco alfine non s'adira.
 Fondata in casta et humil povertate,
 contra' tuoi fondatori alzi le corna,
 putta sfacciata: et dove ài posto spene?
 negli adulteri tuoi? ne le mal nate
 ricchezze tante? Or Costantin non torna,
 ma tolga il mondo tristo che 'l sostiene. (138, vv 1-14)

Lo scopo dei tre *fragmenta* è condannare la corruzione del papa e del suo *entourage*, ma anche riproporre l'annosa questione della sede romana, secondo un'ottica non più possibilista ma critica, dunque in parte divergente rispetto a quella, ancora speranzosa, di *Rvf* 53.⁴⁸⁶ Per il resto, il biasimo verso Avignone, la novella Babilonia,⁴⁸⁷ ripropone in termini più aspri le riflessioni condotte nella canzone – dedicata appunto all'ingiusta decadenza di Roma e all'urgenza del ritorno del pontefice alla sua sede legittima – nonché in *Rvf* 128 – incentrato sulle divisioni italiane e sulla

⁴⁸⁶ Su tale aspetto si è soffermato in particolare Picone 2002.

⁴⁸⁷ L'associazione con Babilonia a scopo di scherno ed insulto è convenzionale, legata alla tradizione ereticale e spirituale (francescana), benché non in modo esclusivo; essa comporta spesso l'uso di topoi ben precisi, quali il richiamo alla donazione di Costantino, l'immagine del Tartaro, del mondo alla rovescia o della *civitas diaboli*.

decadenza della penisola.⁴⁸⁸ Il ciclo avignonese appare connesso anche ai ff. 27 e 28: ad esempio l'idea che il soglio pontificio sarà purificato da un «novo soldan» (*Rvf* 137, v 6) sembra suggerire un rovesciamento del tema della crociata.⁴⁸⁹ Nel sonetto 27, inoltre, Babilonia è già citata quale capitale degli infedeli che il nuovo imperatore (Filippo IV) avrebbe abbattuto; questo *fragmentum* presenta inoltre un quadro ideale di legami onesti, di istituzioni sane, sacre e rispettate, che dunque si contrappongono al disfacimento avignonese.⁴⁹⁰ Nel sonetto, infine, il matrimonio tra il destinatario taciuto e l'«agna» è proposto come immagine di purezza: non è probabilmente un caso che il vizio su cui si insiste maggiormente nel ciclo anti-avignonese sia proprio quello della lussuria.

Nella forma Correggio, la cui prima parte si concludeva poco oltre con la sestina 142, i tre sonetti avignonesi rappresentavano l'ultimo spazio di espressione politica. Nella redazione Vaticana permane la volontà di inserire un riferimento polemico a ridosso della svolta centrale, ormai lontana dal breve ciclo: vi è infatti aggiunto il sonetto 259, l'unico testo in cui si riscontrino elementi polemici, benché limitati alla prima quartina, che non fosse già presente nella forma nota più antica della raccolta. In esso, il poeta dice di essere costretto a tornare nell'odiata città pontificia: «Ma mia fortuna, a me sempre nemica, / mi risospigne al loco ov'io mi sdegno / veder nel fango il bel tesoro mio» (vv 9-11). Il riferimento ad Avignone ha qui una funzione duplice: innanzitutto la contrapposizione con l'amena Valchiusa,⁴⁹¹ descritta nelle quartine, secondariamente l'evocazione dell'ambiente in cui vive Laura,⁴⁹² che richiama il momento dell'incontro e quindi della prima apparizione dell'amata.⁴⁹³

D'altro canto, i sonetti 136-138 non sono i primi del Canzoniere in cui il poeta muove accuse ad Avignone; sono infatti preceduti dagli accenni

⁴⁸⁸ Su tale coerenza d'insieme si è soffermato Baldassari 2006, pp. 239-242.

⁴⁸⁹ L'ipotesi è di Santagata 2004, pp. 676-677 (citata anche in Baldassari 2006, pp. 240-241).

⁴⁹⁰ Baldassari 2006, p. 241.

⁴⁹¹ Anche il contrasto città/campagna, corruzione/libertà appartiene alle convenzioni del *vituperium* quando rivolto alla dimensione urbana.

⁴⁹² Come sottolinea Santagata 2004 nella sua introduzione a p. 1037, questo e il precedente sono sonetti «della quotidianità», questo concluso dalla stretta di mano, quello imperniato su uno scambio di parole.

⁴⁹³ Santagata 2004, p. 1037. Non è un caso che tale annotazione si collochi poco prima della cesura mediana e quindi della morte di Laura, quasi a suggellare il lungo corso della relazione (in vita) tra i due amanti.

sintetici, ma significativi dei già citati *ff.* 114 e 117:⁴⁹⁴ «De l'empia Babilonia, ond'è fuggita / ogni vergogna, ond'ogni bene è fori, / albergo di dolor, madre d'errori, / son fuggito io per allungar la vita» (114, vv 1-4), «Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle, / di che 'l suo proprio nome si deriva, / tenesse volto per natura schiva / a Roma il viso et a Babel le spalle» (117, vv 1-4). Si ha perciò l'impressione che *Rvf* 259 sia stato inserito anche per creare una corrispondenza con questi due sonetti, i quali – lo si è visto – sono espressione del genere misto e dunque presentano un carattere in parte polemico ed in parte amoroso, come appunto il sonetto 259. Grazie alla loro collocazione, questi tre testi delineano una sorta di cornice, al cui interno sono inclusi sia il ciclo anti-avignonese sia la canzone 128 all'Italia.⁴⁹⁵ Risultano così accostati l'elemento politico-ideologico, di carattere più intellettuale, e la tendenza polemica, in cui la partecipazione emotiva è forse più diretta, per quanto sempre letteraria, e in cui perciò la connessione con lo stato d'animo dell'io lirico suona più immediata.

Anche considerando il complesso della raccolta, al di là dunque dei soli testi dedicati alla tematica avignonese, le occorrenze delle tematiche civili mostrano una disposizione molto curata e un'evidente progressione logica. I due cicli – le tre canzoni e i tre sonetti anti-avignonesi, sei se si contano anche 114, 117 e 259, cui ancora va aggiunto il sonetto che precede la prima canzone politica – si intrecciano infatti in perfetto equilibrio. *Rvf* 27, anticipando il tema della crociata, introduce gli elementi occasionali e contestuali necessari alla comprensione del *fragmentum* 28; essi sono al contempo un termine di paragone (positivo) per la rappresentazione (negativa) di Avignone-Babilonia nei tre sonetti polemici. Il sonetto 27, inoltre, corrisponde in quanto primo annuncio della tematica politica ai sonetti avignonesi che di quel tema offrono invece la conclusione. I metri brevi, che presentano d'altro canto un tono meno solenne, sono perciò posti agli estremi, lasciando al centro le canzoni. Il *fragmentum* 28 propo-

⁴⁹⁴ Già Picone 2002 aveva considerato la prospettiva più ampia rispetto alla presenza del tema politico nella raccolta, includendo per certi aspetti anche il sonetto 7; lo studioso si è concentrato in particolare sul problema della libertà espressiva e sulla maturazione dell'interiorità associate a Valchiusa, secondo un'opposizione interno/esterno, prigionia/libertà già convenzionale ed in particolare dantesca.

⁴⁹⁵ Mancano qui riscontri numerici puntuali; se però si esclude il sonetto 259, aggiunto come si diceva a ridosso della cesura in una redazione più tarda, si nota che 114+117 / 128 / 136-138 sono disposti con grande equilibrio, a distanze reciproche uniformi, anche se non identiche. E anche la vicinanza pur non immediata dei sonetti 114 e 117 dà all'occhio l'impressione di un ciclo, benché i *fragmenta* 115 e 116 abbiano argomento eterogeneo (ma in *Rvf* 116 si ripropone l'ambientazione valchiusana).

ne una visione positiva, che comincia a declinare in *Rvf* 53, dove però si percepisce ancora il senso della speranza in un cambiamento, almeno per quanto concerne la sede pontificia. Ad essa si contrappongono le brevi, ma fosche descrizioni dei sonetti 114 e 117, il disastro italiano in *Rvf* 128 e l'intensa polemica dei *fragmenta* 136-138. Il sonetto 259 chiude il discorso, lasciando definitivamente spazio alle tematiche amorose e penitenziali, che infatti dominano nella seconda sezione.

Tra gli antecedenti cui Petrarca può aver attinto per l'elaborazione dei suoi spunti politici e polemici vanno citate in primo luogo la tradizione satirica latina e le opere moraleggianti e dottrinarie mediolatine. Anche in ambito romanzo, tuttavia, la produzione civile in versi ebbe notevole fortuna,⁴⁹⁶ innanzitutto grazie all'impegno dei trovatori, che divennero modello essenziale per la lirica duecentesca italiana, e in particolare per quella siculo-toscana e toscana di transizione, che Petrarca presumibilmente conobbe. Ciò vale a maggior ragione per le riflessioni politiche e le invettive dantesche, in particolare i passi della *Commedia* – più affini anche sul piano formale ed espressivo – dedicati alla critica del papato e della sua corruzione, della debolezza dell'istituzione imperiale, della società italiana nella sua disgregazione: a livello tematico si nota una significativa vicinanza con alcuni dei filoni fondamentali dei pur meno numerosi luoghi politici del Canzoniere petrarchesco.⁴⁹⁷

Le esperienze occitaniche sono piuttosto precoci: i primi sirventesi risalgono già al XII secolo, benché solo nel successivo si siano delineate vere e proprie scuole identificate da ideologie diverse, e le opere siano divenute più numerose solo gradualmente.⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Per alcune utili considerazioni complessive sul sottogenere etico-politico nella lirica italiana duecentesca – cui qui si fa minor riferimento – si veda Giunta 1998, pp. 268 segg.

⁴⁹⁷ Per le caratteristiche della lirica politica toscana sino a Dante (e in parte sull'influenza che essa può aver esercitato sull'elaborazione petrarchesca) si vedano Pasquini 1981, Picone 2002, Scott 2004, Borsa 2006 (sulla poesia politica italiana connessa alla questione angioina), 2011, poi confluito in Borsa 2017 – dedicato più in generale al rapporto tra poesia e politica, nei trovatori e soprattutto in Italia (a questi due contributi si rimanda per ulteriore bibliografia sulla questione), 2012 (sul caso specifico della guinizzelliana *Al cor gentil* e il tema della nobiltà), 2014 e 2015 (sul motivo dell'esilio in Guittone, Brunetto Latini e Dante).

⁴⁹⁸ L'elenco degli autori più interessanti dimostra la ricchezza di tale produzione: Marcabru, Peire Vidal, Giraut de Bornelh, Peire d'Alvernha, Peire Cardenal, Gaucelm Faidit, Guilhem Figuera, Gavaudan, Bertran Carbonel, Ponç de Capduelh, Falquet de Romans,

È opportuno distinguere due filoni tematici principali:⁴⁹⁹ componimenti che si rivolgono alla società nel suo complesso e testi dedicati a singoli individui.⁵⁰⁰ La prima tipologia è la più interessante, poiché comprende anche le requisitorie sul papato,⁵⁰¹ la cristianità, l'impero, temi evidentemente urgenti anche all'epoca di Petrarca. La politica si mescola alla morale e alla satira,⁵⁰² e i poeti si ergono a maestri dei potenti, oltre che dell'umanità tutta. Le opere più antiche, come quelle del *corpus* marcabruniano, si concentrano soprattutto sui problemi della corte. La svolta fondamentale si deve a Peire Cardenal,⁵⁰³ che inaugura una prospettiva critica d'ampio raggio, riferita a tutti gli strati sociali (eccetto il popolo) distinti nei tre ordini, cavalleresco, ecclesiastico e mercantile. La colpa più grave su cui il poeta si sofferma è il diffuso misconoscimento dei compiti e dei doveri propri di ciascun gruppo, che interferisce con l'ordine naturale delle cose.

Osservando il punto di vista dei diversi trovatori nel corso del tempo si coglie con chiarezza una progressione pessimistica, che porta sino a rappresentazioni apocalittiche, per altro in gran parte prive di oggettività sto-

Guilhem de Montanhagol, Bertran d'Alamanon, Guiraut Riquier, Lanfranco Cigala, Cerveri de Girona, Guilhem de Berguedan.

⁴⁹⁹ Non si considerano in questa sede i componimenti militari, che appartengono sì al macrogenere del sirventese, ma non pertengono direttamente alla questione politica o alle forme di satira che le sono spesso affini. Va ricordato comunque che anche i componimenti guerreschi, benché spesso dedicati all'esaltazione delle forze militari, possono presentare interessanti riferimenti storici e valutazioni su avvenimenti contemporanei, che riguardano soprattutto la lotta tra Midi e Francia.

⁵⁰⁰ Questo tipo di componimenti mostra d'abitudine un'evoluzione molto inferiore rispetto a quella della polemica più articolata, perché la rappresentazione è quasi sempre inserita entro i parametri della società cortigiana. L'applicazione specifica del modello, invece, è molto varia: l'oggetto della polemica possono essere cavalieri, poeti, mariti, donne, nobili e signori e così via. Alla critica si accompagnano d'abitudine consigli e suggerimenti, a seconda dei casi ispirati a problemi concreti oppure esistenziali.

⁵⁰¹ Per approfondire sulla produzione anticlericale si legga Vatteroni 1999, dedicato complessivamente alla questione.

⁵⁰² Il rapporto tra questi diversi aspetti è affrontato in particolare in Vatteroni 1999, pp. 51-82.

⁵⁰³ Il contributo di tale trovatore è essenziale, tanto che egli è considerato un vero e proprio spartiacque rispetto all'evoluzione della poesia morale e satirica. La novità più interessante consiste nella capacità di articolare ciascun componimento secondo prospettive molteplici: morale, personale, politica. Il singolo avvenimento fornisce lo spunto per una riflessione più ampia, cosicché non mancano né il senso della concretezza e della specificità storica, né l'approfondimento sul piano astratto. Per una piena comprensione del personaggio si veda Vatteroni 1999, pp. 15-50.

rica ed intensamente emotive. Ad un presente desolato si contrappone l'immagine luminosa del passato, vera e propria età dell'oro, idealizzata ed appiattita nel segno di speranze ormai perdute.

L'utilizzo del motivo classicissimo dell'età dell'oro suggerisce una tendenza più generale per la poesia trobadorica civile, già evidente in quella amorosa: il frequente ricorso ad elementi topici e convenzionali.⁵⁰⁴ Tali forme stereotipate, che favoriscono l'effetto modellizzante della produzione occitanica, si riscontrano sia come singoli elementi in contesti articolati, dunque come concetti specifici mescolati a spunti diversi, sia come riferimento principale per l'intero discorso, che dunque torna con insistenza in composizioni omogenee e perfino monotematiche. Gli strumenti retorici prediletti coincidono per lo più con quelli caratteristici della poesia amorosa e spesso sono a loro volta tipizzati,⁵⁰⁵ è sempre molto marcata la componente cristiana.

I testi di ispirazione religiosa e anticlericale sono i più originali, meno soggetti a ripetitività e banalizzazioni.⁵⁰⁶ Infatti, le ragioni per l'attacco polemico variano notevolmente non solo nella produzione dei diversi autori, ma anche nei singoli testi, e si sovrappongono generi e suggestioni molteplici: anticlericale, politica, morale e così via. Il coinvolgimento di problematiche legate alla fede, inoltre, favorisce uno spostamento dell'attenzione dall'avvenimento specifico e localizzato ad aspirazioni e preoccupazioni universali, che determinano un respiro del tutto rinnovato. La satira rivolta alle istituzioni ecclesiastiche è particolarmente diffusa

⁵⁰⁴ Thiolier Mejean 1978 ha evidenziato, in riferimento alla poesia satirica, l'importanza delle regole retoriche tradizionali, rese autorevolissime dall'imposizione del latino come grammatica. La perfezione della forma è spesso preminente rispetto all'elaborazione del contenuto e dell'argomentazione. Spesso perciò l'identità dell'autore si riconosce soltanto nella capacità di adattare gli strumenti più antichi e di gestire i vincoli metrici.

⁵⁰⁵ Tali forme di riuso e di risemantizzazione sono state affrontate da Thiolier Mejean 1978, che distingue elementi positivi, elementi negativi e tratti religiosi, ispirati dalla predicazione, dalla sfera del pentimento o della fede in genere.

⁵⁰⁶ Sulle opere di carattere anticlericale si è concentrato soprattutto Vatteroni 1999 (si vedano in particolare le pp. 9-13 per la definizione della questione): benché talvolta il singolo testo comporti una certa ambiguità rispetto al genere morale in senso più ampio, lo studioso ha cercato di fissare i tratti di un sottogenere anticlericale specifico, che si rivela piuttosto unitario e definito. Un simile livello di distinzione da una parte beneficia della possibilità di fare riferimento all'esempio di Peire Cardenal, dall'altra è proprio la tematica ecclesiastica in sé che appare nella maggior parte dei casi ben distinguibile.

e sentita,⁵⁰⁷ con il frequente coinvolgimento dell'autorità centralizzata e teocratica di Roma,⁵⁰⁸ avvertita in molti casi come un'incombente minaccia (il che non dovrebbe stupire visto che si tratta di autori originari dei luoghi in cui si è svolta la crociata albigese).⁵⁰⁹ La censura ai danni di monaci e religiosi è di solito la meno virulenta,⁵¹⁰ ma sono molto diffusi gli attacchi verso le regole troppo permissive, la dedizione ai piaceri terreni e carnali, la mancanza di scrupoli e la falsità dilagante. Non a caso, la letteratura volgare – e soprattutto quella duecentesca, ispirata dal forte moto di indipendenza spirituale che pervade tutta la società – recupera motivi e problemi già affrontati dalla produzione mediolatina,⁵¹¹ espressione dunque dei chierici. La produzione romanza tuttavia dimostra notevole autonomia, nella prospettiva dell'attualizzazione e della rielaborazione della

⁵⁰⁷ Come ha sottolineato Thiolier Mejean 1978, i contenuti e le modalità requisitorie dei componimenti morali e satirici offrono interessanti indicazioni sulla formazione tipica dei trovatori, per altro in buona parte legati essi stessi alla sfera ecclesiastica (per tale aspetto si veda anche Brunel Lobrichon 2000). Ne deriva in effetti una conferma della ricognizione sulla scuola e sugli studi medievali (per cui si veda il secondo capitolo); ne risultano esaltati cioè il contributo degli enti ecclesiastici e monastici, l'importanza della retorica (anche rispetto alla predicazione) e quindi dei modelli classici, la diffusione delle competenze giuridiche, l'influenza del contesto militare.

⁵⁰⁸ Per quanto concerne i temi anticuriali e gli attacchi all'autorità pontificia, Pasquini 1981 ha evidenziato la tradizionale distinzione critica di tre filoni: polemica dotta, sostanziata sul piano giuridico, storico e teologico, spesso in coerenza con i moti ereticali; letteratura (soprattutto narrativa) realistica; satira colta (gruppo a cui appartiene anche quella petrarchesca). Si tratta ovviamente di una semplificazione, poiché tali aspetti sono spesso sovrapposti e intrecciati, come nel caso di Dante. Può essere perciò più utile una "macro-distinzione" tra resa letteraria (spesso topica) e religiosa (la cui intenzione è ben più fattuale e incisiva, e infatti essa si rivolge ad un pubblico più ampio). Dal canto suo, l'elemento letterario contribuisce a creare un mito: ne sono esempio eloquente sia Dante che Petrarca in ambito italiano, benché la vicenda biografica dei due poeti sia senza dubbio diversa.

⁵⁰⁹ Vatteroni 1999, pp. 93 segg. e soprattutto pp. 101-113, ha sottolineato anche il legame che intercorre tra temi anticlericali e persecuzione dei catari, nel quadro complessivo delle questioni di fede ed organizzazione della Chiesa che hanno travagliato il XIII secolo, con particolare attenzione allo sviluppo dell'ordine francescano.

⁵¹⁰ Il che non impedisce la frequenza degli strali di Peire Cardenal, di solito molto esplicito nelle sue accuse.

⁵¹¹ Thiolier Mejean 1978 ha analizzato le fonti, osservando che i contributi preminenti vengono da modelli classici, spesso fruiti tramite la mediazione di opere mediolatine o in traduzione volgare (anche in lingua d'oc), da insegnamenti di stampo cristiano (prediche, *exempla*...) o ancora dalla precedente poesia religiosa, che spesso però è ricondotta a contesti espressivi del tutto alterati, di stampo satirico. Tali modelli operano sia sul piano tematico, sia su quello formale, poiché forniscono strumenti utili soprattutto alla costruzione argomentativa del discorso.

tradizione, in cui ancora una volta eccelle il contributo di Peire Cardenal;⁵¹² i laici, inoltre, rivelano una stupefacente vivacità e libertà d'espressione, probabilmente grazie alla protezione garantita loro da mecenati ed aristocratici. L'intenzione di fondo è in sostanza nuova: non siamo più nell'orizzonte della scuola e di blande considerazioni sociali, la poesia satirica – anche anticlericale – può fare propria la vigorosa tradizione del *vituperium*, fino a sfruttare i toni più gravi ed espliciti. L'unico ambito in cui sembra sia stato esercitato un freno è quello dell'Inquisizione, la cui presenza nel Midi lasciava evidentemente poco spazio alla parola poetica.⁵¹³

Dunque le strutture della Chiesa rappresentano una parte (colpevole) di quella società (riprovevole) che già in generale era oggetto di lamentele in versi. La riflessione sulla vita religiosa, tuttavia, poiché tocca i temi della fede, consente uno sviluppo più ricco ed approfondito, fino alla composizione di veri e propri sermoni: già i primi trovatori affrontano questioni relative al giudizio universale, alla punizione dei malvagi e all'aiuto riservato ai giusti, o ancora ai miracoli e alla misericordia di Dio e della

⁵¹² Vatteroni 1999, pp. 11-13, sottolinea la natura specifica e riconoscibile della resa romanza rispetto a quella latina, benché siano grosso modo coeve. La scelta stessa della lingua, anche a fronte dell'uso di immagini e concetti convenzionali, rappresenta un'innovazione, passibile per altro di letture provocatorie e sovversive. Una delle ragioni essenziali per cui la produzione anticlericale in latino è tanto diffusa nel Medioevo è proprio perché si avvale di una lingua ormai ignota alle masse. Infatti, nel momento in cui la critica viene dall'interno (considerato che gli scriventi in latino sono per lo più chierici o comunque figure legate all'orizzonte ecclesiastico) e difficilmente può raggiungere l'ampio pubblico dei laici, essa non costituisce una reale minaccia di ribellione. Non a caso gli argomenti che potevano essere trattati nelle prediche in volgare (che ormai cominciavano a diffondersi) erano vagliati e imposti dall'alto, mentre continuavano ad essere vietate le traduzioni della Bibbia. Come sottolinea Pasquini 1981, anche le opere laiche più virulente appaiono comunque meno energiche di quelle redatte in latino da mistici e religiosi. Inoltre ancora durante tutto il '300 spesso si arriva a comprendere quale sia l'obiettivo polemico dei laici solo grazie alla cronologia del testo, tanto poco esplicito ne è il messaggio. La discontinuità linguistica proposta dai trovatori, dunque, ha anche un valore eversivo. Non c'è dubbio che almeno parte del *corpus* trobadorico di carattere moraleggiante abbia avuto circolazione in ambienti popolari, almeno per ciò che concerne le opere di Peire Cardenal e Guilhem Figueira: lo testimoniano le trascrizioni dei processi dell'Inquisizione. Sembra in effetti che il possesso dei loro versi fosse un indizio ulteriore di eresia, anche se non risulta che alcun trovatore sia stato perseguitato in prima persona né a causa della sua professione letteraria.

⁵¹³ Tuttavia Vatteroni 1999, pp. 101-113, nota che per tale aspetto non esisteva alcuna tradizione anteriore cui ispirarsi, anche rispetto all'intonazione da prediligere, fattore che può aver costituito un limite determinante per l'elaborazione poetica.

Vergine. Tali testi paiono dunque tangenti con il genere della preghiera in versi, a sua volta spesso debitrice della liturgia ufficiale. Talvolta, infine, i contenuti di fede comportano attacchi più o meno impliciti nei confronti delle consuetudini e dei valori dell'amor cortese, che non potevano accordarsi pacificamente con i dettami della religione.⁵¹⁴

In conclusione, i problemi relativi ai ruoli politici, alla concordia sociale, alle istituzioni ecclesiastiche e pontificie in particolare appaiono molto sentiti e molto diffusi nella poesia trobadorica civile. Al di là delle necessarie differenze, dovute al diverso contesto, temi simili si riscontrano nel Canzoniere: ciò dimostra come alcuni nodi centrali per la sensibilità medievale non fossero stati risolti e come dunque l'esempio occitanico rimanesse valido ed attuale, eventualmente attraverso la mediazione toscana. Petrarca guarda però più ai problemi generali, cui come si è detto i trovatori avevano lasciato ampio spazio, che agli aspetti faziosi e comunali, in quanto legati ad un contesto differente. Per quanto la percezione di Petrarca sia più matura e complessa, anche grazie alle sue esperienze cosmopolite e al diretto contatto con i grandi del suo tempo, colpisce come egli avverta ancora con la medesima urgenza le questioni legate alla corruzione, alle lotte fratricide, al bisogno di unità politica e sociale; egli si inserisce perciò nel solco della tradizione polemica occitanica, guardando con piglio critico ai limiti dei potenti, ai disordini sociali e soprattutto alle mancanze del papato.⁵¹⁵ Anche il richiamo a fonti e a convenzioni latine e mediolatine – a partire da quelle del *vituperium* – appare affine nel Canzoniere e nel *corpus* occitanico. Nell'impegno dispositivo all'interno della macrostruttura e nella prospettiva più ampia tipica di Petrarca, secondo cui sono riletti sia i fondamenti ideologici della tradizione anteriore sia i modelli classici, per quanto condivisi, si coglie invece l'appropriazione personale delle consuetudini letterarie e culturali, e non solo di quelle trobadoriche, in linea con quanto si è visto per il Canzoniere nel complesso.

⁵¹⁴ È necessario comunque ricordare come una parte notevole della produzione satirica e polemica abbia un valore puramente occasionale, perché ispirata ad episodi e situazioni specifici. È verosimile tra l'altro che tali componimenti di carattere più circoscritto siano stati più facilmente perduti, dato il loro interesse limitato, rendendo oggi difficile una puntuale valutazione della tradizione.

⁵¹⁵ Sul rapporto tra la lirica politica petrarchesca e il contesto storico, che vede la crisi e la trasformazione delle istituzioni, si legga Petronio 1991.

CAPITOLO QUINTO

Il significato della presenza trobadorica nel Canzoniere

L'analisi del riuso petrarchesco di generi ed immagini trobadorici ha mostrato come i topoi derivati dall'eredità occitanica siano numerosi, vari e diffusi in tutto l'arco della raccolta. I contatti tra Canzoniere e trovatori si rivelano oltremodo significativi sia a livello quantitativo, sia e soprattutto sul piano qualitativo, per il coinvolgimento dei modelli transalpini in momenti ed aspetti essenziali nella vicenda amorosa petrarchesca, da un punto di vista narrativo ed espressivo. L'amore per Laura presenta infatti una rilevante connotazione cortese, per lo meno all'avvio della raccolta, mentre la componente passionale si mantiene viva sino alle rime conclusive, benché in veste di ricordo e rimpianto. D'altronde, l'elemento disforico è centrale lungo tutto il percorso esistenziale dell'io lirico, e le formule e i motivi trobadorici si rivelano particolarmente efficaci proprio rispetto all'espressione della disfunzionalità dell'esperienza sentimentale, persino oltre le riflessioni penitenziali, la parziale *mutatio animi*, la morte dell'amata, i suoi inviti al poeta perché la segua in cielo.

Perciò, anche se per certi aspetti la componente occitanica può sembrare più coerente con la fase giovanile dell'innamoramento, più schiettamente "erotica", essa deve essere tenuta in debito conto ben oltre i primi *fragmenta*. È vero che alcune zone circoscritte del Canzoniere si fondano su di una prospettiva peculiare e specifica, e perciò appaiono legate ad influenze preferenziali, come avviene per i *fragmenta* 22-30 in relazione alla tradizione occitanica e all'ideologia cortese (a cui sarà dunque necessario dedicare particolare attenzione)¹ o per le canzoni 70-73 con quella

¹ Tra gli esempi più eloquenti dell'efficacia delle trasformazioni che Petrarca impone alla tradizione trobadorica in vista del nuovo contesto espressivo figura la già citata serie 22-30: non a caso vi sono collocate le prime due sestine, la canzone 23 con il bilancio

stilnovistica. Tuttavia le medesime fonti, incluse quelle trobadoriche, si ripropongono secondo un'interpretazione differente anche in momenti dell'opera in cui il riferimento ad esse è meno ovvio ed immediato. L'alternanza o la compresenza di fattori divergenti e complementari rende la rappresentazione poetica della condizione amorosa più stratificata di quanto non sia mai stata in precedenza.

Tali rilievi conducono a due considerazioni. In primo luogo il riuso dei modelli trobadorici assume forme e significati nuovi nel Canzoniere: Petrarca cioè tratta i propri antecedenti in modo libero, al di là del più prevedibile paradigma dell'“amore giovanile e passionale”. Egli dimostra così di essere fedele alle proprie esigenze compositive e alla propria personalità autoriale, sia sul piano del contenuto che a livello stilistico. Infine, il ritorno a più riprese ed in modo non lineare delle reminiscenze poetiche nell'arco della raccolta appare funzionale rispetto alla ricorsività delle crisi e delle svolte esistenziali, morali ed emotive che caratterizzano la storia dell'io petrarchesco, sia in quanto individuo che come esempio di umanità.²

1. *La ricerca della totalità*

La lettura continua del Canzoniere e l'osservazione dei materiali molteplici in esso raccolti – a partire da quelli trobadorici – comunicano una forte impressione di vastità e varietà,³ come in una vera e propria *summa* della tradizione lirica, in cui l'espressione dell'io e del suo percorso interiore assume la prospettiva più ampia possibile e accoglie gli echi e le in-

dell'innamoramento nella sua fase giovanile, il recupero dell'invito alla crociata, con una dichiarazione degli effetti nefasti d'amore in *Rvf* 28, la canzone 29, dalla struttura complessa ed arcaica, in cui ben si riflettono tematiche ossessive e dolenti. Tali testi risultano esemplari rispetto sia alla rilevanza dei modelli occitanici, sia al carattere personale del riuso petrarchesco. La reinvenzione delle fonti deve moltissimo alla profondità dello scandaglio psicologico e alla complessità dell'io lirico; la maturità del pensiero e della tecnica rielaborativa dell'autore è d'altro canto coerente con la datazione di questi *fragmenta* (quella delle canzoni 23 e 29 in primo luogo), ben più tarda di quanto non suggerisca la loro posizione nella serie.

² Sulla corrispondenza tra il percorso amoroso e l'esperienza poetica, entrambi appunto non lineari né progressivi, si è soffermato Bardin 2000, in particolare nel corso dell'analisi della canzone 23. Sulla complessità del percorso poetico petrarchesco si legga inoltre Niederer 2000.

³ Tali aspetti di onnicomprensività si sono anticipati nel quarto capitolo, in riferimento agli elementi metapoetici ed esistenziali.

fluenze più diverse.⁴ Il riuso della tradizione trobadorica, per la ricchezza e la varietà di circostanze, immagini, sentimenti, comportamenti, risulta in proposito del tutto funzionale.

Questa prospettiva onnicomprensiva appare da una parte perfettamente in linea con l'esemplarità dell'io individuale nel Canzoniere.⁵ Dall'altra, ciò non risulta contraddittorio rispetto alla personalità di Petrarca in quanto autore, sia per il suo impegno nel rinnovamento culturale e dunque nella riscoperta della dimensione classica, secondo un gusto un po' erudito e per così dire "archeologico", sia come uomo del proprio tempo, legato cioè all'epoca dello sviluppo lirico di stampo cortese, anche italiano, e delle *summae* o enciclopedie. Gli studi lessicali e stilistici hanno inoltre dimostrato il portato nella poesia petrarchesca della produzione lirica anteriore, in particolare di quella toscana, in contrasto con le ben note affermazioni del poeta, soprattutto in merito a Dante: non dovrebbero ormai restare dubbi sull'effettiva conoscenza e sull'interesse di Petrarca per le esperienze che lo avevano preceduto, più o meno prossime nel tempo.

Anche nella ricerca di totalità, comunque, Petrarca si rivela non un imitatore, quanto un consapevole erede della tradizione, capace di cogliere la lezione dei propri *magistri* poetici per poi superarla e dar vita, attraverso una diversa interpretazione, a qualcosa di nuovo,⁶ che l'autore pensa come oggetto, a sua volta, di emulazione da parte dei posteri.

⁴ Sulla definizione della lirica, ed in particolare di quella petrarchesca, come espressione poetica varia per forme (inclusa quella metrica) e contenuti si è soffermato Grimaldi 2014, sottolineando come il «vario stile» del Canzoniere non rappresenti di per sé un'innovazione assoluta ma un'applicazione innovativa di una concezione già classica e poi medievale del genere, che trova un'espressione teorica puntuale in Isidoro di Siviglia. Tale aspetto era già stato in parte introdotto in Mercuri 2003; per la definizione del genere lirico si veda inoltre Leonardi 1996.

⁵ Sull'evoluzione del punto di vista su cui si fonda la lirica da situazionale e cortese a interiorizzato ed esemplare e sull'importanza non solo di Dante, ma anche di Cavalcanti si veda la riflessione introduttiva in Rea 2008.

⁶ Sul problema della ricerca di uno stile nuovo, che non si limitasse a rispettare i canoni della tradizione, e il rapporto con i modelli e Virgilio in particolare si leggano Santagata 1989, 1992 e soprattutto l'introduzione in Santagata 2004, pp. XLV segg.; inoltre Albonico 2001.

1.1 *La totalità poetica*

L'intenzione di autolegittimarsi quale erede e rinnovatore dei grandi autori volgari, nonché quale futuro "classico", non è certo sottaciuta nel Canzoniere.⁷ Appare anzi ben chiara già nella prima redazione, dove la canzone 70 spiccava per la posizione centrale, a metà della prima sezione, e apriva un eccentrico gruppo di quattro canzoni, poste in primo piano dall'infrequente serie compatta di testi lunghi e dall'identità metrica dei *ff.* 71-73, *unicum* nella raccolta. *Lasso me* si presenta come si è visto peculiare anche a livello strutturale, nel recupero dell'arcaica progressione "a citazioni", che è di fatto essa stessa un esplicito riferimento alla grande stagione trobadorica, ma anche alle precedenti sperimentazioni mediolatine ed oitaniche che ne sono la fonte primaria. Tale impostazione discorsiva si rivela per altro molto utile rispetto al messaggio metapoetico dell'autore. La canzone allude infatti ad un elenco di maestri,⁸ ben ponderato come sempre avviene per la selezione dei modelli nella raccolta petrarchesca: lo pseudo-Arnaut Daniel – emblema dello stile chiuso e retoricamente sovraccarico –, Cavalcanti – lo stilnovismo dolente e la filosofia dell'amore –, Dante petroso – la versione italiana del *trobar clus* e *car* –, Cino da Pistoia – lo stilnovismo dolce ed ormai tardo –. Infine il *fragmentum* 23: la decisione di concludere con un proprio componimento equivale ad un'autoproclamazione e la scelta in questa sede della canzone delle trasformazioni è tutt'altro che casuale. Si tratta infatti di un testo lunghissimo, difficile e denso, che aveva richiesto una prolungata elaborazione e che a sua volta svolge la funzione di un bilancio rispetto all'esperienza amorosa giovanile; esso inoltre recupera spunti molteplici dalla produzione anteriore, inserendoli però in un complesso espressivo nuovo. In più, benché la canzone non rifletta in modo esplicito sulla natura dell'amore, essa insegna implicitamente cosa siano le passioni terrene, mostrandone con grande efficacia la fenomenologia e i diversi aspetti, soprattutto quelli dolenti. Tra i rimandi contenuti in *Rvf* 23 abbondano i topoi e le immagini convenzionali della letteratura cortese; la canzone è inserita in una fase della raccolta in cui la concezione amorosa è ancora passionale e fisica, e che perciò richiama gran parte della produzione occitanica. Dominano la

⁷ Fontana 1975 ha messo chiaramente in luce l'intento competitivo di Petrarca nel rifarsi ai modelli occitanici in particolare ed in generale ai propri antecedenti lirici.

⁸ Per la riflessione sulle citazioni della canzone 70, si veda in particolare Santagata 1990, pp. 327 segg., cui si è fatto riferimento anche nel corso del primo capitolo, dove si trovano ulteriori riferimenti bibliografici a proposito della struttura metrico-discorsiva.

disforia, la sofferenza, l'innaturalità, che, pur in modo molto diverso, possono creare una connessione sia con le proposte liriche dei trovatori che con quelle di Cavalcanti. La struttura a quadri che caratterizza il *fragmentum* ha a sua volta illustri antecedenti romanzi, così come l'associazione tra l'amante e gli animali o il gusto per le rappresentazioni fantastiche.⁹ Non mancano puntuali rimandi danteschi, a partire dall'impietramento, o stilnovistici, come la tipica insistenza sullo sguardo; qualche piccolo cenno è riservato anche alla dimensione più tenue dell'esperienza amorosa, come nella scelta lessicale dell'incipit o nell'immagine fugace di una Laura temporaneamente pietosa. Così, già la canzone 23 appare in definitiva una *summa* sintetica e con ciò richiama e insieme supera le altre fasi liriche citate nelle strofe precedenti del *fragmentum* 70.

Anche le altre citazioni contenute in *Lasso me* sono scelte secondo un criterio preciso. All'autorevole produzione lirica cortese, qui rappresentata da uno dei trovatori più celebri – per lo meno secondo la probabile percezione petrarchesca – si associano le due esperienze più innovative e recenti dell'ancor giovane tradizione italiana. I quattro componimenti conoscono inoltre peculiari corrispondenze interne: lo pseudo-Arnaut Daniel, rappresentante per eccellenza della poesia “chiusa”, trova un parallelo nella produzione petrosa di Dante, al quale si deve il primo impiego italiano della sestina, mentre i due volti dello Stilnovo, dolente e dolce, si completano a vicenda. Risultano così compresenti stili d'ispirazione diversa. Nell'ultima strofa, perciò, la citazione della canzone 23 risulta suggello e culmine di indirizzi molteplici.¹⁰ In *Rvf* 70 il poeta rivela così la propria posizione rispetto alla storia letteraria, esplicitando le scelte poetiche complessive sottese a tutto il Canzoniere. Esso appare infatti costruito a partire da generi, maniere e strumenti diversi, riuniti sotto l'egida di un unico io lirico, di un linguaggio uniforme e di un'univoca volontà autoriale.

Rispetto alla ricerca di onnicomprensività la metrica offre un esempio molto chiaro. Non solo Petrarca acquisisce le forme ormai classiche della lirica italiana, definite in modo autorevole da Dante nel *De vulgari elo-*

⁹ Per tali aspetti si vedano i capitoli terzo e quarto, rispettivamente per le immagini e le strutture discorsive convenzionali.

¹⁰ Secondo l'interpretazione in Santagata 1983 con questa selezionata serie di riferimenti Petrarca opera al contempo una palinodia di una concezione amorosa e poetica preminente nella prima parte della raccolta e soprattutto nelle esperienze liriche occitaniche e poi italiane. Le due canzoni petrarchesche coinvolte, dunque, ed in particolare *Lasso me* assumono così un valore ideologico ancor più forte e peculiare.

quentia, ma si propone come esempio ed autorità nella selezione delle soluzioni da accogliere come lecite. Da una parte egli fa propria la sestina e la codifica come genere metrico dopo le sperimentazioni danielina e dantesca; dall'altra anticipa l'affermazione letteraria della frottola e soprattutto del madrigale, anch'esso riproposto in più componimenti, perciò come forma ripetibile e non come tentativo isolato.¹¹ Al contempo, nel progettare la stanza delle canzoni Petrarca torna talvolta ai modelli arcaici e pre-danteschi dei trovatori, che potrebbero essere anche all'origine di alcune sperimentazioni nelle serie rimiche dei sonetti. Tali ricerche in ambito metrico rispondono quindi al doppio principio del superamento e dell'onnicomprendività.

Anche i generi tematici riproposti nel Canzoniere sono molti:¹² alla varietà già tipica della produzione occitanica, si sovrappongono il riuso attivo di Petrarca, l'adattamento dei canoni tradizionali in vista dell'inserimento nella macrostruttura e la loro rifunzionalizzazione, cui contribuisce in modo spesso decisivo la disposizione dei testi in zone diverse della raccolta, a partire dalla distinzione tra testi "in vita" e testi "in morte".

La ricchezza di modelli, tematiche e forme discorsive favorisce una controllata varietà di stili ed intonazioni, pur nella tendenziale unità di tono.¹³ Non mancano infatti elementi più dolci e lirici, in parte di matrice stilnovistica, manifestazioni tragiche e luttuose, che possono aver beneficiato degli esempi trobadorici e cavalcantiani, qualche spunto euforico, per certi aspetti di stampo già occitanico, soluzioni retoriche ed artificiose, ben note in Provenza ma tipiche anche dei versi siculo-toscani. Il quadro è infine completato dai numerosi modelli classici, biblici e mediolatini.

Il problema del rapporto tra la poesia petrarchesca e la tradizione, e dunque la questione dell'effettiva posizione da attribuire al Canzoniere rispetto ai suoi antecedenti, è in parte illuminato dalle numerose dichiarazioni metapoetiche che caratterizzano i *Fragmenta*. Esse rispondono senza dubbio ad un'esigenza convenzionale, che si coglie già in ambito classico e poi nei trovatori e che è infine diffusissima nelle opere medievali italiane, soprattutto nella *Vita nova* e nella *Commedia*. È soprattutto notevole

¹¹ Allo stesso Petrarca si deve la definitiva selezione delle rime concesse in quanto "esatte", contribuendo ad estinguere l'abitudine alla cosiddetta rima siciliana.

¹² Sulla ricerca di varietà a livello di generi tematici nel Canzoniere si legga anche Ferrero 1959, pp. 19-20.

¹³ Per le riflessioni su questo aspetto si vedano Vitale 1996 e Capovilla 1998.

che il poeta si presenti in quanto tale, accogliendo i dovuti meriti e le eventuali responsabilità, oltre ad ammettere qualche limite, per lo più topico. Ancora una volta, i trovatori avevano offerto un esempio magistrale in tal senso, raffigurandosi al contempo come nobili, vassalli, amanti, cavalieri e appunto uomini di lettere. Sono frequenti i testi in cui esplicitamente il rimateur riesca a citare, in modo più o meno coerente con la vicenda sentimentale, il proprio nome a titolo di firma, per lo più nei versi conclusivi. Tale consuetudine si ripropone nei Siciliani, per lo meno in Giacomo da Lentini e Giacomino Pugliese, e poi in Dante. Manca invece un'autocitazione altrettanto diretta nelle rime petrarchesche, sostituita però dal genitivo nel titolo latino della raccolta: *Francisci Petrarcae laureati poetae rerum vulgarium fragmenta*.¹⁴ Da quel punto in poi, in ogni caso, la centralità dell'io, anche in senso autoriale, non avrebbe lasciato incertezze.

1.2 *La totalità amorosa*

Il contatto con esperienze letterarie diverse e il recupero di generi molteplici dalla tradizione occitanica favoriscono nel Canzoniere la costruzione di una vicenda d'amore non solo complessa, ma anche complessiva. Nella raccolta, infatti, si dipana un racconto che raccoglie tutte le situazioni più tipiche di una storia d'amore d'ascendenza cortese: speranze intense e fuggevoli, energici rifiuti da parte dell'amata, attimi di felicità e fasi di disperazione, separazioni, viaggi, ritorni e nuovi incontri, sino alla morte del personaggio femminile, che consente, nella reinterpretazione petrarchesca, una diversa forma di contatto attraverso le visioni. Il contributo dantesco è certamente significativo, in particolare se si pensa alla produzione stilnovistica e alla *Vita nova*: eventi centrali come l'improvviso

¹⁴ Sulla questione del nome e della creazione della propria identità poetica, anche nel rapporto con il nome dell'amata e i giochi fonici cui esso è sottoposto, si veda Ceserani 1987; sul caso specifico di Dante, Tavoni 1996; sulle origini classiche del topos e sul suo sviluppo medievale, Curtius 1992, pp. 577-580. La connessione tra il nome "Petrarca" e la poetica petrosa è stata poi ulteriormente affrontata in Bologna 2003.

rifiuto da parte dell'amata,¹⁵ la sua stessa morte,¹⁶ l'apparizione di una nuova donna¹⁷ o l'incontro *in spiritu*, benché avessero già antecedenti occitanici, trovano un modello immediato, autorevole e recente nel prosimetro dantesco. Petrarca dunque fa propri tali spunti e li potenzia: l'intera seconda sezione del Canzoniere testimonia in particolare l'efficacia espressiva della tematica luttuosa e sfrutta in modo del tutto nuovo la svolta funebre sperimentata da Dante. A tutto ciò si aggiunge la componente penitenziale, che costituisce una specifica innovazione petrarchesca. Disseminati nel corso dell'intera vicenda, i momenti di pentimento e ripensamento non solo rendono più profondo e complesso il ritratto dell'io lirico, ma anche più completa la sua storia di innamorato.

Nessun aspetto dell'amore sembra insomma trascurato e non solo in quanto sentimento umano e terreno, ma anzi proprio a partire dalla distinzione di fondo tra amore *eros* e amore *caritas*, nelle loro molteplici sfumature e attraverso diversi tentativi di mediazione tra i due poli, rispetto ai quali appaiono fondamentali sia gli antecedenti trobadorici – in virtù tanto della lirica mariana, quanto dei loro tentativi di innalzare la materia poetica –, sia e soprattutto l'esempio stilnovistico.¹⁸

Alla varietà tematica corrisponde per certi aspetti quella metrica, non solo perché alcune strutture discorsive sono tradizionalmente legate a specifiche tipologie di contenuto,¹⁹ ma anche perché rispetto alla forma preminente del sonetto gli altri metri, meno frequenti e quindi più rilevati, possono servire a segnalare momenti peculiari della vicenda. Come si è visto, le cesure penitenziali sono ad esempio associate nelle loro occorrenze più marcate al madrigale (54, la prima interruzione dell'amore), alla se-

¹⁵ Si è già anticipata nel capitolo quarto la svolta proposta nella ballata 11, in cui Laura rifiuta di mostrare il viso al poeta, dopo essere venuta a conoscenza dei suoi sentimenti. Situazioni simili si trovano nelle canzoni occitaniche e anticipano la negazione del saluto, con tutte le sue conseguenze, da parte di Beatrice alla fine dell'episodio delle donne-schermo.

¹⁶ Come si è visto parlando del genere del *planh* anche in ambito occitanico, benché accada di raro, può essere registrata la morte dell'amata. Ciò che manca è una letteratura dedicata alla dama una volta che ella sia morta, cioè una lirica di carattere memoriale.

¹⁷ Nel caso di Petrarca, come si è visto nel capitolo quarto, si tratta di una parentesi brevissima, diversa dalla questione della donna pietosa nella *Vita nova*.

¹⁸ Per tali aspetti si vedano anche i capitoli terzo e quarto.

¹⁹ È ben noto l'esempio della sestina, generalmente associata a contenuti sensuali o comunque ad un amore di carattere mondano; tanto più significativo, quindi, risulta l'uso palinodico di Petrarca nelle tre sestine penitenziali. Per il genere e l'interpretazione petrarchesca si veda il capitolo quarto.

stina (in ben tre casi su nove, 80, 142 e 214) e soprattutto alla canzone (105, per altro con l'uso isolato della frottola, 264 e 366, ma anche, in modo diverso, 359 e 360). Si è anticipato, d'altronde, come le canzoni, il metro nobile per eccellenza, possano essere considerate i "pilastri" del Canzoniere, di cui evidenziano appunto gli snodi essenziali nel corso della vicenda amorosa.²⁰

1.3 *La totalità esistenziale*

La novità del Canzoniere è stata più volte associata alla trasformazione che Petrarca impone al concetto stesso di poesia lirica e allo scavo introspettivo di un io sfaccettato e molteplice. Anche in merito alle sfumature che presenta il ritratto dell'io lirico si ripropone così l'idea di totalità e complessità. In effetti, il poeta non si raffigura solo in qualità di amante – con tutte le diverse prospettive cui si è fatto riferimento – o di letterato, ma anche come un personaggio dotato di coscienza morale e di consapevolezza politico-sociale, ed infine come figura storica che intesse relazioni diversificate.²¹ Petrarca cioè dà vita ad un io dotato di un'esistenza completa, per quanto senza dubbio gli aspetti amoroso e penitenziale, e quindi il rapporto con Laura, siano preminenti. È evidente infatti che l'alternativa principale alle problematiche sentimentali è costituita dai dubbi morali e dalle tensioni spirituali, che anzi creano quella dicotomia interiore che giustifica il percorso stesso del Canzoniere, lo differenzia da qualunque esperimento lirico anteriore²² e lo connette ad altri ambiti della produzione petrarchesca, in particolare al *Secretum* e all'epistolario. La presenza femminile è inoltre la più costante anche su un piano puramente quantitativo. Essa perdura oltre la morte ed accompagna le alterne vicende dell'amore, spesso partecipando della loro evoluzione ed anzi influenzandola. Le due tappe fondamentali in tal senso si leggono nei *fragmenta* 268 e 366. Alla morte di Laura, il suo atteggiamento nei confronti dell'amante e la valutazione complessiva della vicenda amorosa cambiano

²⁰ Si veda per tali aspetti il quarto capitolo.

²¹ Per i testi occasionali e di corrispondenza si veda il quarto capitolo.

²² E in fondo posteriore, se pensiamo a quanto superficiale e convenzionale sia destinata a diventare la tematica penitenziale negli epigoni del petrarchismo, benché già nel loro modello la rappresentazione fosse filtrata e puramente letteraria.

radicalmente, segnando una prima svolta essenziale.²³ Nella canzone alla Vergine, invece, la storia dell'amore per Laura conosce un'interruzione piuttosto brusca, nonostante sia anticipata dalla tematica cristiana dei sonetti 364 e 365, poiché la centralità dell'amata era evidente ancora in *Rvf* 362. L'ultimo *fragmentum* propone però una vera e propria sostituzione della donna, ormai beata ma ancora legata alla sua origine terrena, con la Madre di Dio: la *mutatio animi* conclusiva acquisisce così un carattere almeno in parte definitivo.

Laura dunque partecipa dal primo all'ultimo momento alla vicenda interiore dell'io e ne costituisce un motore essenziale. Tuttavia, per quanto minoritari a livello quantitativo, anche i componimenti politici, occasionali e di corrispondenza contribuiscono a definire l'identità dell'io, le sue convinzioni e le sue priorità, eventualmente anche in negativo, laddove, come nella canzone 28, sia ribadita la preminenza dell'amore rispetto ai doveri morali e civili.²⁴ Il medesimo aspetto di molteplicità si ripropone in merito alle relazioni interpersonali, benché la nostalgia per Laura tenda a porre in secondo piano ogni altra emozione, ad esempio il lutto per la morte degli amici (Sennuccio del Bene) o del patrono (il cardinale Colonna).

L'impressione che il poeta mantenga viva una connessione con la realtà al di là dell'amore è favorita dalla distribuzione dei testi di corrispondenza in tutto l'arco della raccolta, per quanto il destinatario continui a mutare.²⁵ Il contesto esteriore non rappresenta solo il mondo in cui l'io vive ed opera, ma anche lo spazio in cui egli trova gli interlocutori ultimi del suo discorso lirico, oltre cioè a se stesso e a Laura.²⁶ In primo luogo, il Canzoniere presenta l'io poetico nel confronto con il "volgo", sfuggito e

²³ Per la rivalutazione dell'atteggiamento di Laura in vita e per le assicurazioni sull'onestà dei desideri del poeta, *a posteriori*, si vedano il quarto capitolo e in parte già il terzo.

²⁴ Lo si è visto nei capitoli terzo e quarto.

²⁵ Va per altro ricordato che alcuni destinatari, come Orso dell'Anguillara o Sennuccio del Bene, tornano più volte nel Canzoniere, anche in luoghi distanti.

²⁶ Come già si è accennato, anche per i trovatori l'implicita funzione primaria della composizione poetica è nell'opportunità di sfogarsi (per l'immagine topica si veda il capitolo terzo) e dialogare con l'amata, che nella finzione letteraria è la destinataria principale della lirica stessa. Sull'alternanza di diversi interlocutori nella raccolta, si veda anche Sapegno 2003; sulle funzioni comunicative della poesia amorosa petrarchesca si leggano il primo capitolo in Mastrocola 1991 e soprattutto Bardin 2000.

vituperato,²⁷ ma poi sorprendentemente apprezzato come via di fuga dalle proprie ossessioni, in un'ulteriore evoluzione che scandisce il corso della raccolta. Anche la natura rappresenta un termine di confronto quasi costante, in tutte le fasi della vicenda; essa è anzi testimone di quella storia, confidente dell'amante sofferente, rifugio nella sua ricerca di solitudine, ultima memoria dell'amata ormai scomparsa.²⁸ A monte, a legittimare l'intera scrittura poetica, è l'incontro con i lettori/ascoltatori. Tale connessione resta per lo più implicita nel Canzoniere, con la significativa eccezione del sonetto proemiale che, come è noto, si apre con un «voi» indefinito e così riconduce per intero il Canzoniere e l'itinerario emotivo dell'innamorato a quel medesimo dialogo e a quel medesimo confronto.

Tutti gli elementi dialettici rafforzano l'impressione che l'io lirico viva davvero, abbia un'esistenza sfaccettata ed articolata, che trova la sua espressione nel genere lirico. In realtà i *Fragmenta* nascono proprio all'opposto, da una costante e curatissima elaborazione letteraria, che pone ogni dettaglio sotto l'egida della lima poetica. La cronologia della composizione, le alterazioni e le finzioni petrarchesche rivelano con assoluta chiarezza la natura "costruita" dell'opera, pensata però per comunicare la vita interiore dell'io in tutte le sue sfumature, come fosse reale.²⁹

Anche in tal senso l'esempio dei trovatori può aver rappresentato uno stimolo. In primo luogo, gli argomenti affrontati nella lirica occitanica non sono limitati alla sfera amorosa, ma includono – come si è visto trattando dei generi tematici – gli ambiti politico (in chiave feudale, imperiale, ecclesiastica), militare, morale e religioso, fino alla più varia occasionalità. Proprio quest'ultima tipologia di componimenti, tra cui spiccano quelli rivolti ad uno specifico destinatario, che può anche divenire un attivo interlocutore nei *partimens* e nelle tenzoni, risulta estremamente ricca e mutevole, tanto per gli spunti da cui può partire il discorso (primeggiano per interesse le questioni di carattere metapoetico), quanto per il piglio vivace e realistico degli scambi spesso insolenti che ne derivano, con effetto volutamente mimetico rispetto alla realtà. La scelta di restringere il poetabile alla sola dimensione amorosa contraddistingue invece alcune tra

²⁷ Se n'è parlato, a confronto con i trovatori e con il problema delle "malelingue", nel capitolo terzo.

²⁸ Tale funzione della natura è stata analizzata nei capitoli terzo e quarto.

²⁹ Rispetto alla natura letteraria di questo io, che senza dubbio non può essere sovrapposto alla figura storica del Petrarca autore, è interessante la riflessione di Hempfer su Canzoniere, *Secretum* e concezione poetica – non romantica, ma medievale (Hempfer 1994).

le maggiori esperienze della lirica italiana delle origini e si riflette anche in molte tenzoni, scambi dialogici e riflessioni dottrinarie.

È poi particolarmente notevole che le diverse anime della lirica occitana siano spesso accostate nella produzione del singolo ambiente culturale o dello stesso poeta, e persino all'interno del medesimo testo: non si tratta solo di esempi di quello che si è definito "genere misto", ma anche semplicemente nell'aggiunta di una *tornada* politico-militare ad una canzone amorosa. Questa è una consuetudine diffusissima, quasi una marca di genere per la *chanso* occitana: di fatto, ciò cala il componimento nel contesto storico-sociale d'appartenenza, ricordando anche solo in modo implicito che chi canta è un suddito o un vassallo, oltre che un amante ed un poeta. Proprio l'identità composita del poeta e di riflesso dell'io lirico, fiero della propria poliedricità, dona unità e coerenza a motivi e tematiche in apparenza divergenti.

2. Una serie trobadorica nel Canzoniere

La serie dei *fragmenta* 22-30 identifica un momento trobadorico molto evidente nel Canzoniere. Petrarca pone a cornice due coppie di testi lunghi, disposti a chiasmo, 22-23 (sestina-canzone) e 29-30 (canzone-sestina), caratterizzati da notevoli peculiarità formali ed emblematici sul piano del contenuto rispetto alla condizione dell'io poetico. In tutti e quattro i testi, egli appare soggiogato da un amore terreno e passionale, privo di controllo su di sé e vessato da costanti tormenti da cui non può liberarsi. Le due sestine mettono soprattutto in evidenza l'innaturalità del suo stato, in contrasto con la natura e con gli altri esseri viventi, sfruttando la convenzionale associazione tra forma metrica, tematiche sensuali e disforiche, *adynata*. La canzone 23 rievoca attraverso la serie delle trasformazioni dell'amante il dolente avvio della vicenda amorosa, chiarendone implicitamente il significato, mentre la canzone 29 ribadisce la sofferenza del poeta, che lo porta quasi alla piena irrazionalità. D'altro canto la seconda metà del componimento propone una rivalutazione dello stato amoroso,³⁰ in quell'ottica di guadagno e miglioramento che, lo si è visto, nel Canzoniere suona spesso a cavallo tra l'esempio trobadorico e quello dantesco/stilnovistico.³¹

³⁰ Per tale peculiare struttura discorsiva si veda il quarto capitolo.

³¹ Si veda in particolare il capitolo terzo.

Dal punto di vista delle tematiche e delle immagini, soprattutto quelle convenzionali, il legame dei quattro testi con la tradizione occitanica è evidente; a ciò si aggiunge una connessione altrettanto chiara sul piano strutturale. *Rvf* 22 e 30 sono le prime due sestine della raccolta e pongono le basi per la codificazione petrarchesca del genere; la struttura del *fragmentum* 29 è dichiaratamente arcaica, legata per di più all'esempio *clus* e *car* di Arnaut Daniel;³² la canzone 23, che appare invece modernissima nella sua impostazione discorsiva, mutua almeno in parte la forma delle canzoni a quadri e gioca con la consuetudine delle similitudini animali, oltre ad approfondire la tematica degli effetti sovranaturali e fantastici dell'amore.

Il legame che definisce ciascuna coppia di testi, la corrispondenza fra di essi e la generale ispirazione trobadorica appaiono ancora più significativi osservando un ulteriore dettaglio. La sestina, infatti, nasce come genere chiuso, ricco e complesso a livello retorico, denso sul piano del significato. I *fragmenta* 22 e 30 non fanno davvero eccezione a tale tendenza, ma a confronto con le canzoni 23 e 29 appaiono componenti più lineari ed accessibili. Parte del loro carattere disteso dipende dall'abbondanza di immagini naturalistiche che, nel caso di 22, paiono anticipare nella prima stanza l'ariosità della canzone 50, dove torna anche l'andamento oppositivo tipico della prima sestina, giocato ancora una volta su una struttura a quadri. Al contrario, le due canzoni risultano ostiche e complesse, 23 soprattutto nella progressione del discorso, 29 come trionfo di involuzione sintattica e densità nell'*imagery*, vera erede delle sperimentazioni espressive del Daniel.

Proprio la difficoltà di *Rvf* 23 potrebbe giustificare la scelta di inaugurare il gruppo dei testi nobili e lunghi non con una canzone, genere sovrano per eccellenza, ma con una sestina, che presentando la condizione dell'amante funge quasi da introduzione alla prolungata, intensa successione delle trasformazioni nel componimento che segue, nel quale è sintetizzata la storia dell'amore giovanile che aveva in sostanza causato la condizione da cui origina il pianto espresso subito prima nel *fragmentum* 22. D'altro canto, al tempo dell'autore le sestine erano considerate canzoni, benché ne costituissero un sottogenere peculiare; infine, potrebbe aver contato anche la volontà di impostare l'andamento chiastico e la necessità, su cui si tornerà a breve, di porre la sestina 30 proprio nella posizione che occupa nell'ordinamento finale.

³² Per l'analisi metrica della canzone si vedano i rimandi indicati nel capitolo primo.

La collocazione dei quattro componimenti li mette in evidenza rispetto al *corpus* dei versi lunghi non solo perché essi lo avviano, ma anche perché creano una successione rilevata. Infatti, se si considerano le sestine insieme alle canzoni, i due gruppi 22-23 e 28-30 anticipano in perfetta linearità e con progressione aritmetica le due celebri serie 70-73 e 125-129,³³ che sono dunque meno isolate di quanto non sembri a prima vista. Ciascun nucleo identifica un momento tematico significativo, a cavallo della metà della prima sezione: 22-23 l'inizio dell'innamoramento, 28-30 il permanere dei suoi effetti alienanti (e il sottrarsi del poeta ai suoi doveri civili ne è una componente significativa, motivo per cui la canzone di crociata è posta qui con una funzione ben precisa ed in stretta connessione con i testi di argomento amoroso), 70-73 la natura (parzialmente) positiva dell'amore, 125-129 l'onnipresenza dell'amore, attraverso la distorta immaginazione del poeta. L'evidente recupero di fonti autorevoli, trobadoriche nei primi due casi, stilnovistiche nel terzo, accomuna in particolare 22-23/28-30 a 70-73.

Una marcata componente occitanica contraddistingue infatti anche la canzone 28, benché solo in merito al contenuto e non alla forma metrica, e quindi per estensione anche il sonetto 27, che in sostanza è un'introduzione contestualizzante alla riflessione contenuta nel successivo testo lungo. Si tratta, lo si è visto,³⁴ di due componimenti di crociata e nella canzone sia l'invito all'impresa sia il problema amoroso del congedo si ricollegano direttamente a precisi esempi occitanici.

I restanti tre componimenti della terza decade, i sonetti 24-26, che spezzano in due metà questa serie trobadorica, presentano comunque una connotazione particolare, in quanto dedicati principalmente all'aspetto metapoetico; 25 e 26 sono inoltre pensati in chiave corresponsiva. Essi appaiono perciò una sorta di inciso, di parentesi, che da una parte media il passaggio dall'ambito amoroso (*Rvf* 23) a quello politico (*ff.* 27-28),³⁵ dall'altra non crea contraddizioni nella zona occitanica, in quanto sia la componente occasionale sia quella metaletteraria potevano trovare modelli nell'antica lirica trobadorica. Per altro, già la canzone 23 presentava alcuni motivi legati all'attività canora del poeta, in particolare in rapporto

³³ Sul gruppo delle cinque canzoni come ciclo peculiare in seno al Canzoniere si veda Marcozzi 2013.

³⁴ Si veda il capitolo quarto e la questione relativa a questo specifico genere.

³⁵ Il ritorno all'aspetto amoroso si deve alla peculiare conformazione del congedo di *Rvf* 28, sulla cui importanza ci si è già soffermati nel quarto capitolo.

alla sua trasfigurazione in cigno.³⁶ Infine, a completare la serie si può aggiungere il sonetto 21,³⁷ che introduce senza scarti rilevanti la tematica amorosa infelice e il motivo topico della durezza di madonna, poi approfonditi nei *fragmenta* 22 e 23.

La ricchezza espressiva di questo gruppo di testi nell'insieme è a sua volta molto significativa in quanto riproduce in scala ridotta quelle caratteristiche di varietà poetica e il riuso delle forme trobadoriche che contraddistinguono il Canzoniere nel complesso. Tale rapporto con i modelli occitanici, pur anticipato dalla presenza di topoi e situazioni convenzionali nei primi venti componimenti della raccolta, si esplicita con grande evidenza proprio a partire dalla sestina 22 e culmina in *Rvf* 30.

Infatti, la struttura e soprattutto la collocazione della serie acquisiscono pieno significato osservandone in primo luogo la conclusione. La sestina 30 è il primo componimento di anniversario, il settimo: «che s'al contar non erro, oggi à sett'anni / che sospirando vo di riva in riva / la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve» (vv 28-30). La scelta di avviare la successione degli anniversari con questo non è affatto casuale:³⁸ i sette anni del servizio appartengono in primo luogo alla tradizione biblica e alla vicenda di Giobbe,³⁹ secondariamente alla tradizione trobadorica. Tale riferimento non concerne solo l'aspetto ideologico connesso al servizio consueto nell'ottica cortese, con tutte le conseguenze relative alla perdita di sé e alla sottomissione all'amata o ad Amore, ma anche un altro topos, relativo alla precisazione della durata della schiavitù amorosa. Tre trova-

³⁶ Per tali aspetti si veda anche la *lectura* in Santagata 1981, pp. 66-67.

³⁷ Jones 1995, pp. 213 segg., ha ipotizzato che il sonetto immediatamente precedente (*Rvf* 20) fosse in origine il testo proemiale, in quanto qui il poeta afferma di aver finalmente trovato le parole necessarie per lodare l'amata. I primi diciannove componimenti avrebbero perciò una sorta di funzione introduttiva rispetto alla raccolta e ciò evidenzerebbe a maggior ragione il carattere unitario e ben definito della serie dei *fragmenta* 20-30.

³⁸ La questione numerologica è già stata brevemente anticipata nel corso del terzo e del quarto capitolo, in riferimento al topos degli anniversari.

³⁹ Su tale fonte biblica ci si è già soffermati nel capitolo quarto, in riferimento all'interpretazione dell'*escondich*, e nel terzo, in merito al topos del servizio amoroso, che viene riproposto anche in *Rvf* 206. Per il duplice servizio e la questione di Lia e Rachele si veda Berra 2013; per il valore simbolico del numero sette, Dotti 1987, p. 629. Si leggano anche Durling 1971, p. 17, e Calcaterra 1942, pp. 231-234. Vale però la pena anticipare che il numero 7 rappresenta la totalità, in quanto somma dei numeri 3 (la trinità, le virtù teologali) e 4 (le virtù cardinali, ma anche gli elementi e quindi il mondo). È significativo inoltre che l'indicazione del quattordicesimo anniversario dell'amore per Laura richiami il medesimo numero: «La voglia et la ragion combattuto ànno / sette et sette anni; et vincerà il migliore, / s'anime son qua giù del ben presaghe» (son. 101, vv 12-14).

tori indicano proprio i sette anni come esempio di servizio particolarmente prolungato e sofferto: il monaco di Montaudon (*Cel qui qier cosseil e · l cre*, vv 19-20), Gaucelm Faidit⁴⁰ (*Mout a poignat Amors en mi delir*, v 3) e Cadenet (*Ab leial cor et ab humil talan*, vv 13-14). Il motivo dell'ossessione amorosa, disforica e soffocante, si associa poi in modo particolarmente adeguato al genere metrico chiuso per eccellenza, appunto la sestina.

Il settimo anniversario dell'amore per Laura, iniziato con l'incontro del 6 aprile 1327, cade precisamente nel 1334, l'anno in cui Petrarca, nato nel 1304, compiva trent'anni.⁴¹ Ecco perché la collocazione di quel testo d'anniversario proprio in quella sede appariva obbligata. In perfetta coerenza, anche la numerazione della canzone 23 risulta calcolata con precisione, poiché il componimento descrive l'avvio dell'esperienza amorosa (1327), i cui avvenimenti sono ambientati quando l'autore ha ventitré anni. Un'ulteriore corrispondenza numerica concerne il doppio inserimento del genere sestina (22, che apre la serie, e 30, che la chiude e presenta il riferimento cronologico): esso infatti è interamente giocato intorno al numero sei, come la data dell'innamoramento (e della morte di Laura). Un altro indizio numerologico rispetto al valore di svolta che potrebbe essere associato a questa decade trobadorica si coglie in relazione al sonetto 21. Le età dell'uomo, infatti, sono tradizionalmente organizzate in settennati, numero che tra l'altro coincide con quello del primo anniversario celebrato da Petrarca; dai sette ai vent'anni si era considerati ancora adolescenti, dunque in una condizione di immaturità. Grazie alla precisa costruzione della macrostruttura, l'innamoramento si colloca invece in una fase pur giovanile, ma ormai più prossima alla maturità, e dunque le conseguenze che da esso derivano – come ad esempio è suggerito nel congedo di *Rvf* 28 o con la «delira impresa» della canzone 29 – ricadono nella piena responsabilità dell'amante. La zona trobadorica perciò risulta centrale non solo in senso poetico, storico-letterario e culturale, ma anche in chiave esistenziale e morale. Ciò incrementa l'impressione di coerenza rispetto alla «svolta» stilnovistica (*ff.* 70-73), che di nuovo non ha solo una

⁴⁰ Questo secondo riferimento è già precisato nel commento in Bettarini 2005.

⁴¹ Tale corrispondenza è già stata anticipata nel quarto capitolo, trattando della peculiare collocazione della canzone 28 e del suo significativo congedo. Per l'associazione sestina-età del poeta si vedano la breve annotazione in Santagata 2004, pp. 167-174, Roche 1974, in particolare p. 157, Sturm Maddox 1985, in cui è citato lo studio di Durling, ripreso in Baldassari 2006. Sul problema del rapporto tra anniversari e cronologia petrarchesca – letteraria e biografica – si leggano inoltre Petrie 1997 e Picone 1998¹.

valenza metapoetica, ma anche amorosa e spirituale, nel tentativo di identificare il sentimento per Laura come salvifico. In entrambi i casi, lo si è anticipato, non si coglie né un cambiamento tematico improvviso né una cesura netta, visto che i motivi, le immagini convenzionali e le fonti in questione si riscontrano sia in precedenza che successivamente.

La zona del Canzoniere precedente a *Rvf* 21 si compone a sua volta di due momenti ben riconoscibili e distinti. Innanzitutto i primi dieci *fragmenta* costituiscono l'*initium narrationis* in senso tecnico, poiché comprendono il proemio e presentano i termini generali della vicenda e i suoi protagonisti, per concludere con quattro testi di corrispondenza i cui destinatari assumono l'aspetto di interlocutori privilegiati per l'intera raccolta.⁴² I successivi dieci componimenti ampliano le coordinate complessive dello stato interiore dell'io, che saranno riassunte e precisate nella zona trobadorica grazie al bilancio narrativo di *Rvf* 23 e all'insistenza sulle sofferenze nei *fragmenta* 22, 29 e 30, fino dunque al primo anniversario. Già prima di queste due sestine, cominciano ad assommarsi i primi metri diversi dal sonetto, pur sempre preminente, ed in particolare le ballate 11 e 14 (la prima delle quali propone a sua volta un momento di passaggio nella condizione amorosa, da una fase in cui Laura è benevola ad una in cui si nasconde al suo amante). Le premesse dell'intensa serie 22-30 sono confermate da altri testi affini per ispirazione occitanica (la canzone di lontananza 37, il *plazer* e le benedizioni di *Rvf* 61, la sestina 66 d'argomento disforico), che prolungano il riferimento alla tradizione nel pieno della prima sezione. Già prima del tentativo stilnovistico l'io poetico avverte inoltre la necessità di un cambiamento spirituale (si leggano ad esempio i *fragmenta* 54, 60, 62), premessa rispetto all'insufficienza delle affermazioni contenute nella canzone 72. La vera svolta – per fermarci alla redazione Correggio e alla fase più coesa del Canzoniere sul piano strutturale – si avrà con la sestina 142, preannunciata, nella sua funzione palinodica, da *Rvf* 80.

La coerenza dei momenti trobadorico e stilnovistico suggerisce l'ipotesi che essi siano stati elaborati parallelamente. La prima redazione matura della raccolta – come d'altro canto il suo proemio – sono ormai datati in modo pacifico agli anni '50, contestualmente alla creazione delle *Familiari* come *corpus* unitario ed ordinato e alla stesura o per lo meno alla rielaborazione del *Secretum*. Ai medesimi anni viene grossomodo ricondotta la composizione o revisione di *Rvf* 70 e delle tre “canzoni sorel-

⁴² Per tali aspetti strutturali si veda Santagata 2004, pp. 13 segg. e rimandi.

le”, vale a dire la sistemazione dell’elemento stilnovistico in un nucleo coeso. Allo stesso periodo e allo stesso spirito potrebbe risalire anche l’identificazione di una zona trobadorica:⁴³ per quanto essa non esaurisca la presenza occitanica nel Canzoniere, con la sua unità le attribuisce un carattere di maggiore programmaticità ed un preciso significato, ancor più evidente a confronto con il messaggio delle “canzoni degli occhi”. La decade 22-30, perciò, dimostra nel modo più evidente la duplice valenza del riuso petrarchesco delle fonti occitaniche: legame con i propri antecedenti e rielaborazione personale della tradizione. Quest’ultimo aspetto è suggerito in particolare dal coinvolgimento della macrostruttura nella rifunzionalizzazione dei materiali convenzionali, oltre che dalla valenza espressiva nuova ad essi attribuita.

⁴³ Con ciò non si intende suggerire uno spostamento in avanti della datazione dei singoli *fragmenta*, in particolare di quelli che con più evidenza paiono connessi alle origini della lirica in lode di Laura, come la sestina 22, quanto un ripensamento della loro funzione e dunque la creazione di un momento specifico nella raccolta, dal particolare significato ideologico oltre che letterario e strutturale.

Bibliografia

1. Opere¹

- Almqvist 1951 Guilhem Ademar, *Poésies du troubadour Guilhem Adémar, publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire*, a cura di Kurt Almqvist, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1951
- Anglade 1913 Peire Vidal, *Les poesies di Peire Vidal*, a cura di Joseph Anglade, Paris, Champion, 1913
- Anglade 1971 Joseph Anglade (a cura di), *Les Leys d'Amors*, New York - London, Johnson reprint corporation, 1971 [Repr. dell'edizione Toulouse, Privat, 1919-20]
- Antonelli 2008 Roberto Antonelli (a cura di), *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1 – *Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori, 2008
- Arveiller-
Gouiran 1987 Falquet de Romans, *L'oeuvre poetique de Falquet de Romans troubadour*, a cura di Raimond Arveiller e Gerard Gouiran, Aix-en-Provence, CUERMA, 1987
- Asperti 1990 Raimon Jordan, *Il trovatore Raimon Jordan*, a cura di Stefano Asperti, Modena, Mucchi, 1990
- Aston 1953 Peirol, *Peirol, troubadour d'Auvergne*, a cura di Stanley C. Aston, Cambridge, Cambridge University Press, 1953
- Audiau 1973 Gui d'Ussel, *Les poesies des quatre troubadours d'Ussel publiées d'après les manuscrits (Gui, Eble, Elias et Peire d'Ussel)*, a cura di Jean Audiau, Genève, Slatkin Reprints, 1973 [Repr. dell'edizione Paris, 1922]
- Barberi Squarotti 2013 Quinto Orazio Flacco, *Odi*, a cura di Giovanni Barberi Squarotti, Firenze, Olschki, 2013
- Bec 1995 Pierre Bec (a cura di), *Chants d'amour des femmes-troubadours: trobairitz et "chansons de femme"*, Paris, Stock,

¹ In questa sezione sono riportate le edizioni delle opere trobadoriche e italiane, incluse quelle petrarchesche, cui si è fatto riferimento. Alcune di queste edizioni sono state utilizzate anche in quanto studi critici; appariranno pertanto anche nella sezione seguente.

BIBLIOGRAFIA

- 1995
- Beggiato 1984 Bernart Martì, *Il trovatore Bernart Martì*, a cura di Fabrizio Beggiato, Modena, Mucchi, 1984
- Bertoni 1915 Giulio Bertoni (a cura di), *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915
- Bertoni 1937 Giulio Bertoni (a cura di), *Antiche poesie provenzali*, Modena, Società tipografica modenese, 1937
- Bettarini 1969 *Dante da Maiano*, Rime, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969
- Bettarini 2005 *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005
- Biondi 2004 Lucio Anneo Seneca, *Medea. Fedra*, a cura di Giuseppe Gilberto Biondi, Milano, BUR, 2004
- Blasi 1937 Arnaut Catalan, *Le poesie del trovatore Arnaut Catalan. Introduzione, testi, traduzione, note*, a cura di Ferruccio Blasi, Firenze, Olschki, 1937
- Boni 1954 Sordello, *Le poesie*, a cura di Marco Boni, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1954
- Braccini 1960 Rigaut de Barbezieux, *Le canzoni*, a cura di Mauro Braccini, Firenze, Olschki, 1960
- Branciforti 1954 Lanfranco Cigala, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, a cura di Francesco Branciforti, Firenze, Olschki, 1954
- Branciforti 1955 Bonifacio Calvo, *Le rime di Bonifacio Calvo*, a cura di Francesco Branciforti, Catania, Università di Catania, 1955
- Brunel 1995 Clovis Brunel (a cura di), *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, Librairie Droz, 1995
- Calzolari 1986 Guilhem Augier Novella, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, a cura di Monica Calzolari, Modena, Mucchi, 1986
- Cavaliere 1935 Peire Raimon de Tolosa, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa. Introduzione, testi, traduzione, note*, a cura di Alfredo Cavaliere, Firenze, Olschki, 1935
- Cavaliere 1938 Alfredo Cavaliere (a cura di), *Cento liriche provenzali*, Bologna, Zanichelli, 1938
- Cepraga-Verlato 2007 Dan Cepraga e Zeno Verlato (a cura di), *Poesie d'amore dei trovatori*, Roma, Salerno editrice, 2007

- Cetrangolo 1966 Publio Virgilio Marone, *Tutte le opere*, a cura di Enzo Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1966
- Chaytor 1926 Perdigon, *Les chansons de Perdigon*, a cura di Henry Chaytor, Paris, Champion, 1926
- Chiarini 2003 Jaufré Rudel, *L'amore di lontano*, a cura di Giorgio Chiarini, Roma, Carocci, 2003
- Coluccia 2008 Rosario Coluccia (a cura di), *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 3 – *Poeti siculo-toscani*, Milano, Mondadori, 2008
- Coulet 1971 Guilhem de Montanhagol, *Les troubadour Guilhem de Montanhagol*, a cura di Jules Coulet, New York - London, Johnson Reprint Corporation, 1971 [Repr. dell'edizione Toulouse, Privat, 1898]
- Danese 2004 Tito Maccio Plauto, *Asinaria*, a cura di Roberto Mario Danese, Urbino, Quattro Venti, 2004
- Della Casa 1982 Publio Ovidio Nasone, *Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia amoris*, a cura di Adriana Della Casa, Torino, UTET, 1982
- De Robertis 2005 Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005
- De Robertis 2012 Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Milano, Ledizioni, 2012 [Ristampa dell'ed. 1986]
- Di Girolamo 2008 Costanzo Di Girolamo (a cura di), *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 2 – *Poeti della corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008
- Di Luca 2008 Peire Bremon Ricas Novas, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, a cura di Paolo Di Luca, Modena, Mucchi, 2008
- Dotti 2009 *Le familiari*, a cura di Ugo Dotti, 5 voll., Torino, Nino Aragno editore, 2009
- Dotti 2011 Francesco Petrarca, *Secretum*, a cura di Ugo Dotti, Milano, BUR Rizzoli, 2011
- Egidi 1940 Guittone d'Arezzo, *Le Rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940
- Eusebi 1995 Guglielmo IX d'Aquitania, *Vers*, a cura di Mario Eusebi, Parma, Pratiche, 1995
- Fenzi 1992 *Secretum*, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1992
- Frattra 1996 Peire d'Alvernha, *Poesie*, a cura di Aniello Fratta, Manziana, Vecchiarelli, 1996

BIBLIOGRAFIA

- Gambino 2003 Francesca Gambino (a cura di), *Canzoni anonime di trovatori e trobairitz. Edizione critica con commento e glossario*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2003
- Gaunt-Harvey-Paterson 2000 Marcabru, *A critical edition*, a cura di Simon Gaunt, Ruth Harvey e Linda Paterson, Cambridge, Brewer, 2000
- Gentile 1947 Galileo Gentile (a cura di), *Antichi testi provenzali, con grammatica e glossario*, Genova - Milano, Romano editrice moderna, 1947
- Guida 1979 Gavaudan, *Il trovatore Gavaudan*, a cura di Saverio Guida, Modena, STEM, 1979
- Hall 1995 Publio Ovidio Nasone, *Tristia*, a cura di John Barrie Hall, Stuttgart - Lipsia, Teubner, 1995
- Insana 2013 Andrea Cappellano, *De amore*, a cura di Jolanda Insana, Milano, SE, 2013
- Jeanroy 1916 Alfred Jeanroy (a cura di), *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscrits et éditions)*, Paris, Champion, 1916
- Jeanroy-Salverda de Grave 1971 Uc de Saint Circ, *Poesies de Uc de Saint Circ, publiées avec une introduction, une traduction et des notes*, a cura di Alfred Jeanroy e Jean Salverda de Grave, New York - London, Johnson Reprint Corporation, 1971 [Repr. dell'edizione Toulouse, Privat, 1913]
- Jonhston 1973 Arnaut de Marueilh, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil, publiées avec une introduction, une traduction, des notes et un glossaire*, a cura di Ronald C. Jonhston, Genève, Slatkine reprints, 1973 [Repr. dell'edizione Paris, 1935]
- Lachin-Bandini 2000 Arnaut Daniel, *Sirventese e canzoni*, a cura di Giosué Lachin e Fernando Bandini, Torino, Einaudi, 2000
- Lachin 2004 Elias Cairel, *Il trovatore Elias Cairel*, a cura di Giosué Lachin, Modena, Mucchi, 2004
- Langfors 1924 Guilhem de Cabestanh, *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, a cura di Arthur Langfors, Paris, Champion, 1924
- Lavaud 1957 Peire Cardenal, *Poesies completes du troubadour Peire Cardenal 1180-1278: texte, traduction, commentaire, analyse des travaux antérieurs, lexique*, a cura di René Lavaud, Toulouse, Privat, 1957

- Leonardi 1994 Guittone d'Arezzo, *Canzoniere: i sonetti d'amore del codice laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994
- Levy 1883 Bartolomé Zorzi, *Der troubadour Bartolomé Zorzi*, a cura di Emil Levy, Halle, Niemeyer, 1883
- Ligotti 1952 Jofre de Foixa, *Jofre de Foixa: vers e regles de trobar*, a cura di Ettore Ligotti, Modena, Società tipografica modenese, 1952
- Linskill 1964 Raimbaut de Vaqueiras, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, a cura di Joseph Linskill, The Hague, Mouton, 1964
- Marcenaro 2012 Pero Garcia Burgalès, *Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, a cura di Simone Marcenaro, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012
- Marshall 1969 John Marshall (a cura di), *The Donatz proensals of Uc Faidit*, London, Oxford University Press, 1969
- Marshall 1972¹ John Marshall (a cura di), *The Razos de trobar of Raimon Vidal*, London, Oxford University Press, 1972
- Marshall 1972² John Marshall (a cura di), *Doctrina d'acort in The Razos de trobar of Raimon Vidal*, London, Oxford University Press, 1972
- Marshall 1972³ John Marshall (a cura di), *Doctrina de compondre dictats in The Razos de trobar of Raimon Vidal*, London, Oxford University Press, 1972
- Marshall 1972⁴ John Marshall (a cura di), *Regles de trobar in The Razos de trobar of Raimon Vidal*, London, Oxford University Press, 1972
- Melli 1978 Rambertino Buvaelli, *Le poesie*, a cura di Elio Melli, Bologna, Patron, 1978
- Menichetti 1965 Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965
- Menichetti 2012 Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012
- Minetti 1979 Monte Andrea da Fiorenza, *Rime*, a cura di Francesco Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979
- Mölk 1962 Guiraut Riquier, *Las cansos*, a cura di Ulrich Mölk, Heidelberg, Carl Winter, 1962

BIBLIOGRAFIA

- Mouzat 1954 Guilhem Peire de Cazals, *Guilhem Peire de Cazals troubadour du XIII siècle*, a cura di Jean Mouzat, Paris, Les Belles Lettres, 1954
- Mouzat 1965 Gaucelm Faidit, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII siècle: édition critique*, a cura di Jean Mouzat, Paris, Nizet, 1965
- Negri 2006 Guilhem de la Tor, *Le liriche del trovatore Guilhem de la Tor*, a cura di Antonella Negri, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006
- Nichols-Galm 1962 Bernart de Ventadorn, *The songs of Bernart de Ventadorn: complete texts, translations, notes and glossary*, a cura di Stephen Nichols e John Galm, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1962
- Pacca-Paolino 1996 *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996
- Paden 1986 Bertran de Born, *The poems of the troubadour Bertran de Born*, a cura di William D. Paden Jr., Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1986
- Palumbo 1955 Pietro Palumbo (a cura di), *Berenguer de Noya. Mirall de trobar*, Palermo, Manfredi, 1955
- Pattison 1952 Raimbaut d'Aurenga, *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, a cura di Walter Pattison, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952
- Picchio Simonelli 1974 Bernart de Venzac, *Lirica moralistica nell'Occitania del 12. secolo: Bernart de Venzac*, a cura di Maria Picchio Simonelli, Modena, Mucchi, 1974
- Piccolo 1948 Francesco Piccolo (a cura di), *Primavera e fiore della lirica provenzale*, Città di Castello, Macri, 1948
- Pighi 1974 Giovanni Battista Pighi (a cura di), *Il libro di Gaio Valerio Catullo e i frammenti dei poeti nuovi*, Torino, UTET, 1974
- Pillet-Carstens 1933 Alfred Pillet e Henry Carstens (a cura di), *Bibliographie der troubadours*, Halle, Niemeyer Verlag, 1933
- Pirovano 2012 Donato Pirovano (a cura di), *Poeti del Dolce Stil Novo*, Roma, Salerno editrice, 2012
- Poli 1997 Aimeric de Belenoi, *Le poesie*, a cura di Andrea Poli, Firenze, Positivamail, 1997
- Riquer 1948 Martin de Riquer (a cura di), *La lirica de los trovadores. Antología comentada*, Barcellona, Escuela de Filologia,

- 1948
- Riquer 1975 Martin de Riquer (a cura di), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcellona, Planeta, 1975
- Riquer 1996 Guilhem de Berguedan, *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà. Text, traducció y notes*, a cura di Martin de Riquer, Barcellona, Quaderns Crema, 1996
- Rossi 1999 Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori, 1999
- Routledge 1977 Monaco de Montaudon, *Les poesies du Moine de Montaudon*, a cura di Michael Routledge, Montpellier, Publications du Centre d'études occitanes de l'Université Paul Valéry, 1977
- Routledge 2000 Bertran Carbonel, *Les poesies de Bertran Carbonel*, a cura di Michael Routledge, Birmingham, University of Birmingham, 2000
- Salverda de Grave 1971 Bertran d'Alamanon, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, a cura di Jean Salverda de Grave, New York - London, Johnson Reprint Corporation, 1971 [Repr. dell'edizione Toulouse, Privat, 1902]
- Sanguineti 1986 Guido Guinizzelli, *Poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, Milano, Mondadori, 1986
- Sansone 1984 Giuseppe Sansone (a cura di), *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, 2 voll., Milano, Guanda, 1984
- Santagata 2004 Francesco Petrarca, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004 [I ed. 1996]
- Santorelli 2011 Decimo Giunio Giovenale, *Satire*, a cura di Biagio Santorelli, Milano, Mondadori, 2011
- Sharman 1989 Giraut de Bornelh, *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, a cura di Verity Sharman, Cambridge, Cambridge University Press, 1989
- Shepard-Chambers 1950 Aimeric de Peguilhan, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, a cura di William Shepard e Frank Chambers, Evanston, Northwestern University Press, 1950
- Shutz 1933 Daude de Pradas, *Poesies de Daude de Pradas, publiées avec une introduction, une traduction et des notes*, a cura di

BIBLIOGRAFIA

- Alexander Shutz, Toulouse, Privat e Paris, Didier, 1933
- Squillacioti 2003 Folchetto da Marsiglia, *Poesie*, a cura di Paolo Squillacioti, Roma, Carocci, 2003
- Tavani 2004 Folquet de Lunel, *Le poesie e il Romanzo della vita mondana. Folquet de Lunel*, a cura di Giuseppe Tavani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004
- Toja 1960 Gianluigi Toja (a cura di), *Trovatori di Provenza e d'Italia. Introduzione, testo critico e traduzioni*, Parma, Guanda, 1960
- Topsfield 1971 Raimon de Miraval, *Les poesies du troubadour Raimon de Miraval*, a cura di Leslie Topsfield, Paris, Nizet, 1971
- Tortoreto 1981 Cercamon, *Il trovatore Cercamon*, a cura di Valeria Tortoreto, Modena, Mucchi, 1981
- Valeri 1954 Diego Valeri (a cura di), *Antichi poeti provenzali*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1954
- Vecchi Galli 2012 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli, Milano, BUR Rizzoli, 2012
- Viel 2011 Riccardo Viel (a cura di), *Troubadours mineurs gascons du XII siècle (Alegret, Marcoat, Amanieu de la Broqueira, Peire de Valeria, Gausbert Amiel)*, Paris, Champion, 2011
- Zemp 1978 Cadenet, *Les poesies du troubadour Cadenet. Edition critique avec introduction, traduction, notes et glossaire*, a cura di Josef Zemp, Berna – Frankfurt - Las Vegas, Lang, 1978

2. Studi

- Acucella 2014 Cristina Acucella, "Beato in sogno". *Una lettura del sogno lirico dell'amata da Petrarca a Marino* in «Italianistica», 43, 2014, pp. 49-76
- Agamben 1977 Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977
- Agosti 1993 Stefano Agosti, *Gli occhi, le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993
- Albonico 2001 Simone Albonico, *Per un commento a Rvf 50. Parte prima* in «Stilistica e metrica italiana», 1, 2001, pp. 3-30

- Albonico 2009 Simone Albonico, *Lectura Petrarce XXIX. La sestina 237 (Non à tanti animali il mar fra l'onde)*, Padova - Firenze, Olschki, 2009, pp. 491-515
- Allegretti 1992 Paola Allegretti, *Il geistliches Lied come marca terminale nel canzoniere provenzale C* in «Studi medievali», 33, 1992, pp. 721-735
- Allegretti 1993 Paola Allegretti, *La tradizione manoscritta di Bernart de Ventadorn e un luogo del Petrarca* in *La filologia romanza e i codici. Atti del convegno di Messina - 1991*, a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, Messina, Sicania, 1993, pp. 663-683
- Allegretti 2000 Paola Allegretti, *La pastorella e le foresette di Guido Cavalcanti* in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000, pp. 247-260
- Allegretti 2002 Paola Allegretti, *Il maestro de «lo bello stilo che m'ha fatto onore» (Inf. I 87), ovvero la matrice figurativa della sestina, da Arnaut Daniel a Virgilio* in «Studi danteschi», 67, 2002, pp. 11-55
- Alonso 1961 Dàmaso Alonso, *La poesia del Petrarca e il petrarchismo (mondo estetico della pluralità)* in «Studi petrarcheschi», 7, 1961, pp. 73-120
- Amado 2000 Claudie Amado, *Clercs et moines dans la sphère courtoise (XII-XIII siècle)* in «Cahiers de Fanjeaux», 35 - *Eglise et culture en France méridionale (XII-XIV siècles)*, Toulouse, Privat, 2000, pp. 127-136
- Ambrosini 2004 Riccardo Ambrosini, *Il dissolversi dell'occasione nell'atemporalità. Riflessioni sulla struttura dei sonetti delle "Rime"* in «Italianistica», 2 - *Petrarca volgare e la sua fortuna sino al Cinquecento*, 2004, pp. 13-28
- Anglade 1905 Joseph Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Bordeaux - Paris, Feret - Fontemoing, 1905
- Anglade 1928 Joseph Anglade, *Les troubadours de Toulouse*, Genève, Slatkine, 1928 [ristampa del 1973]
- Anglade 1970 Joseph Anglade, *Introduzione* in *Les vies des plus celebres et anciens poètes provençaux – Johan de Nostredame*, a cura di Camille Chabaneau, Genève, Slatkine, 1970, pp. 15-175
- Anheim 2000 Etienne Anheim, *Diffusion et usages de la musique*

- polyphonique mesurée (ars nova) (France du Midi, Nord de l'Espagne et de l'Italie, 1340-1430)* in «Cahiers de Fanjeaux», 35 - *Eglise et culture en France méridionale (XII-XIV siècles)*, Toulouse, Privat, 2000, pp. 287-323
- Anheim 2006 Etienne Anheim, *La bibliothèque personnelle de Pierre Roger/Clément VI* in *La vie culturelle, intellectuelle et scientifique à la cour de pape d'Avignon*, a cura di Jacqueline Hamesse, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 1-48
- Anichini 2003 Federica Anichini, *Retorica del corpo nelle "rime" di Guido Cavalcanti: il tema del pianto* in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, a cura di Maria Luisa Ardizzone, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 103-118
- Antonelli 1992 Roberto Antonelli, *Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca* in *Letteratura italiana. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, pp. 379-465
- Antonelli 1994 Roberto Antonelli, *La morte di Beatrice e la struttura della storia* in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, a cura di Maria Picchio Simonelli, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 35-56
- Antonelli 1996 Roberto Antonelli, *L'"invenzione" dell'io lirico* in *Ensi firenti ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, a cura di Luciano Rossi, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, pp. 941-953
- Antonelli 1998 Roberto Antonelli, *Bifrontismo, pentimento e formacanzoniere* in *La palinodia. Atti del XIII convegno interuniversitario, Bressanone 1991*, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 1998, pp. 33-49
- Antonelli 2003 Roberto Antonelli, *Perché un libro(-Canzoniere)* in «Critica del testo», 6 - *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, 2003, pp. 49-65
- Antonelli 2004 Roberto Antonelli, *Per forza convenia che tu morissi* in *Guido Cavalcanti eroico e le origini della poesia europea*, a cura di Rossend Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 204-216
- Antonelli 2005 Roberto Antonelli, *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca* in *Vaghe stelle dell'orsa...L'io e il tu nella lirica italiana*, a

- cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75
- Antonelli 2006 Roberto Antonelli, *Petrarca e la tradizione romanza* in «Quaderni petrarcheschi», 15-16 - *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, vol. 1, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 35-46
- Antonetti 1967 Pierre Antonetti, *Aspects de la poesie de Pétrarque (Pétrarque sans petrarquisme)* in «Annales de la Faculté des Lettres d'Aix», 41, 1967, pp. 214-238
- Appel 1924 Carl Appel, *Petrarka und Arnaut Daniel* in «Archiv für das Studium der neutre Sprachen und Literaturen», 147, 1924, pp. 212-235
- Ariani 1999 Marco Ariani, *Petrarca*, Roma, Salerno editrice, 1999, pp. 214-335
- Arqués 2004 Rossend Arqués, *La doppia morte di Guido Cavalcanti. Il dualismo poetico tra pneumatologia e arabismo* in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*, Atti del convegno internazionale di Barcellona, 16-20 novembre, a cura di Rossend Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 181-201
- Asperti 1990 Raimon Jordan, *Il trovatore Raimon Jordan*, a cura di Stefano Asperti, Modena, Mucchi, 1990
- Asperti 1995 Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo editore, 1995
- Asperti 2002 Stefano Asperti, *La tradizione occitanica* in *Lo spazio letterario del Medioevo*, a cura di Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 521-54
- Asperti-Pulsoni 1989 Stefano Asperti e Carlo Pulsoni, *Jean de Nostredame e la canzone "Razo e dreyt ay si m chant e m demori"* in «Rivista di letteratura italiana», 7, 1989, pp. 165-172
- Aston 1971 Stanley C. Aston, *The Provençal planh: 1. The lament for a prince* in *Mélanges de philology romane dédiés à la mémoire de Jean Boutiere*, a cura di Irénée Cluzel e François Pirot, vol. 1, Liège, Soled, 1971, pp. 23-30
- Auerbach 1941 Erich Auerbach, *Passio als Leidenschaft* in «Publications of the modern languages association of America», 56, 1941, pp. 1179-1186

BIBLIOGRAFIA

- Aurell 2011 Martin Aurell, *Le chevalier lettré. Savoir et conduite de l'aristocratie aux XII e XIII siècles*, Paris, Fayard, 2011
- Avalle 1960 D'Arco Silvio Avalle, *Introduzione in Peire Vidal. Poesie*, Milano, Ricciardi, 1960, pp. XXIII-CXXXIX
- Avalle 1961 D'Arco Silvio Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961
- Avalle 1977 D'Arco Silvio Avalle, *Ai luoghi di letizia pieni: saggio sulla lirica italiana del XIV secolo*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1977
- Avalle 1985 D'Arco Silvio Avalle, *I canzonieri: definizione di generi e problemi di edizione in La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Roma, Salerno, 1985, pp. 363-382
- Baglio 2000 Marco Baglio, *Seneca e le 'ingannose lusinghe' di Nerone: Zanobi da Strada e la fortuna latina e volgare di Tacito, "Annales" XIV 52-56 in «Studi petrarcheschi», 13, 2000, pp. 81-150*
- Bagni 1984 Paolo Bagni, *Grammatica e retorica nella cultura medievale in «Rethorica», 3, 1984, pp. 267-280*
- Bagni 1988 Paolo Bagni, *Artes dictandi e tecniche letterarie in Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*, a cura di Claudio Leonardi e Enrico Menestò, Scandicci, La Nuova Italia, 1988, pp. 201-220
- Baldassari 2006 Gabriele Baldassari, *Unum in locum. Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*, Milano, LED, 2006
- Baldassarri 1989 Guido Baldassarri, *Lectura Petrarce IX. La canzone CCCLX (Quel'antiquo mio dolce empio signore)*, Padova - Firenze, Olschki, 1989, pp. 117-150
- Baldassarri 2004 Guido Baldassarri, *Il tema della fortuna in «Italianistica», 2 - Petrarca volgare e la sua fortuna sino al Cinquecento*, 2004, pp. 29-34
- Balduino 1973 Armando Balduino, *Premesse ad una storia poetica trecentesca in «Lettere italiane», 25, 1973, pp. 3-36*
- Balduino 1984 Armando Balduino, *Premesse ad una storia della poesia trecentesca in Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 13-55
- Balduino 1995 Armando Balduino, *La ballata XI in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere e Arti», 107,*

- 1995, pp. 301-316
- Balduino 2009 Armando Balduino, *Petrarca e le contraddizioni del Canzoniere* in «Studi petrarcheschi», 12, 2009, pp. 153-160
- Baldwin 1928 Charles Baldwin, *Medieval rhetoric and poetic (to 1400)*, New York, Macmillan Company, 1928
- Barbarisi-Berra 1992 Gennaro Barbarisi e Claudia Berra (a cura di), *Il "Canzoniere" di Francesco Petrarca. La critica contemporanea*, Milano, LED, 1992
- Barberini 2012 Fabio Barberini (a cura di), *Canzonieri provenzali. Paris, Bibliothèque nationale de France, f (fr. 12472) in "Intavulare". Tavole di canzonieri romanzi*, vol. I, 12, Modena, Mucchi, 2012
- Barberi Squarotti 1994 Giorgio Barberi Squarotti, *Il vecchio Romeo: Petrarca*, 16 in «Critica letteraria», 22, 1994, pp. 43-52
- Barberi Squarotti 1995 Giorgio Barberi Squarotti, *La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca* in «Filologia e critica», 20, 1995, pp. 365-374
- Barberi Squarotti 1998 Giorgio Barberi Squarotti, *La candida cerva (Rvf 190). Dal mito a Beatrice* in «Revue des études italiennes», 1998, pp. 79-95
- Barbieri 2009 Andrea Barbieri, *Nuovi postillati di Lodovico Castelvetro* in «Giornale storico della letteratura italiana», 186, 2009, pp. 595-603
- Barbieri 2006 Luca Barbieri, *Tertium non datur? Alcune riflessioni sulla «terza tradizione» manoscritta della lirica trobadorica* in «Studi Medievali», 47, 2006, pp. 497-548
- Bardin 2000 Gay Bardin, *Una dimora poco stabile: lo spazio politico in Rvf 23, 126, 323* in «Rivista di studi italiani», 18, 2000, pp. 26-33
- Barolini 1989 Teodolinda Barolini, *The making of a lyric sequence: time and narrative in Petrarch's "Rerum vulgarium fragmenta"* in «Modern Language Notes», 104, 1989, pp. 1-38
- Bartoli Langelì 2001 Attilio Bartoli Langelì, *Un agostiniano del Trecento in Dionigi da Borgo Sansepolcro fra Petrarca e Boccaccio*, a cura di Franco Suitner, Città di Castello, Petrucci editore, 2001, pp. 1-11
- Barucco 1983 Pierre Barucco, *L'oxymoron pétrarquesque ou de l'amour fou* in «Revue d'études italiennes», 29, 1983, pp. 109-121
- Battaglia 1964 Salvatore Battaglia, *Le rime "petrose" e la sestina (Arnaut Daniel, Dante e Petrarca)*, Napoli, Liguori, 1964

BIBLIOGRAFIA

- Bec 1992 Pierre Bec, *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Paris, Paradigme, 1992
- Beldon 2004 Valeria Beldon, *Osservazione sulla tradizione manoscritta della lirica d'oc e d'oïl in area lorenese* in «Critica del testo», 7, 2004, pp. 425-446
- Beleggia 2003 Barbara Beleggia, *I sogni nel Canzoniere di Petrarca in Sogno e racconto. Archetipi e funzioni. Atti del convegno di Macerata*, a cura di Gabriele Cingolani e Marco Riccini, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 57-69
- Beltrami 1996 Pietro Beltrami, "Lo ferm voler" di Arnaut Daniel: noterella per una traduzione in «Anticomoderno», 2 – La sestina, 1996, pp. 9-19
- Beltrami 2000 Pietro Beltrami, *Spigolature su Sordello e la poesia italiana del Duecento* in «Cultura neolatina», 60, 2000, pp. 233-279
- Beltrami 2002 Pietro Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 2002 [I ed. 1996]
- Beltrami-Santagata 1987 Pietro Beltrami e Marco Santagata, "Razo e dreyt ay si 'm chant e 'm demori". Un episodio della cultura provenzale del Petrarca in «Rivista di Letteratura Italiana», 4, 1987, pp. 9-89
- Benini 2000 Sandro Benini, *L'inattinguibile realtà dell'illusione: presenza ed assenza di Laura nel "Canzoniere"* in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vittorio Caratozzolo e Georges Güntert, Ravenna, Longo editore, 2000, pp. 91-107
- Bernardi 2008 Marco Bernardi, *Lo zibaldone colocciano Vat. Lat. 4831*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008
- Bernecker 1997 Roland Bernecker, *Fonction de la corporalité chez Pétrarque* in *Literalität und Körperlichkeit – Literalité et corporalité*, a cura di Günter Krause, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1997, pp. 91-102
- Berra 1991¹ Claudia Berra, *Lectura Petrarce XI. La sestina doppia (Mia benigna fortuna e'l viver lieto)*, Firenze - Padova, Olschki, 1991, pp. 219-235
- Berra 1991² Claudia Berra, *La canzone CXXVII nella storia dei "fragmenta" petrarcheschi* in «Giornale storico della letteratura italiana», 168, 1991, pp. 161-198
- Berra 1992 Claudia Berra, *La similitudine nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Lucca, Maria Pacini Fazi, 1992

- Berra 2007 Claudia Berra, *Appunti per una cronologia del Petrarca "petroso"* in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, a cura di Claudia Berra e Paola Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 99-116
- Berra 2010 Claudia Berra, *Lectura Petrarce XXX. Le canzoni degli occhi (Rvf LXXI-LXXIII)* Padova - Firenze, Olschki, 2010, pp. 233-273
- Berra 2013 Claudia Berra, "Escondig", *ostinazione e modelli biblici rovesciati: appunti su Rvf 206* in *Quaderni veneti. Schede per Gino Belloni, I*, a cura di Saverio Bellomo, Riccardo Drusi, Piermario Vescovo e Valerio Vianello, vol. 2, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 101-108
- Berrahou Phillippy 1995 Patricia Berrahou Phillippy, "Vergine bella". *Palinode and Autobiography in Petrarch's Rime sparse* in *Love's remedies*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1995, pp. 61-91
- Bertelli 2004 Sandro Bertelli, *Nota sul canzoniere provenzale P e sul Martelli 12* in «Medioevo e Rinascimento», 15, 2004, pp. 369-375
- Bertolucci Pizzorusso 1989¹ Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Il canzoniere di un trovatore: il "Libro" di Guiraut Riquier* in *Morfologia del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 87-124
- Bertolucci Pizzorusso 1989² Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca* in *Morfologia del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 125-146
- Bertolucci Pizzorusso 1991 Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali* in *Lyrique romane médiévale: la tradition de chansonniers*, a cura di Madeleine Tyssens, Liegi, Biblioteca della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Liegi, 1991, pp. 273-302
- Bertolucci Pizzorusso 2001 Valeria Bertolucci Pizzorusso, *La mort de la dame dans les genres lyrique autre que le planh* in *VI congrès international. Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millenaire*, a cura di Georg Kremmitz, Barbara Czernilofsky, Peter Cichon e Robert Tanzmeister, Wien, Praesens, Wissenschafts Verlag, 2001, pp. 327-333
- Bertone 2008 Giorgio Bertone, *Il volto di Dio, il volto di Laura. La questione del ritratto. Petrarca: Rvf XVI, LXXII, LXXVIII*, Genova, Melangolo, 2008
- Bertoni 1911¹ Giulio Bertoni, *Introduzione* in *Il canzoniere provenzale di*

BIBLIOGRAFIA

- Bernart Amoros (sezione riccardiana)*, Friburgo, Università di Friburgo, 1911, pp. 7-23
- Bertoni 1911² Giulio Bertoni, *Introduzione in Il canzoniere di Bernart Amoros (complemento Càmpori)*, Friburgo, Università di Friburgo, 1911, pp. IX-XXXI
- Bertoni 1932 Giulio Bertoni, *Le citazioni provenzali del Bembo nel Petrarca aldino del 1521* [appendice a *Pietro Bembo postillatore del canzoniere petrarchesco*] in «Giornale storico della letteratura italiana», 49, 1932, pp. 263-266
- Bertoni 1937 Giulio Bertoni, *Lingua e poesia: saggi di critica letteraria*, Firenze, Olschki, 1937, pp.77-103
- Bettarini 1987 Rosanna Bettarini, *Lectura Petrarce VII. La canzone CCLXVIII (Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?)*, Padova - Firenze, Olschki, 1987, pp. 187-200
- Bettarini 1992 Rosanna Bettarini, *I fiumi di Petrarca* in «Studi di filologia italiana», 50, 1992, pp. 5-18
- Bettarini 1993 Rosanna Bettarini, *Verdi panni in Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale programma, 1993, pp. 573-580
- Bettarini 1998 Rosanna Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel "Canzoniere" di Petrarca*, Bologna, Clueb, 1998
- Bettarini 2005 Francesco Petrarca, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005
- Bettini 1992 Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992
- Biancardi 1995 Giovanni Biancardi, *L'ipotesi di un ordinamento calendariale del "Canzoniere" petrarchesco* in «Giornale storico della letteratura italiana», 172, 1995, pp. 1-55
- Biella 1965 Ada Biella, *Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della pastorella* in «Cultura neolatina», 25, 1965, pp. 236-267
- Bigalli 2003 Davide Bigalli, *Petrarca: dal sentimento alla dottrina politica* in *Motivi e forme delle "Familiari" di Francesco Petrarca*, Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002), a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2003, pp. 99-118
- Bigi 1974 Emilio Bigi, *Le ballate del Petrarca* in «Giornale storico della letteratura italiana», 151, 1974, pp. 481-493
- Bigi 1998 Emilio Bigi, *Una canzone "ermetica" del Petrarca (CV) in L'ermetismo nell'antichità e nel rinascimento*, Milano, Nuovi

- Orizzonti, 1998, pp. 31-42
- Bigi 1865 Quirino Bigi, *Di Azzo da Correggio e dei Correggi* in «Atti e memorie delle R. R. Deputazioni per la Storia Patria per le province modenesi e parmensi», 3, 1865, pp. 207-258
- Billanovich 1947 Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1947
- Billanovich 1959 Giuseppe Billanovich, *Dal Livio di Raterio al Livio del Petrarca (B.M.Harl 2493)* in «Italia medievale e umanistica», 2, 1959, pp. 103-178
- Billanovich 1961 Giuseppe Billanovich, *Biblioteche di dotti e letteratura italiana tra il Trecento e il Quattrocento* in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 335-348
- Billanovich 1978 Giuseppe Billanovich, *L'insegnamento della grammatica e della retorica nelle università italiane tra Petrarca e Guarino* in *The Universities in the Late Middle Ages*, a cura di Joseph Ijsewijn e Jacques Piquet, Leuven, Leuven University Press, 1978, pp. 365-380
- Billanovich 1979 Giuseppe Billanovich, *Giovanni XXII, Ludovico il Bavaro e i testi classici* in «Medioevo. Rivista di storia della filosofia medievale», 5, 1979, pp. 7-22
- Billanovich 1981 Giuseppe Billanovich, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, Padova, Antenore, 1981
- Billanovich 1984 Giuseppe Billanovich, *Tito Livio, Petrarca, Boccaccio* in «Archivio storico ticinese», 97, 1984, pp. 3-10
- Billanovich 1985 Giuseppe Billanovich, *Il Virgilio del Giovane Petrarca* in *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome*, Roma, Publication de l'École française de Rome, 1985, pp. 49-64
- Billanovich 1994 Giuseppe Billanovich, *L'altro Stil Nuovo. Da Dante teologo a Petrarca filologo* in «Studi petrarcheschi», 11, 1994, pp. 95-98
- Billanovich 1996 Giuseppe Billanovich, *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore, 1996
- Billanovich-Monti 1979 Giuseppe Billanovich e Carla Maria Monti, *Una nuova fonte per la storia della scuola di grammatica e retorica nell'Italia del Trecento* in «Italia medievale e umanistica», 22, 1979, pp. 367-412

BIBLIOGRAFIA

- Billanovich-Polizzi 1997 Giuseppe Billanovich e Carlo Polizzi, *Convenevole da Prato, nonno e nipote*, Padova, Antenore, 1997
- Billy 1993 Dominique Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre* in «Medioevo romanzo», 18, 1993, pp. 207-239 e 371-402
- Bisaha 2001 Nancy Bisaha, *Petrarch's vision of the muslim and byzantine East* in «Speculum», 76, 2001, pp. 284-314
- Bishop 1963 Morris Bishop, *Petrarch and his world*, Bloomington, Indiana University Press, 1963
- Black 1991 Robert Black, *The curriculum of italian elementary and grammar schools, 1350-1500* in *The shapes of knowledge from the Renaissance to the Enlightenment*, a cura di Donald Kelley e Richard Popkin, Dordrecht - Boston - London, Kluwer Academic Publishers, 1991, pp. 137-163
- Black 1996¹ Robert Black, *The Vernacular and the Teaching of Latin in the Thirteenth and Fourteenth Century Italy* in «Studi medievali», 37, 1996, pp. 703-751
- Black 1996² Robert Black, *Ianua and elementary education in Italy and Northern Europe in the later Middle Ages* in *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento*, a cura di Marco Tavani, vol. 2, Ferrara, Pamini, 1996, pp. 5-22
- Blanc 1990 Pierre Blanc, *Le discours de l'intellectuel comme parole d'exilé: psycho-poétique de l'exil chez Dante et chez Pétrarque* in *Exil et civilisation en Italie (XII^e-XIV^e siècles)*, a cura di Jacques Heers e Christian Bec, Nancy, Presses universitaires, 1990, pp. 49-59
- Blasucci 1982 Luigi Blasucci, *Lectura Petrarce II. La sestina LXVI (L'aere gravato, et l'importuna nebbia)*, Padova - Firenze, Olschki, 1982, pp. 41-60
- Boccignone 2000 Manuela Boccignone, *Un albero piantato nel cuore (Iacopone e Petrarca)* in «Lettere italiane», 52, 2000, pp. 224-264
- Boitani 1992 Piero Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 251-313
- Bolgar 1982 Robert Bolgar, *The Teaching of Rhetoric in the Middle Ages in Rhetoric Revalued. Papers from the International Society for the History of Rhetoric*, a cura di Brian Vickers, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982, pp. 79-86

- Bologna 1989 Corrado Bologna, *Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N2 e un inedito commento al Petrarca* in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, a cura di Roberto Antonelli, vol. 1, Modena, Mucchi, 1989, pp. 187-213
- Bologna 1993 Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani. Dalle origini al Tasso*, Torino, Einaudi, 1993
- Bologna 2001 Corrado Bologna, *Fisiologia del disamore* in «Critica del testo», 4 - *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, 2001, pp. 59-88
- Bologna 2003 Corrado Bologna, *PetrArca petroso* in «Critica del testo», 6 - *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, 2003, pp. 367-420
- Bonanno 2001 Danilo Bonanno, *Appunti sulla fantasia del "piede" nel "Canzoniere" di Petrarca* in «Italianistica», 30, 2001, pp. 69-83
- Bonora 1984 Ettore Bonora, *Lectura Petrarce IV. Le "Canzoni degli occhi" (LXXI, LXXII, LXXIII)*, Firenze Olschki, 1984, pp. 301-326
- Borghi Cedrini 2004 Luciana Borghi Cedrini (a cura di), *Canzonieri provenzali. Oxford, Bodleian Library, S (Douce 269) in "Intavulare". Tavole di canzonieri romanzi*, vol. I, 5, Modena Mucchi, 2004
- Borghi Cedrini 2006 Luciana Borghi Cedrini, *I "libri" della poesia trobadorica in Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, a cura di Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi e Niccolò Scaffai, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 69-80
- Borghi Cedrini 2008 Luciana Borghi Cedrini, *Lingua degli autori e lingua dei copisti nella tradizione manoscritta trobadorica* in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004), a cura di Giosué Lachin, Roma - Padova, Antenore, 2008, pp. 325-46
- Bories 1970 Marcel Bories, *Les origines de l'université de Montpellier* in «Cahiers de Fanjeaux», 5 - *Les universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1970, pp. 92-107
- Borsa 2006 Paolo Borsa, *Letteratura antiangioina tra Provenza, Italia e Catalogna: la figura di Carlo I* in *Gli Angiò nell'Italia nord-occidentale (1259-1382)*, a cura di Rinaldo Comba, Milano,

BIBLIOGRAFIA

- Unicopli, 2006, pp. 377-432
- Borsa 2011 Paolo Borsa, *Poesia d'armi e poesia politica dalle Origini a Dante* in *Cittadini in armi. Eserciti e guerre nell'Italia comunale*, a cura di Paolo Grillo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 141-195
- Borsa 2012 Paolo Borsa, *La noblesse de Guinizelli. Héritage troubadour et actualité politique dans la chanson Al cor gentil* in *Saggi di letteratura italiana*, Milano, Ledizioni, 2012, pp. 25-60
- Borsa 2014 Paolo Borsa, *Pace, giustizia e bene comune da Guittone a Dante. La poesia politica in età comunale* in «Per leggere», 14 - *I generi della lettura*, 2014, pp. 141-156
- Borsa 2015 Paolo Borsa, *Esilio e letteratura: Guittone, Brunetto, Dante in Dante e l'esilio* in «Letture classensi», 44 – *Dante e l'esilio*, a cura di Johannes Bartuschat, 2015, pp. 47-66
- Borsa 2016 Paolo Borsa, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla "Vita nova" attraverso i due Guidi* in *Les deux Guidi: Guinizelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, a cura di Maria Gagliano, Philippe Guérin, Raffaella Zanni, Parigi, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, pp. 75-94
- Borsa 2017 Paolo Borsa, *Poesia e politica nell'Italia di Dante*, Milano, Ledizioni, 2017 [I ed. 2012]
- Borsa-Høgel- Mortensen-Tyler 2016 Paolo Borsa, Christian Høgel, Lars Boje Mortensen e Elizabeth M. Tyler (a cura di), «Interfaces», 2 – *The Theory and Phenomenology of Love*, 2016
- Bosco 1961 Umberto Bosco, *Francesco Petrarca*, Bari, Laterza, 1961
- Bossy 2001 Michel-André Bossy, *Alphonse le Sage et la compilation des oeuvres de Guiraut Riquier* in *VI congrès international. Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, a cura di Georg Kremmitz, Barbara Czernilofsky, Peter Cichon, e Robert Tanzmeister, Wien, Praesens, Wissenschafts Verlag, 2001, pp. 180-189
- Bourgain 2006 Pascale Bourgain, *Manuscrits de poètes et passage en recueil au XII siècle* in *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, a cura di Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi e Niccolò Scaffai, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 23-34
- Brambilla 2000 Simona Brambilla, *Zanobi da Strada volgarizzatore di Cicerone: edizione critica del "Sogno di Scipione"* in «Studi

- petrarcheschi», 13, 2000, pp. 1-80
- Branca 1986 Vittore Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1986 [I edizione 1956]
- Branchi 1971 Eugenio Branchi, *Storia della Lunigiana feudale*, 3 voll., Bologna, Forni, 1971 [rist. anast. dell'ed. Beggi, 1898-1899]
- Brea 2008 Mercedes Brea, *De los limosini a los siculi, Dante y Petrarca in Angelo Colocci e gli studi romanzi*, a cura di Corrado Bologna e Marco Bernardi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008, pp. 245-266
- Brock-Furlan-La Brasca 2011 Maurice Brock, Francesco Furlan e Frank La Brasca (a cura di), *La bibliothèque de Pétrarque: livres et auteurs autour d'un humaniste. Actes du 2° congrés international sciences et arts, philologie et politique à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2011
- Brugnolo 1987 Furio Brugnolo, *Il libro di poesia nel Trecento in Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Ferrara - Modena, Panini, 1987, pp. 9-23
- Brugnolo 1991 Furio Brugnolo, *Lectura Petrarce – Conversazioni petrarchesche. Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche*, Padova-Firenze, Olschki, 1991, pp. 259-290
- Brugnolo 2000 Furio Brugnolo, *Due schede per l'ornitologia poetica duecentesca (Iacopo Mostacci, Cino da Pistoia) in Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, a cura di Paolo Gresti et al., Genève, Slatkine, 2000, pp. 191-200
- Brunel 1995 Clovis Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, Librairie Droz, 1995
- Brunel Lobrichon 2000 Geneviève Brunel Lobrichon, *La formation des troubadours, hommes de savoir in «Cahiers de Fanjeaux», 35 - Eglise et culture en France méridionale (XII-XIV siècles)*, Toulouse, Privat, 2000, pp. 137-148
- Brunetti 2006 Giuseppina Brunetti, *Stanze, echi, donne lontane: per l'interpretazione di alcuni luoghi trobadorici in Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni e Sergio Vatteroni, vol. 2, Ospedaletto, Pacini, 2006, pp. 347-379
- Brunetti 2007 Giuseppina Brunetti, *Selvaggia e le altre in Selvagge e*

- angeliche: personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, a cura di Tatiana Crivelli, Leonforte, Insula, pp. 19-21
- Brunori 1997 Federica Brunori, *Il mito ovidiano di Orfeo e Euridice nel Canzoniere di Petrarca* in «Romance quarterly», 44, 1997, pp. 233-244
- Büdel 1975 Oscar Büdel, *Parusia Redemtrix: Lauras Traumbesuche in Petrarcas Canzoniere* in *Petrarca, 1304-1374: Beiträge zu Werk und Wirkung*, a cura di Fritz Schalk, Frankfurt am Main, Klostermann, 1975, pp. 33-50
- Cabaillot 1997 Claire Cabaillot, *De l'expérience onirique à sa mise en œuvre littéraire: quand Pétrarque rêvait* in «Arzanà», 4 - *Rêves et récits de rêve*, 1997, pp. 13-42
- Cachey 1997 Theodore J. Cachey jr, "Peregrinus (quasi) ubique". *Petrarca e la storia del viaggio* in «Intersezioni», 3, 1997, pp. 369-384
- Cahiers* 1970 «Cahiers de Fanjeaux», 5 - *Les universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1970
- Cahiers* 1991 «Cahiers de Fanjeaux», 26 - *La papauté d'Avignon et le Languedoc (1316-1342)*, Toulouse, Privat, 1991
- Cahiers* 1996 «Cahiers de Fanjeaux», 31 - *Livres et bibliothèques: XIII^e-XV^e siècle*, Toulouse, Privat, 1996
- Caille 1970 Jacqueline Caille, *Le «studium» de Narbonne* in «Cahiers de Fanjeaux», 5 - *Les universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1970, pp. 245-257
- Caïti Russo 2005 Gilda Caïti Russo, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2005
- Calcaterra 1942 Carlo Calcaterra, *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Cappelli, 1942, pp. 179-208
- Calcaterra 1948 Carlo Calcaterra, *Le "Rime nove" del Petrarca* in «Studi petrarcheschi», 1, 1948, pp. 9-35
- Camargo 1983 Martin Camargo, *Rethoric* in *The seven liberal arts in the Middle Ages*, a cura di David Wagner, Bloomington, Indiana University Press, 1983, pp. 96-124
- Camporesi 1952 Piero Camporesi, *Il tema dell'«adynaton» nel canzoniere del Petrarca* in «Studi urbinati», 26, 1952, pp. 199-202
- Canettieri 1993 Paolo Canettieri, *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del trobar*, Roma, Colet, 1993

- Canettieri 1996 Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto, 1996
- Cannata 2003 Nadia Cannata, *La percezione del "Canzoniere" come opera unitaria* in «Critica del testo», 6 - *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, 2003, pp. 155-176
- Capitani 1990 Ovidio Capitani (a cura di), *Cultura universitaria e pubblici poteri a Bologna dal XII al XV secolo*, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1990
- Capovilla 1977 Guido Capovilla, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessione interna e di monostrofismo nella ballata italiana "antica"* in «Giornale storico della letteratura italiana», 154, 1977, pp. 239-260
- Capovilla 1983 Guido Capovilla, *Lectura Petrarce III. I madrigali (52, 54, 106, 121)*, Padova - Firenze, Olschki, 1983, pp. 5-40
- Capovilla 1987 Guido Capovilla, *Un sistema di indicatori metrici nell'originale del canzoniere petrarchesco* in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Ferrara - Modena, Panini, 1987, pp. 103-109
- Capovilla 1998 Guido Capovilla, *Sì vario stile: studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998, pp. 47-90 e 203-222
- Capovilla 2005 Guido Capovilla, *Petrarca, la lirica, la musica in Vaghe stelle dell'Orsa...L'io e il tu nella lirica italiana*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 131-146
- Cappello 1998 Giovanni Cappello, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo editore, 1998, pp. 183-232
- Caputo 1987 Rino Caputo, *Cogitans fingo. Petrarca tra "Secretum" e Canzoniere*, Roma, Bulzoni, 1987
- Caputo 1997 Rino Caputo, *La costruzione del modello autobiografico in Petrarca* in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di Rino Caputo e Matteo Monaco, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 105-116
- Carapezza 2004 Francesco Carapezza (a cura di), *Canzonieri provenzali. Milano, Biblioteca Ambrosiana, G (R 71 sup) in "Intavulare". Tavole di canzonieri romanzi*, vol. I, 6, Modena Mucchi, 2004

BIBLIOGRAFIA

- Cardini 1993 Franco Cardini, *La crociata mito politico*, Roma, Jouvence, 1993, pp. 181-212 e 259-290
- Careri 1991 Maria Careri, *Alla ricerca del libro perduto: un doppio e il suo modello ritrovato* in *Lyrique romane médiévale: la tradition de chansonniers*, a cura di Madeleine Tyssens, Liegi, Biblioteca della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Liegi, 1991, pp. 329-378
- Careri 1994 Maria Careri, *Bartolomeo Casassaggia e il canzoniere provenzale M* in *La filologia romanza e i codici*, Atti del convegno dell'Università di Messina 19-22 dicembre, a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, 2 voll., Messina, Università degli studi, 1994, pp. 743-752
- Careri 1996 Maria Careri, *Per la ricostruzione del "Libre" di Miquel de la Tor. Studio e presentazione delle fonti* in «Cultura neolatina», 56, 1996, pp. 251-408
- Carocci 1993 Sandro Carocci, *Baroni di Roma: dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma, Ecole françaises de Rome, 1993, pp. 353-380
- Carocci 1998 Sandro Carocci, *La nobiltà duecentesca: aspetti della ricerca recente in Roma medievale: aggiornamenti*, a cura di Paolo Delogu, Firenze, All'insegna del Giglio, 1998, pp. 159-166
- Carrai 1985 Stefano Carrai, *Il sonetto "Una candida cerva" del Petrarca. Problemi d'interpretazione e di fonti* in «Rivista di letteratura italiana», 3, 1985, pp. 233-251
- Carrai 1995 Stefano Carrai, *Lectura Petrarce XV. Il "devinalh" di Petrarca: "Rerum vulgarium fragmenta" CXXXIV*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 287-300
- Carrai 1997 Stefano Carrai, *La lirica toscana del Duecento*, Bari, Laterza, 1997
- Carrai 2001 Stefano Carrai, *Schemi prestilnovistici e ornamentazione mitologica nel Canzoniere: il caso di "Zephiro torna"* in «Quaderni petrarcheschi», 11 – *Verso il centenario*, a cura di Loredana Chines e Paola Vecchi Galli, 2001, pp. 31-42
- Carrai 2004 Stefano Carrai, *Petrarca e la tradizione delle rime per anniversario* in «Italianistica», 2 - *Petrarca volgare e la sua fortuna sino al Cinquecento*, 2004, pp. 47-53
- Carrai 2005 Stefano Carrai, *Petrarca e l'invenzione del "Canzoniere"* in *Vaghe stelle dell'Orsa...L'io e il tu nella lirica italiana*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 119-129

- Carrai 2006 Stefano Carrai, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nuova"*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 11-41
- Carrai 2007 Stefano Carrai, *I primi testi autografi del Vaticano 3195 (Rvf 190-200) in Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale (Lectura Petrarcae Turicensis)*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 433-447
- Carrai 2008 Stefano Carrai, *I segni premonitori della morte di Beatrice nella "Vita nuova" in I sogni e la scienza nella letteratura italiana*, a cura di Natascia Tonelli, Ospedaletto, Pacini, 2008, pp. 49-58
- Casali 1968 Marino Casali, *Petrarca "penitenziale": dai Salmi alle Rime in «Lettere italiane»*, 20, 1968, pp. 366-382
- Casella 1936 Mario Casella, *Dai trovatori al Petrarca in «Annali della cattedra petrarchesca»*, 6, 1936, pp. 151-174
- Casella 1938 Mario Casella, *Poesia e storia in «Archivio storico italiano»*, 2, 1938, pp. 3-63 e pp. 153-199
- Casini 1885 Tommaso Casini, *I trovatori nella Marca Trevigiana in «Propugnatore»*, 18, 1885, pp. 147-187
- Casu 1992-1993 Agostino Casu, *La tradizione lirica provenzale nei "Rerum vulgarium fragmenta". Contributi ed ipotesi per un repertorio*, Tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa, a.a. 1992-1993
- Catenazzi 1977 Flavio Catenazzi, *L'influsso dei Provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Marcelliana, Brescia, 1977
- Cavaliere 1973 Alfredo Cavaliere, *Provenzale, poesia. La poesia provenzale in Italia in Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca, Torino, UTET, 1973, pp. 127-133
- Cerocchi 2010 Marco Cerocchi, *Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2010
- Ceserani 1987 Remo Ceserani, *"Petrarca": il nome come autoreinvenzione poetica in «Quaderni petrarcheschi»*, 4, 1987, pp. 121-137
- Chabaneau 1882 Camille Chabaneau, *Sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés in «Revue des langues romanes»*, 21, 1882, pp. 209-217
- Chabaneau 1883 Camille Chabaneau, *Sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés in «Revue des langues romanes»*, 23, 1883, pp. 5-22, 70-80, 115-129

BIBLIOGRAFIA

- Chabaneau 1884 Camille Chabaneau, *Sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés* in «Revue des langues romanes», 24, 1884, pp. 209-218
- Chabaneau 1885 Camille Chabaneau, *Sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés* in «Revue des langues romanes», 27, 1885, pp. 72-88
- Chabaneau-Anglade 1911 Camille Chabaneau e Joseph Anglade, *Essai de reconstitution du chansonnier du comte de Sault* in «Romania», 40, 1911, pp. 243-322
- Cherchi 1971 Paolo Cherchi, *Gli "adynata" dei trovatori* in «Modern philology», 68, 1971, pp. 223-241
- Cherchi 1997 Paolo Cherchi, *I doni dell'Amata: il guanto di Giraut de Bornelh e di Petrarca* in *Literatur: Geschichte und Verstehen: Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag*, a cura di Hinrich Hudde, Udo Schöning e Friedrich Wolfzettel, Heidelberg, Winter, 1997, pp. 143-153
- Cherchi 2003¹ Paolo Cherchi, *La simpatia della natura nel Canzoniere petrarchesco* in «Cultura neolatina», 63, 2003, pp. 83-113
- Cherchi 2003² Paolo Cherchi, *Opra d'Aragna (Rvf, 173)* in *Studi sul canone letterario del Trecento*, Ravenna, Longo, 2003, pp. 135-145
- Cherchi 2004 Paolo Cherchi, *Dante e i trovatori* in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*, atti del quarto seminario dantesco internazionale, University of Notre Dame, Indiana, USA, 25-27 settembre 2003, a cura di Michelangelo Picone, Theodore Cachey Jr e Margherita Mesirca, Firenze, Cesati, 2004, pp. 93-103
- Cherchi 2006 Paolo Cherchi, *Il sonetto 99 del "Canzoniere"* in «Annali online di Ferrara – Lettere», 1, 2006, pp. 124-146
- Cherchi 2008 Paolo Cherchi, *Verso la chiusura: saggio sul Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2008
- Chessa 2005 Silvia Chessa, *Il profumo del sacro nel Canzoniere di Petrarca*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2005
- Chiappelli 1971 Fredi Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Petrarca*, Firenze, Olschki, 1971
- Chiappelli 1987 Fredi Chiappelli, *L'esegesi petrarchesca e l'elezione del "sermo lauranus" per il linguaggio dei "Rerum vulgarium fragmenta"* in «Studi petrarcheschi», 4, 1987, pp. 47-85
- Chiecchi 1987 Giuseppe Chiecchi, *Itinerarium mentis ad Lauram. Ancora*

- sui sonetti dell'aura* in *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, a cura di Marco Pecoraro, Milano, Unicopli, 1987, pp. 89-106
- Chiecchi 2003 Giuseppe Chiecchi, *Il tema consolatorio nell'epistolario tra Francesco Nelli e Petrarca* in «Studi petrarcheschi», 16, 2003, pp. 149-196
- Chines 2000 Loredana Chines, *I veli del poeta: un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carocci, 2000
- Chines 2010 Loredana Chines, *Di selva in selva ratto mi trasformo: identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Roma, Carocci, 2010
- Chines 2012 Loredana Chines, *Francesco Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 2012
- Chiorboli 1928 Ezio Chiorboli, *I sonetti introduttivi alle "Rime sparse" in Studi petrarcheschi. Omaggio di Arezzo al suo poeta nel 1928*, Arezzo, Editoriale italiana contemporanea, 1928, pp. 65-77
- Chiorboli 1935 Ezio Chiorboli, *Questioni petrarchesche. La canzone per la crociata, la canzone dello scorno e il sonetto a Giacomo Colonna defunto* in «Giornale storico della letteratura italiana», 105, 1935, pp. 197-223
- Chirilli 1978 Emilia Chirilli, *Studio sulle concordanze nel Canzoniere di Francesco Petrarca* in «Studi e problemi di critica testuale», 16, 1978, pp. 137-191
- Cian 1930 Vittorio Cian, *Politica e poesia in Francesco Petrarca in Convegno petrarchesco tenuto in Arezzo il XXV e XXVI Novembre 1928*, Arezzo, Reale Accademia Petrarca, 1930, pp. 17-20
- Cian 1932 Vittorio Cian, *Le cosiddette "annotazioni" di M. Giulio Camillo Delminio sopra le rime del Petrarca* [appendice a *Pietro Bembo postillatore del canzoniere petrarchesco*], in «Giornale storico della letteratura italiana», 49, 1932, pp. 259-263
- Cian 1936 Vittorio Cian, *I contatti letterari italo-provenzali e la prima rivoluzione poetica della letteratura italiana* in *Scritti minori*, Torino, Gambino, 1936, pp. 43-88
- Ciavolella 1976 Massimo Ciavolella, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976
- Ciavolella 2003 Massimo Ciavolella, *L'amore e la medicina medievale in Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, a cura di Maria Luisa

BIBLIOGRAFIA

- Ardizzone, Fiesole, edizioni Cadmo, 2003, pp. 93-102
- Ciccutto 2011 Marcello Ciccutto, "Reliquiarum servator": *il Livio Parigino Lat. 5690. II. Vicenda colonnese del Livio di Petrarca, fra Napoli, Avignone e Roma* in *La bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste*, a cura di Maurice Brock, Francesco Furlan e Frank La Brasca, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 89-100
- Ciccutto-Crevatin-Fenzi 2012 Marcello Ciccutto, Giuliana Crevatin ed Enrico Fenzi (a cura di), *Reliquiarum servator. Il manoscritto Parigino latino 5690 e la storia di Roma nel Livio dei Colonna e di Francesco Petrarca*, Pisa, Edizioni della Normale, 2012
- Cingolani 1988 Stefano Cingolani, *Considerazioni sulla tradizione manoscritta delle vidas trobadoriche* in *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, a cura di Dieter Kremer, vol. 6, Tubinga, Niemeyer, 1988, pp. 108-115
- Ciociola 1985 Claudio Ciociola, *Reliquie di una antica pastorella anglo-normanna in un "bastardello" toscano* in «Studi medievali», 26, 1985, pp. 721-781
- Cipollone 1998 Annalisa Cipollone, "Né per nova figura il primo alloro..." *La chiusa di Rvf XXIII, il Canzoniere e Dante* in «Rassegna europea di letteratura italiana», 2, 1998, pp. 29-46
- Cocchiara 1981 Giuseppe Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1981
- Cocco 1992 Mia Cocco, *Il sonetto CXC del Petrarca e la poetica dello specchio* in *Forma e parola – Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, a cura di Dennis Dutschke, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 81-108
- Cochin 1892 Henry Cochin, *Un ami de Pétrarque. Lettres de Francesco Nelli à Pétrarque*, Paris, Champion, 1892, pp. 1-85
- Cochin 1918 Henry Cochin, *Sur le Socrate de Pétrarque: le musicien Flammand Ludovicus Sanctus de Beeringhen* in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 27, 1918, pp. 3-32.
- Cochin 1922 Henry Cochin, *Pètrarque et Jacques Colonna. Une cour épiscopale en Guascogne au XIV^e siècle* in «Annuaire-Bulletin de la société de l'histoire de la France», LIX, 1922, pp. 96-140
- Colombo 1987 Manuela Colombo, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987

- Colombo 1991 Manuela Colombo, *Dante, Beatrice e il colloquio mistico in Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, a cura di Maria Picchio Simonelli, Firenze, Cadmo, 1991, pp. 57-64
- Contini 1970¹ Gianfranco Contini, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare* in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-32
- Contini 1970² Gianfranco Contini, *Correzioni grammaticali petrarchesche* in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 33-34
- Contini 1970³ Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192
- Contini 1970⁴ Gianfranco Contini, *Prehistoire de l'aura de Pétrarque* in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 193-200
- Contini 1970⁵ Gianfranco Contini, *Premessa a un'edizione di Arnaut Daniel* in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 311-318
- Contini 1970⁶ Gianfranco Contini, *Francesco Petrarca* in *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 573-694
- Costantini 2015 Fabrizio Costantini, *Referenti esterni del lessico trobadorico dell'affettività* in *Ragionar d'amore. Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*. Atti del convegno di Siena, 17-19 aprile 2013, a cura di Alessio Decaria e Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 67-82
- Courcelles 1996 Dominique de Courcelles, *La bibliothèque du chapitre de la cathédrale Saint-Just de Narbonne* in «Cahiers de Fanjeaux», 31 - *Livres et bibliothèques (XIII^e-XV^e siècle)*, Toulouse, Privat, 1996, pp. 185-207
- Cremonini 2007 Stefano Cremonini, *Amici e corrispondenti* in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, a cura di Claudia Berra e Paola Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 117-138
- Crevatin 2011 Giuliana Crevatin, *“Reliquiarum servator”: il Livio Parigino Lat. 5690. Letture di Tito Livio fra Petrarca e i Colonna* in *La bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste*, a cura di Maurice Brock, Francesco Furlan e Frank La Brasca, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 77-88
- Culcasi 1911 Carlo Culcasi, *Laura cantatrice. La musica e l'amore nel Petrarca*, Catania, Muglia, 1911

BIBLIOGRAFIA

- Curtius 1992 Ernst Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992
- Dagenais 2000 John Dagenais, *Genre and Demonstrative Rhetoric: Praise and Blame in the Razos de trobar and the Doctrina de compondre dictats in Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, a cura di William D. Paden, Champaign, University of Illinois Press, 2000, pp. 242-254
- Dahan 1994 Gilbert Dahan, *La classificazione delle scienze e l'insegnamento universitario nel XIII secolo* in *Le università dell'Europa*, vol. 5 - *Le scuole e i maestri. Il Medioevo*, a cura di Gian Paolo Brizzi e Jacques Verger, Milano, Silvana editoriale, 1994, pp. 19-43
- Damiani 2000 Rolando Damiani, *La dama del cuore in Giacomo da Lentini* in *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII° secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale*. Atti del convegno tenutosi all'Università autonoma di Barcellona, 16-18, 23-24 ottobre 1997, a cura di Rossend Arqués, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici italiani, 2000, pp. 205-214
- D'Ancona 1884 Alessandro D'Ancona, *Studj sulla letteratura italiana de' primi secoli*, Ancona, Morelli, 1884
- Daniele 1993 Antonio Daniele, *La canzone Mai non vo' più cantar com'io soleva (CV)* in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere ed Arti», 105, 1993, pp. 149-174
- D'Arcangelo 1998 Massimilla D'Arcangelo, *La metafora del porto nel Secretum e nel Canzoniere petrarchesco* in «Bérénice», 6, 1998, pp. 127-139
- Debenedetti 1924 Santorre Debenedetti, *Notizie e documenti per la storia degli studi romanzi nei secoli XVI-XVIII – Intorno all'arte del rimare e ai manoscritti provenzali del Barbieri* in «Archivum romanicum», 8, 1924, pp. 425-435
- Debenedetti 1930 Santorre Debenedetti, *Tre secoli di studi provenzali*, Firenze, Bemporad, 1930
- D'Edwards 1970 Anita D'Edwards, *La fondation de l'Université de Cahors* in «Cahiers de Fanjeaux», 5 - *Les universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1970, pp. 266-273
- Delaruelle 1970¹ Etienne Delaruelle, *De la croisade à l'université. La fondation de l'université de Toulouse* in «Cahiers de Fanjeaux», 5 - *Les universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Privat,

- 1970, pp. 19-34
- Delaruelle 1970² Etienne Delaruelle, *L'université de Toulouse à la fin du XIII^e siècle*, «Cahiers de Fanjeaux», 5 - *Les universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1970, pp. 108-115
- Delaruelle 1970³ Etienne Delaruelle, *Théologie et médecine à l'université de Montpellier* in «Cahiers de Fanjeaux», 5 - *Les universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1970, pp. 230-244
- De Robertis 1961 Domenico De Robertis, *Il libro della "Vita nuova"*, Firenze, Sansoni, 1961 [poi ampliato nell'edizione 1970]
- De Robertis 1980 Domenico De Robertis, *Introduzione e commento in Dante Alighieri, Vita nuova*, Milano, Ricciardi, 1980
- De Robertis 1983 Domenico De Robertis, *Petrarca petroso* in «Revue des Études Italiennes», 29, 1983, pp. 13-37
- De Robertis 1985 Domenico De Robertis, *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco* in «Studi di filologia italiana», 43, 1985, Firenze, Sansoni, pp. 45-66
- De Robertis 1986 Domenico De Robertis, *Lectura Petrarce VI. I sonetti CLXXVI (Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi) e CLXXVII (Mille piagge in un giorno et mille rivi)*, Padova - Firenze, Olschki, 1986, pp. 209-231
- De Robertis 1997 Domenico De Robertis, *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997
- De Robertis 2001 Domenico De Robertis, *Di una possibile "pre-forma" petrarchesca* in «Studi di filologia italiana», 59, 2001, pp. 89-115
- Desachy 1996 Matthieu Desachy, *Les livres et les bibliothèques des chanoines de Rodez aux XIV^e et XV^e siècles* in «Cahiers de Fanjeaux», 31 - *Livres et bibliothèques (XIII^e-XV^e siècle)*, Toulouse, Privat, 1996, pp. 157-184
- D'Heur 1972 Jean-Marie D'Heur, *Le motif du vent venu du pays de l'etre aimé, l'invocation au vent, l'invocation aux vacue* in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 88, 1972, pp. 69-104
- D'Heur 1981 Jean-Marie D'Heur, *Per lo studio sistematico della pastorella romanza. Un'esemplificazione problematica estratta da un lavoro in corso: il caso della pastorella galego-portoghese a confronto delle altre pastorelle romanze* in XIV Congresso

BIBLIOGRAFIA

- internazionale di linguistica e filologia romanza* (Napoli 15-20 aprile 1974), a cura di Alberto Varvaro, vol. 5, Napoli - Amsterdam, Macchiaroli - Benjamins, 1981, pp. 585-590
- Di Girolamo 1976 Costanzo Di Girolamo, *Forma e significato della parola-rima nella sestina* in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 155-167
- Di Girolamo 1981 Costanzo Di Girolamo, *Forma e significato della parola-rima nella sestina* in *XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Napoli 15-20 aprile 1974), a cura di Alberto Varvaro, vol. 5, Napoli - Amsterdam, Macchiaroli - Benjamins, 1981, pp. 259-272
- Di Girolamo 1983 Costanzo Di Girolamo, *Trobar clus e trobar leu* in «Medioevo romanzo», 8, 1983, pp. 11-35
- Dijksta 1994 Cathrynke Dijksta, *Les chansons de croisade: tradition versus subjectivité* in *Literary Aspects of Courtly Culture*, a cura di Donald Maddox e Sara Sturm Maddox, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, pp. 95-103
- Di Maio 1996 Mariella Di Maio, *Il cuore mangiato: storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini, 1996
- Di Zenzo 2000 Raffaele Di Zenzo, *La Vergine nel Petrarca (Rerum vulgariū fragmenta CCCLXVI)* in *Maria Vergine nella Letteratura Italiana*, a cura di Florinda Iannace, New York, Stony Brook, 2000, pp. 103-108
- Doglio 1985 Maria Luisa Doglio, *Lectura Petrarce V. Il sonetto CXC (Una candida cerva sopra l'erba)*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 249-270
- Dolcini 2007 Carlo Dolcini, *Lo stadium fino al XII secolo* in *Storia di Bologna*, a cura di Ovidio Capitani, vol. 2 - *Bologna nel Medioevo*, Bologna, Bononia Università Press, 2007, pp. 477-498
- Dolla 1976 Vincenzo Dolla, *I madrigali del "Canzoniere" (un'ipotesi di lettura petrarchesca)* in «Esperienze letterarie», 1, 1976, pp. 74-88
- Dolla 1979 Vincenzo Dolla, *Il ciclo dei madrigali e la struttura del Canzoniere petrarchesco* in «Esperienze letterarie», 4, 1979, pp. 59-76
- Dossat 1970 Yves Dossat, *L'université de Toulouse, Raymon VII, les capitouls et le roi* in «Cahiers de Fanjeaux», 5 - *Les universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Privat,

- 1970, pp. 58-91
- Dotti 1987 Ugo Dotti, *Vita di Petrarca*, Roma - Bari, Laterza, 1987
- Dotti 2000 Ugo Dotti, *La figura di Dionigi da Borgo Sansepulcro in Petrarca* in «Belfagor», 55, 2000, pp. 564-571
- Dotti 2005 Ugo Dotti, *Lectura Petrarce XXV. La canzone CCCLX*, Firenze, Olschki, pp. 243-256
- Dotti 2006 Ugo Dotti, *Petrarca a Parma*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006
- Dotti 2009 Francesco Petrarca, *Le familiari*, a cura di Ugo Dotti, 5 voll., Torino, Nino Aragno, 2009
- Dotti 2011 Ugo Dotti, *Le due "biblioteche" di Francesco Petrarca* in *La bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste*, a cura di Maurice Brock, Francesco Furlan e Frank La Brasca, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 131-141
- Drusi 2015-2016 Riccardo Drusi, *Il ruolo del diritto nella canzone-processo Rvf CCCLX (e nella tradizione dei commenti antichi)* in «Studi petrarcheschi», 28-29, 2015-2016, pp. 285-325
- Duba 2006 William Duba, *Moral Edification, the Search for Truth and the Papal Court: Pierre Roger (Clement VI) and the Intellectual Atmosphere of Avignon* in *La vie culturelle, intellectuelle et scientifique à la cour des Papes d'Avignon*, a cura di Jacqueline Hamesse, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 303-318
- Duby 2002 Georges Duby, *Medioevo maschio. Amore e matrimonio*, Bari, Laterza, 2002
- Durling 1971 Robert Durling, *Petrarch's "Giovane donna sotto un verde lauro"* in «Modern Language Notes», 86, 1971, pp. 1-20
- Elwert 1983 Theodor Elwert, *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nella "Canzoniere"* in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. 1 - *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 389-409
- Faucon 1896 Maurice Faucon, *La librairie des papes d'Avignon*, 2 voll., Paris, Thorin, 1896
- Favati 1953 Guido Favati, *Appunti per un'edizione critica delle biografie provenzali* in «Studi mediolatini e volgari», 1, 1953, pp. 57-117
- Favati 1961 Guido Favati, *Le biografie trovadoriche, testi provenzali dei secoli XIII e XIV. Edizione critica*, Bologna, Libreria

- antiquaria Palmaverde, 1961
- Fenzi 1996 Enrico Fenzi, *Note petrarchesche: RVF XVI, "Movesi il vecchierel"* in «Italianistica», 25, 1996, pp. 44-62
- Fenzi 2002 Enrico Fenzi, *Da Petronilla a Petra* in *Atti del VII Convegno internazionale di Onomastica e Letteratura*, Pisa, edizioni ETS, 2002, pp. 61-81
- Fenzi 2007 Enrico Fenzi, *Sulla presunta corrispondenza tra Tommaso Caloiro e Francesco Petrarca* in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, a cura di Claudia Berra e Paola Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 37-60
- Ferrari 1991 Anna Ferrari, *Le chansonnier et son double in Lyrique romane médiévale: la tradition de chansonniers*, a cura di Madeleine Tyssens, Liegi, Biblioteca della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Liegi, 1991, pp. 303-327
- Ferrari 2006 Mirella Ferrari, *Petrarca e i suoi libri: scrittura e lettura* in «Quaderni petrarcheschi», 15-16 - *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, 2006, vol. 1, pp. 565-576
- Ferraro 2008 Domenico Ferraro, *In limine temporis. Memoria e scrittura in Petrarca*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008
- Ferraro 2015 Domenico Ferraro, *"Sull'asciutta riva". Petrarca, Boccaccio e il naufragio degli altri* in «Intersezioni», 1, 2015, pp. 5-34
- Ferraù 2006 Giacomo Ferraù, *Petrarca e la politica signorile* in *Petrarca, la politica, la storia*, Messina, Centro Interdipartimentale di studi umanistici, 2006, pp. 53-101
- Ferrero 1959 Giuseppe Guido Ferrero, *Petrarca e i trovatori*, Torino, Gheroni, 1959
- Ferroni 2001 Giulio Ferroni, *Lectura Petrarce XXI. "La fenice" (Rvf CLXXXV e altri testi)*, Padova - Firenze, Olschki, 2001, pp. 213-229
- Filgueira Valverde 1945 Xosé Filgueira Valverde, *El pianto en la historia y en la literatura gallega* in *Cuadernos de estudios gallegos*, 4, 1945, pp. 511-606
- Finazzi 2011 Silvia Finazzi, *Fusca claritas. La metafora nei "Rerum vulgariium fragmenta" di Francesco Petrarca*, Roma, Aracne, 2011
- Fiorilla 2008 Maurizio Fiorilla, *Postille a Pomponio Mela tra Petrarca e Guglielmo da Pastrengo* in «L'Ellisse», 3, 2008, pp. 11-25

- Fiorilla 2012 Maurizio Fiorilla, *I classici nel Canzoniere: note di lettura e scrittura poetica in Petrarca*, Roma - Padova, Antenore, 2012
- Flamini 1910 Francesco Flamini, *Tra Valchiusa e Avignone* in «Giornale storico della letteratura italiana», 23, 1910, pp. 1-167
- Fleck 2006 Cathleen A. Fleck, *The Cultural Politics of the Papal Library at Avignon. The Meaning and Movement of the Bible of the Anti-pope Clement VII* in *La vie culturelle, intellectuelle et scientifique à la cour des Papes d'Avignon*, a cura di Jacqueline Hamesse, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 65-85
- Fletcher 1994 John Fletcher, *Le facoltà d'arti* in *Le università dell'Europa*, vol. 5 - *Le scuole e i maestri. Il Medioevo*, a cura di Gian Paolo Brizzi e Jacques Verger, Milano, Silvana editoriale, 1994, pp. 101-138
- Folena 1990 Gianfranco Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete* in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale programma, 1990, pp. 1-137
- Folena 2002¹ Gianfranco Folena, *L'orologio del Petrarca* in *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 266-289
- Folena 2002² Gianfranco Folena, *La canzone del tramonto* in *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 290-312
- Fontana 1975 Alessio Fontana, *La filologia romanza e il problema del rapporto Petrarca-trovatori* in *Petrarca (1304-1374). Beiträge zu Werk und Wirkung*, a cura di Fritz Schalk, Frankfurt Am Main, Klostermann, 1975, pp. 51-70
- Foresti 1934 Arnaldo Foresti, *Il sonetto del Petrarca: "Mai non vedranno le mie luci asciutte"* in *Parma a Francesco Petrarca. Atti del convegno (9-10 maggio 1934)*, a cura di Fortunato Rizzi e Matteo Cerini, Parma, Fresching, 1934, pp. 135-150
- Foresti 1977 Arnaldo Foresti, *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*, a cura di Antonia Tassoni Benvenuti, Padova, Antenore, 1977
- Foster 1962 Kenelm Foster, *Beatrice or Medusa* in *Italian Studies Presented to E. R. Vincent on His Retirement from the Chair of Italian at Cambridge*, a cura di Charles Peter Brand, Kenelm Foster e Uberto Limentani, Cambridge, Heffer & Sons, 1962, pp. 41-56
- Foster 1984 Kenelm Foster, *Petrarch. Poet and Humanist*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 1984

BIBLIOGRAFIA

- Franchi 2006 Claudio Franchi, *Trobei pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006
- Frank 1954 Istvan Frank, *La chanson "Lasso me" de Pétrarque et ses predecesseurs* in «Annales du Midi», 66, 1954, pp. 259-268
- Frare 1991 Pierantonio Frare, *Dalla contrapposizione all'identificazione: l'io e Laura nella canzone delle visioni* in «Strumenti critici», 6, 1991, pp. 387-403
- Frasca 1992 Gabriele Frasca, *La furia della sintassi: la sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992
- Frasso 1974 Giuseppe Frasso, *Petrarca, Andrea da Mantova e il canzoniere provenzale N* in «Italia medioevale e umanistica», 17, 1974, pp. 185-205
- Frasso 1991 Giuseppe Frasso, *Per Ludovico Castelvetro* in «Aevum», 65, 1991, pp. 453-478
- Fratta 2004 Aniello Fratta, *Un enigma cavalcantiano: Biltà di donna e di saccente core, v 14* in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*, Atti del convegno internazionale di Barcellona, 16-20 novembre, a cura di Rossana Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 289-294
- Frugoni 1980 Arsenio Frugoni, *Convenevole da Prato e un libro figurato in onore di Roberto d'Angiò*, Firenze, Olschki, 1980
- Frugoni-Piattoli-Petrucci 1969 Arsenio Frugoni, Renato Piattoli e Armando Petrucci, *Studi su Convenevole da Prato, maestro del Petrarca*, Roma, Bardi, 1969
- Fubini 1970 Mario Fubini, *La metrica del Petrarca* in *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, vol. 1, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 214-298
- Fucilla 1936 Joseph Guerin Fucilla, *Petrarchism and the Modern Vogue of the Figure "adynaton"* in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 56, 1936, pp. 671-681
- Fucilla 1982 Joseph Guerin Fucilla, *Oltre un cinquantennio di scritti sul Petrarca (1916-1973)*, Padova, Antenore, 1982
- Fuksas 2002 Anatole Pierre Fuksas, *Etimologia e geografia nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto, 2002
- Funke 2003 Hans-Günter Funke, *Autoreferenzialità e riflessione metapoetica nel Canzoniere petrarchesco* in «Rivista di letteratura italiana», 21, 2003, pp. 9-32

- Galent Fasseur 2000 Valérie Galent Fasseur, *Mort et salut des troubadours. Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengau* in «Cahiers de Fanjeaux», 35 - *Eglise et culture en France méridionale (XII^e-XIV^e siècles)*, Toulouse, Privat, 2000, pp. 423-441
- Galimberti 1990 Cesare Galimberti, *Il sonetto XVI* in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti», 103, 1990, pp. 291-300
- Gallico 2005 Claudio Gallico, *La musica a Milano nel Trecento* in *Petrarca e la Lombardia*, a cura di Giuseppe Frasso, Giuseppe Velli e Maurizio Vitale, Roma - Padova, Antenore, 2005, pp. 65-76
- Gallico 2006 Claudio Gallico, *Occorrenze di Petrarca in musica* in «Quaderni petrarcheschi», 15-16 - *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, 2006, vol. 1, pp. 507-515
- Galvani 1829 Giovanni Galvani, *Osservazioni sulla poesia de' trovatori e sulle principali maniere e forme di essa confrontate brevemente colle antiche italiane*, Modena, Eredi Soliani, 1829
- Garand 1989 Monique-Cécile Garand, *Les anciennes bibliothèques du XIII^e au XV^e siècle* in *Histoire des bibliothèques françaises*, a cura di André Vernet, vol. 1, Paris, Promodis, 1989, pp. 45-64
- Gardini 1995 Nicola Gardini, *L'imitatio di Virgilio e il mito orfico nel Canzoniere di Petrarca* in «Filologia antica e moderna», 8, 1995, pp. 61-76
- Gargan 1971 Luciano Gargan, *Inventario della biblioteca del convento di S. Agostino a Padova* in *Lo studio teologico e la biblioteca dei domenicani a Padova nel Tre e Quattrocento*, Padova, Antenore, 1971, pp. 191-220
- Gargan 1978 Luciano Gargan, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova, Antenore, 1978
- Gaspari 1887 Adolfo Gaspari, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Loescher, 1887
- Gautert 2000 Ruth Gautert, *Canzoniere CXXIX: "Di pensier in pensier, di monte in monte"* in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vittorio Caratozzolo e Georges Güntert, Ravenna, Longo editore, 2000, pp. 55-77
- Gavazzeni 1984 Franco Gavazzeni, *Approssimazioni metriche sulla terza rima* in «Studi danteschi», 56, 1984, pp. 1-82

BIBLIOGRAFIA

- Giani 1913 Giulio Giani, *Ser Convenevole da Prato, maestro del Petrarca, secondo nuovi documenti*, Prato, Giachetti e figlio, 1913
- Giannarelli 1983 Elena Giannarelli, *L'immagine della neve al sole dalla poesia classica al Petrarca: contributo per la storia di un topos* in «Quaderni petrarcheschi», 1, 1983, pp. 91-129
- Gigliucci 1990 Roberto Gigliucci, *Oxymoron amoris. Retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana antica*, Anzio, De Rubeis, 1990
- Gilles 1970¹ Henri Gilles, *L'enseignement du droit en languedoc au XIII^e siècle* in «Cahiers de Fanjeaux», 5 - *Les universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1970, pp. 204-229
- Gilles 1970² Henri Gilles, *Documents inédits pour servir à l'histoire de l'Université de Toulouse au XIII^e siècle*, in «Cahiers de Fanjeaux», 5 - *Les universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1970, pp. 294-303
- Giunta 1998 Claudio Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998
- Giunta 2002¹ Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002
- Giunta 2002² Claudio Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, Roma - Padova, Antenore, 2002
- Giunta 2004 Claudio Giunta, *Generi non letterari e poesia delle origini* in *Da Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Padova, Poligrafo, 2004, pp. 239-255
- Giunta 2005 Claudio Giunta, *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005
- Giusti 2000 Simone Giusti, *La "selce" della "petra". Per una lettura dei sonetti dell'aura* in «Critica letteraria», 28, 2000, pp. 439-458
- Gonzalez 2004 Isabel Gonzalez, *Signa amoris de dolor en la poesia de Cavalcanti* in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel 7^o centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*, Atti del convegno internazionale di Barcellona, 16-20 novembre, a cura di Rossana Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 49-62
- Gorni 1978 Guglielmo Gorni, *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del Canzoniere* in «Lettere italiane», 30, 1978, pp. 3-13

- Gorni 1981 Guglielmo Gorni, *Il nodo della lingua* in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 11-21
- Gorni 1987 Guglielmo Gorni, *Lectura Petrarce VII. Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI "Vergine bella")*, Padova - Firenze, Olschki, 1987, pp. 202-218
- Gorni 1993 Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993
- Gorni 1996 Guglielmo Gorni, *Introduzione e commento* in Dante Alighieri, *Vita nova*, Torino, Einaudi, 1996
- Gorni 2003 Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati, 2003
- Gouron 1978 André Gouron, *Le recrutement des juristes dans les universités méridionales à la fin du XIV^e siècle: pays de canonistes et pays de civilistes?* in *The Universities in the Late Middle Ages*, a cura di Jozef Ijsewijn e Jacques Paquet, Leuven, Leuven University Press, 1978, pp. 524-548
- Grendeler 1991 Paul Grendeler, *La scuola nel Rinascimento italiano*, Roma - Bari, Laterza, 1991
- Grimaldi 2011 Marco Grimaldi, *Svevi e Angioini nel canzoniere di Bernart Amoros*, «Medioevo Romanzo», 35, 2011, pp. 315-43
- Grimaldi 2012 Marco Grimaldi, *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 2012
- Grimaldi 2014 Marco Grimaldi, *Petrarca, "il vario stile" e l'idea di lirica* in «Carte romanze», 2, 2014, pp. 151-210
- Grubbitzsch Rodewald 1972 Helga Grubbitzsch Rodewald, *Petrarca und Arnaut Daniel. Petrarca's imitationstechnik in der kanzone "Verdi panni" in «Arcadia»*, 7, 1972, pp. 135-157
- Guerreau 2000 Alain Guerreau, *Les structures de base de la chasse médiévale in La chasse au Moyen Age. Société, traités, symboles*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2000, pp. 25-32
- Guglielminetti 1977 Marziano Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977
- Guglielminetti 2004 Marziano Guglielminetti, *La tecnica dell'allusione in Lo spazio letterario di Roma antica. L'attualizzazione del testo*, a cura di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli e Andrea Giardina, vol. 4, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 11-21
- Guida 1992 Saverio Guida, *Canzoni di crociata*, Parma, Pratiche Editrice,

BIBLIOGRAFIA

- 1992, pp. 7-38
- Guida 1996 Saverio Guida, *Primi approcci a Uc de Saint Circ*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996
- Guida 2013 Saverio Guida, *Raimbaut de Vaqueiras [Oi] altas undas que venez suz la mar (BdT 392.5a)* in «Lecturae tropatorum», VI, 2013, pp. 1-21
- Guillemain 1962 Bernard Guillemain, *La cour pontificale d'Avignon (1309-1376). Étude d'une société*, Paris, Boccard, 1962
- Guillemain 2003 Bernard Guillemain, *I papi di Avignone*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2003
- Güntert 2000¹ Georges Güntert, *La canzone CXXVI e i suoi lettori in Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vittorio Caratozzolo e Georges Güntert, Ravenna, Longo editore, 2000, pp. 43-54
- Güntert 2000² Georges Güntert, *Petrarca: intorno ai sonetti dei fiumi in Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vittorio Caratozzolo e Georges Güntert, Ravenna, Longo editore, 2000, pp. 79-89
- Hankins 2007-2008 James Hankins, *Petrarch and the Canon of Neo-Latin Literature* in «Quaderni petrarcheschi», 17-18 - *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, vol. 2, 2007-2008, pp. 905-922
- Hasenohr 1989 Geneviève Hasenohr, *L'essor des bibliothèques privées aux XIV^e et XV^e siècles* in *Histoire des bibliothèques françaises*, a cura di André Vernet, vol. 1, Paris, Promodis, 1989, pp. 215-263
- Hauvette 1929 Henri Hauvette, *La France et la Provence dans l'oeuvre de Dante*, Paris, Boivin and C éditeurs, 1929
- Hempfer 1994 Klaus Hempfer, *Lectura Petrarce XIV. La canzone 264, il Secretum e il significato del Canzoniere di Petrarca*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 263-285
- Hernandez Esteban 1987 Maria Hernandez Esteban, *Procedimientos compositivos de la sextina de Arnaut Daniel a Fernando de Herrera* in «Revista de literatura», 48, 1987, pp. 351-424
- Heullant Donat 2006 Isabelle Heullant Donat, *L'encyclopédisme sous le pontificat de Jean XXII, entre savoir et propagande, L'exemple de Paolino da Venezia* in *La vie culturelle, intellectuelle et scientifique à la cour des Papes d'Avignon*, a cura di Jacqueline Hamesse, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 255-276
- Hornstein 1948 Lillian Hornstein, *Petrarch's Laelius, Chaucer's Lollius?* in

- «Publications of the Modern Language Association», 63, 1948, pp. 64-84
- Huchet 1991 Jean-Charles Huchet, *Le style: symptome de l'histoire (L'exemple du troubadour Raimon de Cornet)* in *Histoire et littérature au Moyen Age*, a cura di Danielle Buschinger, Göppingen, Kummerle Verlag, 1991, pp. 173-19
- Hunt 1982 Tony Hunt, *Rhetoric and Poetics in Twelfth-Century France in Rhetoric Revalued. Papers from the International Society for the History of Rhetoric*, a cura di Brian Vickers, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, pp. 165-171
- Huntsman 1983 Jeffrey Huntsman, *Grammar in The seven liberal arts in the Middle Ages*, a cura di David Wagner, Bloomington, Indiana university press, 1983, pp. 58-95
- Indizio 2012 Giuseppe Indizio, *Un episodio della vita di Dante: l'incontro con Francesco Petrarca* in «Italianistica», 41, 2012, pp. 71-78
- Jacomuzzi 1977 Angelo Jacomuzzi, *Il primo sonetto del Canzoniere in Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni *et al.*, vol. 4, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 41-58
- Jeanroy 1897 Alfred Jeanroy, *Lirica francese in Italia nel periodo delle origini*, Firenze, Sansoni, 1897
- Jeanroy 1914 Alfred Jeanroy, *Introduzione in Joies du Gai Savoir*, Toulouse, Privat, 1914, pp. I-XXIX
- Jeanroy 1916 Alfred Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscripts et éditions)*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1916
- Jeanroy 1934 Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Toulouse - Paris, Privat - Didier, 1934
- Jeanroy 1949 Alfred Jeanroy, *La poésie provençale dans le sud-ouest de la France et en Catalogne du début au milieu du XIV^e siècle* in *Histoire littéraire de la France*, vol. 38, Paris, Imprimerie Nationale, 1949, pp. 1-138
- Jenni 1973 Adolfo Jenni, *Un sistema del Petrarca nell'ordinamento del "Canzoniere"* in *Studi in onore di Alberto Chiari*, vol. 2, Brescia, Paideia, 1973, pp. 721-732
- Jones 1983 Frederic J. Jones, *Laura's Date of Birth and the Calendrical System Implicit in the "Canzoniere"* in «Italianistica», 12,

BIBLIOGRAFIA

- 1983, pp. 13-33
- Jones 1995 Frederic J. Jones, *The Structure of Petrarch's Canzoniere. A chronological, Psychological and Stylistic Analysis*, Cambridge, Breuver, 1995
- Jugie 2008¹ Pierre Jugie, *La formation intellectuelle du cardinal Pierre Roger du Beaufort, le pape Grégoire XI: nouveau point sur la question* in *Vaticana et Medievalia. Études en l'honneur de Luis Duval-Arnould*, a cura di Jean-Marie Martin, Bernadette Martin-Hisard e Agostino Paravicini Bagliani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 267-285
- Jugie 2008² Pierre Jugie, *Les cardinaux de la papauté d'Avignon, des lettrés?* in *Les élites lettrées au Moyen Age. Modèles et circulation des saviors en Méditerranée occidentale (XII^e-XV^e siècles)*, a cura di Patrick Gilli, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2008, pp. 171-193
- Jullien de Pommerol 1989 Marie-Henriette Jullien de Pommerol, *Livres d'étudiants, bibliothèques de collèges et d'universités* in *Histoire des bibliothèques françaises*, a cura di André Vernet, vol. 1, Paris, Promodis, 1989, pp. 93-111
- Jullien de Pommerol 1996 Marie-Henriette Jullien de Pommerol, *Les papes d'Avignon et leurs manuscrits* in «Cahiers de Fanjeaux», 31 - *Livres et bibliothèques (XIII^e-XV^e siècle)*, Toulouse, Privat, 1996, pp. 133-156
- Jullien de Pommerol-Monfrin 1989 Marie-Henriette Jullien de Pommerol e Jacques Monfrin, *La bibliothèque pontificale à Avignon au XIV^e siècle* in *Histoire des bibliothèques françaises*, a cura di André Vernet, vol. 1, Paris, Promodis, 1989, pp. 147-169
- Jullien de Pommerol-Monfrin 1991 Marie-Henriette Jullien de Pommerol e Jacques Monfrin, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñiscola pendant le grand schisme d'Occident et sa dispersion: inventaires et concordances*, 2 voll., Roma, École Française de Rome, 1991
- Kelly 2000 Douglas Kelly, *The Poem as Art of Poetry: the Rethoric of Imitation in the "Grand Chant Courtois" in Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, a cura di William D. Paden, Champaign, University of Illinois Press, 2000, pp. 191-208
- Kelly 2011 Douglas Kelly, *The Subtle Shapes of Invention. Poetic Imagination in Medieval French Literature*, Louvain - Paris - Walpole, Pretors, 2011, pp. 3-92 e 391-409
- Kibre 1978 Pearl Kibre, *Arts and Medicine in the Universities of the*

- Later Middle Ages in The Universities in the Late Middle Ages*, a cura di Jozef Ijsewijn e Jacques Paquet, Leuven, Leuven University Press, 1978, pp. 213-227
- Koeppeli 1966 Tommaso Koeppeli, *Antiche biblioteche domenicane in Italia* in «Archivum fratrum praedicatorum», 36, 1966, pp. 5-80
- Köhler 1991 Erich Köhler, *La piccola nobiltà e l'origine della poesia trobadorica* in *Il punto su: i trovatori*, a cura di Mario Mancini, Bari, Laterza, 1991, pp. 123-132
- Koppenfels 1967 Werner von Koppenfels, *Dantes Al poco giorno und Petrarcas Giovane donna. Ein interpretationsvergleich zweier Sestinen* in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 44-45, 1967, pp. 150-189
- Krömer 1998 Wolfram Krömer, *La funzione artistica del pentimento come conclusione di un'opera. Il caso di Petrarca e di altri autori italiani e stranieri in La palinodia*, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 1998, pp. 71-76
- Kuhn-Steinhausen 1951 Hermine Kuhn-Steinhausen, *Il cardinale Pietro Colonna e la sua biblioteca* in «Rivista di storia della Chiesa in Italia», 5, 1951, pp. 350-357
- Labande-Jeanroy 1928 Thérèse Labande-Jeanroy, *La technique de la chanson dans Pétrarque* in *Pétrarque. Mélanges de littérature et d'histoire*, Paris, Leroux, 1928, pp. 143-214
- Lannutti 2008 Maria Sofia Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini* in «Medioevo romanzo», 32, 2008, pp. 3-28
- Lanza 1978 Antonio Lanza, *Di alcuni topoi e stilemi della tradizione lirica volgare nel Canzoniere del Petrarca* in *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 7-81
- Lanza 2007-2008 Antonio Lanza, *Elementi tardogotici nella lirica del Petrarca* in «Quaderni petrarcheschi», 17-18 - *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, vol. 2, Firenze, Le Lettere, 2007-2008, pp. 961-976
- La Penna 2001 Antonio La Penna, *Una nota su Petrarca e Orazio* in «Quaderni petrarcheschi», 11 - *Verso il centenario*, a cura di Loredana Chines e Paola Vecchi Galli, 2001, pp. 163-166
- Lavaud 1911 Renée Lavaud, *Eclaircissements sur la vie et l'oeuvre d'Arnaut Daniel* in «Annales du Midi», 23, 1911, pp. 20-24
- Lavis 1972 George Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Étude*

- semantique et stylistique du reseau lexical joie-dolor*, Paris, Les belles lettres, 1972, pp. 33-149 e 151-214
- Lazzerini 1993 Lucia Lazzerini, *La trasmutazione invisibile: intertestualità e metamorfosi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese* in «Medioevo romanzo», 18, 1993, pp. 153-206 e 313-370
- Lazzerini 1996 Lucia Lazzerini, *Bonagiunta, il nodo e la vista recuperata in Operosa parva – per Gianni Antonini*, a cura di Domenico De Robertis e Franco Gavazzeni, Verona, Edizioni Valdonega, 1996, pp. 47-54
- Lazzerini 1998 Lucia Lazzerini, *L'“alldoletta” e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil Novo in Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di Leonella Coglievina e Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 165-188
- Lemaitre 1996 Jean-Loup Lemaitre, *Les catalogues médiévaux et le pillage des bibliothèques languedociennes* in «Cahiers de Fanjeaux», 31 – *Livres et bibliothèques (XIII^e-XV^e siècle)*, Toulouse, Privat, 1996, pp. 19-57
- Leonardi 1987 Lino Leonardi, *Problemi di stratigrafia occitanica. A proposito delle «Recherches» di François Zufferey* in «Romania», 108, 1987, pp. 354-86
- Leonardi 1992 Lino Leonardi (a cura di), *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Einaudi, 1992 [edizione rivista ed aggiornata di D'Arco Silvio Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta* (1961)]
- Leonardi 1994 Guittone d'Arezzo, *Canzoniere: i sonetti d'amore del codice laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994
- Leonardi 1996 Lino Leonardi, *Questioni di identità del genere lirico in Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévae offerts à Marc-René Jung*, a cura di Luciano Rossi, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, pp. 921-940
- Leonardi 2003 Lino Leonardi, *Appunti su Guittone nei Rerum vulgarium fragmenta* in «Critica del testo», 6 - *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei “Rerum vulgarium fragmenta”*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, 2003, pp. 353-366
- Lepschy 1995 Antonio Lepschy, *Osservazioni sul vocabolario cromatico del*

- Canzoniere del Petrarca* in «Atti dell'Istituto veneto di Scienze Lettere ed Arti», 154, 1995, pp. 1-14
- Liborio 1982 Mariantonia Liborio, *Storie di dame e trovatori di Provenza*, Milano, Bompiani, 1982
- Limentani 1977 Alberto Limentani, "A la fontana del vergier". *Discorso lirico e discorso narrativo nella poesia dei trovatori* in *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 29-44
- Lioce 2000 Nico Lioce, *L'oeuvre en prose de Jean de Castellnou et la grammaire occitane au Moyen Âge* in *The history of linguistic and grammatical praxis*, Leuven – Paris - Sterling, Peeters, 2000, pp. 23-42
- Livraghi 2013 Leyla Livraghi, *Attardati, epigoni, «liquidatori»: passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Sennuccio del Bene* in «Italianistica», 1, 2013, pp. 69-88
- Llobet 1970 Gabriel de Llobet, *L'Université de Pamiers*, in «Cahiers de Fanjeaux», 5 - *Les universités du Languedoc au XIIIe siècle*, Toulouse, Privat, 1970, pp. 258-265
- De Lollis 1968 Cesare de Lollis, *Arnaldo e Guittone* in *Scrittori d'Italia*, a cura di Gianfranco Contini e Vittorio Santoli, Milano - Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 3-19
- Lommatzsch 1917 Erhard Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch; Lieder Der Troubadours Mit Einer Auswahl Biographischer Zeugnisse, Nachdichtungen Und Singweisen, Zusammengestellt*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1917
- Lonbardi-Careri 1998 Antonella Lonbardi e Maria Careri (a cura di), *Canzonieri provenzali. Biblioteca Apostolica Vaticana, A (Vat. Lat. 5232), F (Chig. L.IV. 106), O (Vat. Lat. 3208), H (Vat. Lat. 3207) in "Intavulare". Tavole di canzonieri romanzi*, vol. I, 1, Modena Mucchi, 1998
- Longo 2007 Nicola Longo, *Petrarca: geografia e letteratura, da Arezzo ad Arquà, da Paris a Praga, passando per Roma*, Roma, Salerno, 2007
- Lo Parco 1915 Francesco Lo Parco, *Francesco Petrarca allo studio di Montpellier*, Roma, Tipografia della Reale Accademia dei Lincei, 1915
- Lo Parco 1933 Francesco Lo Parco, *Francesco Petrarca e Tommaso Caloiro all'università di Bologna* in «Studi e memorie per la storia dell'università di Bologna», 11, 1933, pp. 25-82

BIBLIOGRAFIA

- Lot Borodin 1972 Myrrha Lot Borodin, *Sur les origines et le fins du service d'amour in Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Alfred Jeanroy*, Genève, Slatkine reprints, 1972, pp. 223-242
- Macinante 2011 Alessandra Paola Macinante, *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi. Metamorfofi delle chiome femminili tra Petrarca e Tasso*, Roma, Salerno Editore, 2011
- Maier 1965 Anneliese Maier, *Die "Bibliotheca minor" Benedikts XIII (Petrus' de Luna)* in «Archivum historiae pontificiae», 3, 1965, pp. 139-191
- Maier-Troxler 1981 Katharina Maier-Troxler, *"In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori": Zur Adynata-Haufung in Petrarca's Sestine "Là ver' l'aurora"* in «Romanische Forschungen», 93, 1981, pp. 372-382
- Maierù 2001 Alfonso Maierù, *La formazione scolastica di Dionigi: da Borgo Sansepolcro a Paris in Dionigi da Borgo Sansepolcro fra Petrarca e Boccaccio*, a cura di Franco Suitner, Città di Castello, Petrucci editore, 2001, pp. 13-26
- Maldina 2014 Nicolò Maldina, *Petrarca e il libro dei "Salmi". Materiali per la struttura dei "Rerum vulgarium fragmenta"* in «Lettere italiane», 64, 2014, pp. 543-557
- Malzacher 2013 Alice Malzacher, *Il nodo che...me ritenne. Riflessi intertestuali della "Vita Nuova" di Dante nei "Rerum vulgarium fragmenta" di Petrarca*, Firenze, Franco Cesati editore, 2013
- Manacorda 1980 Giuseppe Manacorda, *Storia della scuola in Italia. Il Medioevo*, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1980
- Mancini 1988 Franco Mancini, *La figura nel cuore tra cortesia e mistica dai Siciliani allo Stil Novo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988
- Mancini 1975 Mario Mancini, *Antitesi e mediazione in Bernart de Ventadorn* in «Attualità della retorica», Padova, Liviana, 1975, pp. 129-152
- Manfredi 2006 Antonio Manfredi, *Ordinata iuxta serenitatem et aptitudinem intellectus domini nostri pape Gregorii Undecimi. Note sugli inventari della biblioteca papale avignonese in La vie culturelle, intellectuelle et scientifique à la cour des Papes d'Avignon*, a cura di Jacqueline Hamesse, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 87-109
- Mann 2004 Nicholas Mann, *Pétrarque: les voyages de l'esprit*, Grenoble,

- Million, 2004
- Marcenaro 2012 Simone Marcenaro, *Introduzione in Pero Garcia Burgalés. Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 3-124
- Marcozzi 2002 Luca Marcozzi, *La biblioteca di Febo: mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Cesati, 2002
- Marcozzi 2003 Luca Marcozzi, *Il Parnaso di Petrarca (lettura della canzone 129 dei "Fragmenta")* in «Critica del testo», 6 - *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, 2003, pp. 55-76
- Marcozzi 2011 Luca Marcozzi, *Retorica dell'esilio nel Canzoniere di Petrarca* in «Bollettino di italianistica», 2011, pp. 71-93
- Marcozzi 2013 Luca Marcozzi, *Il Parnaso di Petrarca (Lettura della canzone 129 dei "Fragmenta")* in «Petrarchesca», 1, 2013, pp. 55-76
- Mari 1899 Giovanni Mari, *La sestina d'Arnaldo. La terzina di Dante*, Milano, Hoepli, 1899
- Marletta 1911 Fedele Marletta, *Il bacio a madonna Laura*, Catania, Giannotta editore, 1911
- Marrou 1983 Henri-Irénée Marrou, *I trovatori*, Milano, JacaBook, 1983
- Martellotti 1983 Guido Martellotti, *Scritti petrarcheschi*, Roma - Padova, Antenore, 1983
- Martin 1961 Henriette Martin, *Pétrarque et Montpellier* in «Studi petrarcheschi», 7, 1961, pp. 231-233
- Martinelli 1972 Bortolo Martinelli, "*Feria sexta aprilis*". *La data sacra nel Canzoniere di Petrarca* in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 8, 1972, pp. 449-484
- Martinelli 1976 Bortolo Martinelli, *L'ordinamento morale del Canzoniere di Petrarca* in «Studi provenzali», 8, 1976, pp. 93-167
- Martinelli 1977 Bortolo Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*, Milano - Roma, Minerva Italica, 1977
- Martinelli 2014 Bortolo Martinelli, *Petrarca: aura e antaura, tristitia e melancholia* in «La parola del testo», 18, 2014, pp. 33-84
- Mascitelli 2013 Cesare Mascitelli, *Il canzoniere trobadorico J e il ms. Conventi Soppressi F IV 776: constitutio codicis e storia esterna* in «Critica del testo», 16, 2013, pp. 85-112
- Masnovi 1934 Omero Masnovi, *Francesco Petrarca e Azzo da Correggio* in

BIBLIOGRAFIA

- Parma a Francesco Petrarca*. Atti del convegno (9-10 maggio 1934), a cura di Fortunato Rizzi e Matteo Cerini, Parma, Fresching, 1934, pp. 181-224
- Mastrocola 1991 Paola Mastrocola, *La forma vera. Petrarca e un'idea di poesia*, Bari, Laterza, 1991
- Mattoso 1997 José Mattoso, *O pranto funebre na poesia trovadoresca galego-portuguesa* in *Per via. Miscellanea di studi in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di Ettore Finazzi Agrò, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 203-224
- Mazzanti 2007 Giuseppe Mazzanti, *Lo studium nel XIV secolo* in *Storia di Bologna*, a cura di Ovidio Capitani, vol. 2 - *Bologna nel Medioevo*, Bologna, Bononia Università Press, 2007, pp. 951-976
- Mazzoni 1930 Guido Mazzoni, *L'“escondig” del Petrarca* in *Convegno petrarchesco tenuto in Arezzo il XXV e XXVI Novembre 1928*, Arezzo, Reale Accademia Petrarca, 1930, pp. 53-59
- Mazzotta 1992 Giuseppe Mazzotta, *Orpheus: Rhetoric and music in Petrarch* in *Forma e parola – Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, a cura di Dennis Dutschke, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 137-154
- Mazzotta 1993 Giuseppe Mazzotta, *The worlds of Petrarch*, Durham - London, Duke University Press, 1993
- Meliga 2001 Walter Meliga (a cura di), *Canzonieri provenzali. Bibliothèque nationale de France, I (fr. 854), K (fr. 12473) in “Intavulare”. Tavole di canzonieri romanzi*, vol. I, 2, Modena Mucchi, 2001
- Meliga 2006¹ Walter Meliga, *Le raccolte d'autore nella tradizione trobadorica* in *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, a cura di Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi e Niccolò Scaffai, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 81-91
- Meliga 2006² Walter Meliga, *La raccolta con razos di Bertran de Born* in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni e Sergio Vatteroni, 2 voll., Ospedaletto, Pacini, 2006, pp. 955-991
- Meliga 2006³ Walter Meliga, *La tradizione manoscritta dei trovatori genovesi* in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale*. Atti del Convegno per Genova capitale della cultura europea 2004, a cura di Margherita Lecco,

- Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 151-62
- Meneghetti 1984 Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 1984
- Meneghetti 1989 Maria Luisa Meneghetti, *Il florilegio di Ferrarino da Ferrara in Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, a cura di Roberto Antonelli, vol. 3, Modena, Mucchi pp. 853-871
- Meneghetti 1991 Maria Luisa Meneghetti, *Les floriges dans la tradition lyrique des troubadours* in *Lyrique romane médiévale: la tradition de chansonniers*, a cura di Madeleine Tyssens, Liegi, Biblioteca della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Liegi, 1991, pp. 43-59
- Meneghetti 1999 Maria Luisa Meneghetti, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari* in «Critica del testo», 2, 1999, pp. 119-140
- Meneghetti 2000 Maria Luisa Meneghetti, *Bembo, Equicola e i trovatori in Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, a cura di Silvia Morgana, Mario Piotti, Massimo Prada, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 23-35
- Meneghetti 2001¹ Maria Luisa Meneghetti, *Lancelot, Guenièvre e Rigaut de Berbezilh (per la fonte della raso di PC 421,2) in Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, a cura di Nadine Henrard, Paola Moreno, Martine Thiry-Stassin, Bruxelles, De Boeck, 2001, pp. 339-347
- Meneghetti 2001² Maria Luisa Meneghetti, *Uc e gli altri. Sulla paternità delle biografie trobadoriche* in «Quaderni di Filologia Romanza», 15 - *Il racconto nel Medioevo romanzo. Atti del Convegno (Bologna, 23-24 ottobre 2000)*, 2001, pp. 147-62
- Meneghetti 2014 Maria Luisa Meneghetti, *Sordello, perché... Il nodo attanziale di «Purgatorio» VI (e VII-VIII) in Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, 2 voll., Roma, Viella, 2014, pp. 1091-1101
- Menichetti 1965 Aldo Menichetti, *Introduzione e note* in Chiaro Davanzati, *Rime*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965
- Mercuri 2001 Roberto Mercuri, *Il poeta della morte* in «Critica del testo», 4 - *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, 2001, pp. 173-198
- Mercuri 2003 Roberto Mercuri, *Frammenti dell'anima e anima del*

BIBLIOGRAFIA

- frammento in «Critica del testo», 6 - *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, 2003, pp. 67-92
- Merlini 2001 Ilaria Merlini, *L'ermeneutica del viaggio nell'opera di Petrarca: la poesia del movimento nel codice Video* in «Sincronie», 19, 2001, pp. 185-192
- Meyer 1871 Paul Meyer, *Introduzione* in *Les derniers troubadours de la Provence*, Paris, Librairie Franck, 1871, pp. 1-25
- Michel 1988 Alain Michel, *Les grands courants esthétiques issus de l'antiquité dans la littérature médiévale* in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*, a cura di Claudio Leonardi ed Enrico Menestò, Scandicci, La Nuova Italia, 1988, pp. 33-51
- Michel 2011 Alain Michel, *Lectures de Pétrarque* in *La bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste*, a cura di Maurice Brock, Francesco Furlan e Frank La Brasca, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 9-19
- Milani 2010 Matteo Milani, *Panorama delle prime grammatiche tra latino e volgare italiano* in *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (3-8 settembre 2007), vol. 3, Innsbruck, De Gruyter, 2010, pp. 615-627
- Milone 1979 Luigi Milone, *Retorica del potere e poetica dell'oscuro da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga* in *Retorica e poetica*, Padova, Liviana editrice, 1979, pp. 147-177
- Modonutti 2012 Rino Modonutti, *La fortuna di un amico del Petrarca: la vita e le opere di Fra Giovanni Colonna di Galliciano dal XV al XX secolo* in «Filologia e critica», 1, 2012, pp. 30-63
- Molinari 2000 Carla Molinari, *Petrarca e il "gran desio": poesia della lode nel Canzoniere* in *Per Domenico De Robertis, studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti e Natascia Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 305-344
- Molinari 2008 Carla Molinari, *Lectura Petrarce XXVIII. La canzone XXIX (Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi)*, Padova - Firenze, Olschki, 2008, pp. 347-369
- Mölk 1996 Ulrich Mölk, *La lirica dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1996
- Mollat 1965 Guillaume Mollat, *Les papes d'Avignon (1305-1378)*, Paris, Letouzey et Ané, 1965 [I ed. 1912]

- Monteverdi 1925 Angelo Monteverdi, *La "tedesca rabbia"* in «Giornale storico della letteratura italiana», 86, 1925, pp. 196-199
- Monti 1989 Carla Maria Monti, *Mirabilia e geografia nel "Canzoniere": Pomponio Mela e Vibio Sequestre* in «Studi petrarcheschi», 6, 1989, pp. 91-123
- Monti 1997 Carla Maria Monti, *Nella biblioteca di Philippe de Cabassoles in Petrarca, Verona e l'Europa*. Atti del convegno internazionale di studi, a cura di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso, Padova, Antenore, 1997, pp. 221-269
- Morelli 2006 Giovanna Morelli, *"Acto tibi triennium": Francesco Petrarca allo Studio di Bologna* in «Quaderni petrarcheschi», 15-16 - *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, 2006, vol. 1, pp. 261-346
- Morici 1899 Medardo Morici, *Francesco Petrarca e Giovanni Colonna di S. Vito. A proposito del sonetto 7 del Canzoniere: la gola, il sonno e l'oziose piume*, «Giornale dantesco», 7, 1899
- Moschetti 1908 Andrea Moschetti, *Introduzione, notizie bio-bibliografiche e commenti in Francesco Petrarca. Il Canzoniere e i Trionfi*, Milano, Vallardi, 1908
- Motta 2004 Uberto Motta, *Petrarca a Milano al principio del Seicento in Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici (Due seminari romani)*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 227-273
- Murdoch-Sylla 1975 John Emery Murdoch e Edith Dudley Sylla (a cura di), *The Cultural Context of Medieval Learning*, Dordrecht - Boston, Reidel Publishing Company, 1975
- Murphy 1974 James Murphy, *Rethoric in the Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1974, pp. 135-193
- Murphy 1989 James Murphy, *Medieval Rethoric. A Select Bibliography*, Toronto, University of Toronto Press, 1989
- Mussio 2000 Thomas Mussio, *Fides Amor: Amor as Companion in Petrarch's Canzoniere* in «Italian Culture», 18, 2000, pp. 1-16
- Musumarra 1994 Carmelo Musumarra, *Dante e la Provenza* in «Critica letteraria», 82, 1994, pp. 3-19
- Nebbiai Dalla Guardia 1996 Donatella Nebbiai Dalla Guardia, *Les bibliothèques médiévales des abbayes bénédictines du Languedoc et de la Provence. Etat de la question et perspectives de recherches* in «Cahiers de Fanjeaux», 31 - *Livres et bibliothèques (XIII^e-*

BIBLIOGRAFIA

- XV^e siècle), Toulouse, Privat, 1996, pp. 59-93
- Neri 1951 Ferdinando Neri, *Il Petrarca e le rime dantesche della Pietra* in *Letteratura e leggende*, Torino, Chiantore, 1951, pp. 53-72
- Niederer 2000 Christoph Niederer, *La bipartizione in vita/in morte del "Canzoniere" di Petrarca* in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vittorio Caratozzolo e Georges Güntert, Ravenna, Longo editore, 2000, pp. 19-41
- Noferi 1962 Adelia Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1962
- Noferi 2001 Adelia Noferi, *Frammenti per i "Fragmenta" di Petrarca*, a cura di Luigi Tassoni, Roma, Bulzoni editore, 2001
- Nolhac 1892 Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Bouillon, 1892
- Noto 2003 Giuseppe Noto (a cura di), *Canzonieri provenzali. Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, P (plut. 41 42) in "Intavulare". Tavole di canzonieri romanzi*, vol. I, 4, Modena Mucchi, 2003
- Noto 2006 Giuseppe Noto, *Florilegi di "coblas" e tendenze nella letteratura in volgare italiano: osservazioni sulle raccolte e sulle seriazioni di poesie nell'Italia tra Duecento e Trecento* in *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, a cura di Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi e Niccolò Scaffai, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 93-105
- Nottola 1889 Umberto Nottola, *Selvaggia Vergiolesi e la lirica amorosa di Cino da Pistoia: studio*, Bergamo, Fagnani e Galeazzi, 1889
- Noulet-Chabaneau 1888 Jean-Baptiste Noulet e Camille Chabaneau, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle contenant des poésies de Raimon de Cornet, de Peire de Ladils et d'autres poètes de l'école toulousane*, Montpellier - Paris, Société pour l'étude des langues romanes, 1888
- Orelli 1996-1997 Giorgio Orelli, *Il sonetto del Po (Rvf CLXXX)* in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere e arti», 109, 1996-1997, pp. 361-373
- Ouy 1997 Gilbert Ouy, *Pétrarque et les humanistes français* in *Petrarca, Verona e l'Europa. Atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso, Padova, Antenore, 1997, pp. 415-434

- Pacca 1998 Vinicio Pacca, *Petrarca*, Roma, Laterza, 1998
- Pacca 2004 Vinicio Pacca, *La struttura senaria del Canzoniere* in «Italianistica», 33, 2004, pp. 77-82
- Pacca 2006 Vinicio Pacca, *Petrarca e il canone degli "auctores", tra antichi e moderni* in «Quaderni petrarcheschi», 15-16 - *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, 2006, vol. 1, pp. 605-628
- Paden 1995 William D. Paden Jr., *Manuscripts* in *A Handbook of the Troubadours*, a cura di Frank R. P. Akehurst e Judith M. Davis, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1995, pp. 307-333
- Paden 2000 William D. Paden Jr., *The System of Genres in Troubadour Lyric in Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, Champaign, University of Illinois Press, 2000, pp. 21-67
- Pagani 1946 Giacomo Pagani, *Petrarca e la poesia trobadorica*, Rovigo, Istituto padano di arti grafiche, 1948
- Pagani 1968 Walter Pagani, *Repertorio tematico della Scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica, 1968
- Pancheri 2002 Alessandro Pancheri, "S' i' 'l dissi mai..." *Variazioni in scala ridotta su un tema petrarchesco* in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti», 63-64, 2002, pp. 113-130
- Pancheri 2007 Alessandro Pancheri, *Petrarca 1336-1337* in «Studi di filologia italiana», 65, 2007, pp. 49-64
- Panofsky 1975 Erwin Panofsky, *Cupido cieco* in *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 135-183
- Panvini 1952 Bruno Panvini, *Le biografie provenzali: valore e attendibilità*, Firenze, Olschki, 1952
- Paolino 1993 Laura Paolino, "Ad acerbam rei memoriam". *Le carte del lutto nel Codice Vaticano latino 3196 di Francesco Petrarca* in «Rivista di letteratura italiana», 11, 1993, pp. 73-102
- Paolino 2000 Laura Paolino, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*, Milano - Napoli, Ricciardi, 2000
- Paolino 2001 Laura Paolino, *Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca (RVF 52, 54, 106, 121)* in «Italianistica», 30, 2001, pp. 307-324

BIBLIOGRAFIA

- Papponetti 2004 Giuseppe Papponetti, "Una aetas unus mos una mens". *Petrarca e Barbato da Sulmona* in «Humanitas», 1, 2004, pp. 59-65
- Papponetti-Monti 2004 Giuseppe Papponetti e Carla Maria Monti, *La Romana res publica Urbi Romae di Barbato da Sulmona* in «Studi petrarcheschi», 17, 2004, pp. 27-60
- Papy 2005 Jan Papy, *Francesco Petrarca en zijn Limburgse 'Socrates': een verhaal van humanistische vriendschap en acculturatie in de veertiende eeuw* in «Incontri», 1, 2005, pp. 49-58
- Paravicini Bagliani 2010 Agostino Paravicini Bagliani, *Il papato nel secolo XIV: cent'anni di bibliografia (1875-2009)*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2010
- Pasero 1968 Nicola Pasero, *Devinalb, "non senso" e "interiorizzazione testuale": osservazione sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale* in «Cultura neolatina», 28, 1968, pp. 113-146
- Pasqui 1889 Ubaldo Pasqui, *La biblioteca d'un notaro aretino del secolo XIV* in «Archivio storico italiano», 4, 1889, pp. 250-255
- Pasquini 1981 Emilio Pasquini, *Il mito polemico di Avignone nei poeti italiani del Trecento* in *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese*, Convegni del centro di studi sulla spiritualità medievale, XIX, Todi, Accademia Tudertina, 1981, pp. 259-309
- Pasquini 1983 Emilio Pasquini, *Convenevole da Prato* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 28, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 563-568
- Pasquini 1985 Emilio Pasquini, *Lectura Petrarce V. La canzone CCCLIX (Quando il soave mio fido conforto)*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 227-247
- Pasquini 1992 Emilio Pasquini, *Dal plazer stilnovistico-cortese a quello umanistico-cristiano: storia di un verso chiave sulla neve* in «Italianistica», 21, 1992, pp. 459-483
- Pasquini 2003 Emilio Pasquini, *La "Vita nuova" di Dante: autobiografia come "memoria selettiva"* in "In quella parte del libro della mia memoria". *Verità e finzioni dell'io autobiografico*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 57-67
- Passerat 2000 Georges Passerat, *L'église et la poésie: les debuts du Concistori del Gay Saber* in «Cahiers de Fanjeaux», 35 - *Eglise et culture en France méridionale (XII^e-XIV^e siècles)*,

- Toulouse, Privat, 2000, pp. 443-473
- Passerat 2003 Georges Passerat, *Les outrances verbales d'un troubadour: le cas du spirituel Raimon de Cornet* in «Cahiers de Fanjeaux», 38 - *L'anticléricisme en France méridionale (milieu XII^e – début XIV^e siècle)*, Toulouse, Privat, 2003, pp. 135-158
- Pastore Stocchi 1981 Manlio Pastore Stocchi, *Lectura Petrarce II. I sonetti III (Era il giorno ch'al sol si scoloraro) e LXI (Benedetto sia'l giorno, e'l mese, et l'anno)*, Padova - Firenze, Olschki, 1981, pp. 3-23
- Pastore Stocchi 1994 Manlio Pastore Stocchi, *Lectura Petrarce XIV. I sonetti del guanto (CXCIX, CC, CCI)*, Padova - Firenze, Olschki, 1994, pp. 251-62
- Pastore Stocchi 2004 Manlio Pastore Stocchi, *Petrarca e Dante* in «Rivista di studi danteschi», 4, 2004, pp. 184-204
- Pastore Stocchi 2007 Manlio Pastore Stocchi, *Petrarca e i potenti della terra in Francesco Petrarca: da Padova all'Europa*, a cura di Gino Belloni, Roma - Padova, Antenore, 2007, pp. 37-50
- Paterson 1975 Linda Paterson, *Troubadours and eloquence*, Oxford, Clarendon Press, 1975
- Paterson 2007 Linda Paterson, *Nel mondo dei trovatori: storia e cultura di una società medievale*, Roma, Viella, 2007
- Paterson 2011 Linda Paterson, *Culture and society in Medieval Occitania*, Burlington, Ashgate, 2011
- Paul 2000 Jacques Paul, *Le contrast culturel entre le Nord et le Midi dans la France medieval* in «Cahiers de Fanjeaux», 35 - *Eglise et culture en France méridionale (XII^e-XIV^e siècles)*, Toulouse, Privat, 2000, pp. 19-48
- Pazzaglia 2007 Mario Pazzaglia, *Il commento ai Rerum vulgarium fragmenta petrarcheschi di A. Tassoni* in «Studi e problemi di critica testuale», 74, 2007, pp. 117-140
- Pellegrini 1977 Silvio Pellegrini, *Varietà romanze*, a cura di Giuseppe Sansone, Bari, Adriatica, 1977
- Pelosini 1992 Raffaella Pelosini, *Guido Cavalcanti nei "Rerum vulgarium fragmenta"* in «Studi petrarcheschi», 3, 1992, pp. 9-76
- Pelosini 1998 Raffaella Pelosini, *Il sistema-sestine nel Canzoniere (e altre isotopie di Laura)* in «Critica del testo», 1, 1998, pp. 665-717
- Percival 1975 Keith Percival, *The Grammatical Tradition and the Rise of the Vernaculars in Historiography of Linguistics*, vol. 13 - *Current Trends in Linguistics*, a cura di Thomas Albert

- Sebeok, Mouton, Le Hague, 1975, pp. 231-275
- Peri 2004 Massimo Peri, *Ma il quarto dov'è? Indagine sul topos delle bellezze femminili*, Pisa, Edizioni ETS, 2004, pp. 167-306
- Perrus 1997 Claude Perrus, *Le rêve dans le Canzoniere de Pétrarque* in «Arzanà», 4 - Rêves et récits de rêve, 1997, pp. 43-71
- Perugi 1985 Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985
- Perugi 1990¹ Maurizio Perugi, *Lectura Petrarce X. L'escondit del Petrarca*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 201-228
- Perugi 1990² Maurizio Perugi, *Petrarca provenzale* in «Quaderni petrarcheschi», 7, 1990, pp. 109-181
- Perugi 1991¹ Maurizio Perugi, *A proposito di alcuni scritti recenti su Petrarca e Arnaut Daniel* in «Studi Medievali», 32, 1991, pp. 369-384
- Perugi 1991² Maurizio Perugi, *Lanfranco Cigala nell'epilogo dei "Rerum vulgariium fragmenta"* in «Studi Medievali», 32, 1991, pp. 833-841
- Perugi 1994 Maurizio Perugi, *Ancora sul tema dell'aura* in «Studi Medievali», 35, 1994, pp. 823-834
- Perugi 1995 Maurizio Perugi, *Un capitolo di (franco)provenzale trecentesco in Italia* in *Saggi di linguistica trovadorica*, Tübingen, Stauffenburg, 1995, pp. 157-174
- Perugi 1996 Maurizio Perugi, *Per una nuova edizione critica della sestina di Arnaut Daniel* in «Anticomoderno», 2 - *La sestina*, 1996, pp. 21-39
- Perugi 1998 Maurizio Perugi, *Il motivo della "pasada folor" e la sua diffusione nella poesia provenzale d'Italia e nel Petrarca* in «La palinodia», a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 1998, pp. 61-69
- Perugi 1999 Maurizio Perugi, *Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca: il canzoniere di Guiraut Riquier e la canzone a Maria di Lanfranco Cigala* in «Anticomoderno», 4, 1999, pp. 25-43
- Perugi 2000 Maurizio Perugi, *"Verdi piani" non "Verdi panni" (La canzone "Er vei vermeilz" di Arnaut Daniel in Dante e in Petrarca)* in *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de metrique offertes a Aldo Menichetti*, a cura di Marie-Claire Gerard-Zai et al., Editions Slatkine, Genève, 2000, pp. 323-339

- Perugi 2004 Maurizio Perugi, *L'allodola "s'innamora": Bernart de Ventadorn nei prestilnovisti e nel primo Guido in Da Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Padova, Poligrafo, 2004, pp. 189-206
- Peterson 2003 Thomas Peterson, *Petrarch's "Canzone-frottola": a parable of return* in «Symposium», 57, 2003, pp. 15-25
- Petrie 1983 Jennifer Petrie, *Petrarch: the Augustan Poets, the Italian Tradition and the Canzoniere*, Dublin, Irish Academic Press, 1983
- Petrie 1997 Jennifer Petrie, *Anniversario e memoria nei Rerum vulgarium fragmenta in Petrarca e la cultura europea*, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997, pp. 111-119
- Petrini 1993 Mario Petrini, *La risurrezione della carne. Saggi sul Canzoniere*, Milano, Mursia, 1993
- Petrini 1994 Mario Petrini, *La canzone alla Vergine* in «Critica letteraria», 82, 1994, pp. 33-42
- Petronio 1991 Giuseppe Petronio, *Storicità della lirica politica di Petrarca in La poesia. Origine e sviluppo delle forme poetiche nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS editrice, 1991, pp. 183-273
- Petrucci 1967 Armando Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967
- Pfeffer 1992 Wendy Pfeffer, *A Sign of the Times: the Question of Literacy in Medieval Occitania in Literary Aspects of Courtly Culture*, a cura di Donald Maddox e Sara Sturm Maddox, Cambridge, Brewer, 1992, pp. 283-290
- Philippe 1996 Ménard Philippe, *Des Albas occitans aux Tagelieder allemands, problèmes et énigmes de la chanson d'aube* in *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, a cura di Luciano Rossi, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, pp. 53-66
- Piattoli 1933 Renato Piattoli, *Per la biografia di ser Convenevole da Prato*, Arezzo, Officina tipografica Scheggi, 1933
- Picchio Simonelli 1974 Maria Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Modena, Mucchi, 1974
- Picchio Simonelli 1978 Maria Picchio Simonelli, *La sestina dantesca fra Arnaut Daniel e il Petrarca* in *Figure foniche dal Petrarca ai*

BIBLIOGRAFIA

- petrarchisti*, Firenze, Licoso, 1978, pp. 1-15
- Piccini 2004 Daniele Piccini, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Roma - Padova, Antenore, 2004
- Pich 2010 Federica Pich, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010
- Pickens 2000 Rupert Pickens, *The Old Occitan Arts of Poetry and the Early Troubadour Lyric in Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, a cura di William D. Paden Jr., Champaign, University of Illinois Press, 2000, pp. 209-241
- Picone 1979 Michelangelo Picone, *"Vita nuova" e tradizione romanza*, Padova, Liviana, 1979
- Picone 1981-1983 Michelangelo Picone, *Paradiso XI: Dante, Folchetto e la diaspora trobadorica* in «Medioevo romanzo», 8, 1981-1983, pp. 47-89
- Picone 1993¹ Michelangelo Picone, *Tempo e racconto nel "Canzoniere" di Petrarca* in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 581-592
- Picone 1993² Michelangelo Picone, *Riscritture dantesche nel "Canzoniere" di Petrarca* in «Rassegna europea di lettura italiana», 2, 1993, pp. 115-125
- Picone 1995 Michelangelo Picone, *"Versi...di romanzi". Una lettura semantica della sestina di Arnaut Daniel* in *"Cantarem d'aquestz trobador". Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di Luciano Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 113-126
- Picone 1996 Michelangelo Picone, *Il motivo della nave magica da Marie de France a Petrarca* in *Ensi firent li ancessor. Mèlanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, a cura di Luciano Rossi, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, pp. 813-830
- Picone 1997 Michelangelo Picone, *Lectura Petrarce XVII. Il sonetto LXII*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 393-418
- Picone 1998¹ Michelangelo Picone, *Theories of Love and the Lyric Tradition from Dante's "Vita nuova" to Petrarca's "Canzoniere"* in «Romance note», 39, 1998, pp. 83-93
- Picone 1998² Michelangelo Picone, *Padre del ciel di Petrarca: la conversione desiderata* in *Fictio poetica. Studi italiani e ispanici in onore di Georges Güntert*, a cura di Katharina Maier-Troxler e Costantino Maeder, Firenze, Cesati, 1998,

- pp. 53-82
- Picone 2000 Michelangelo Picone, *Traditional Genres and Poetic Innovation in Thirteenth-century Italian Lyric Poetry in Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, a cura di William D. Paden Jr., Champaign, University of Illinois Press, 2000, pp. 146-157
- Picone 2002 Michelangelo Picone, *Avignone come tema letterario: Dante e Petrarca* in «L'Alighieri», 20, 2002, pp. 5-22
- Picone 2003¹ Michelangelo Picone, *Il viaggio di due motivi lirici in Percorsi della lirica duecentesca*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 125-165
- Picone 2003² Michelangelo Picone, *Un dittico petrarchesco: Rvf 2-3* in «Critica del testo», 6 - *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, 2003, pp. 323-336
- Picone 2003³ Michelangelo Picone, *Studi sul canone letterario nel Trecento*, Ravenna, Longo, 2003
- Picone 2007 Michelangelo Picone (a cura di), *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, Ravenna, Longo editore, 2007
- Picone 2011 Michelangelo Picone, *Dentro la biblioteca di Petrarca* in *La bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste*, a cura di Maurice Brock, Francesco Furlan e Frank La Brasca, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 21-34
- Pierantozzi 1948 Decio Pierantozzi, *Il Petrarca e Guittone* in «Studi petrarcheschi», 1, 1948, pp. 145-165
- Pillet-Carstens 1933 Alfred Pillet e Henry Carstens, *Bibliographie der troubadours*, Halle, Niemeyer Verlag, 1933
- Poe 2000 Elizabeth Poe, *"Cobleiarai, car mi platz": the Role of the Cobla in the Occitan Lyric Tradition in Medieval lyric. Genres in Historical Context*, a cura di William D. Paden Jr., Champaign, University of Illinois Press, 2000, pp. 68-94
- Poli 1993 Andrea Poli, *Bernart de Ventadorn in Petrarca* in «Filologia e critica», 18, 1993, pp. 20-44
- Porena 1935 Manfredi Porena, *L'ordinamento del canzoniere petrarchesco e le due grandi canzoni politiche* in «Rendiconti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei», 6, 11, 1935, pp. 129-234
- Possiedi 1974 Paolo Possiedi, *Petrarca petroso* in «Forum italicum», 8, 1974, pp. 523-545

BIBLIOGRAFIA

- Praloran 2003¹ Marco Praloran, *Alcune osservazioni sulla costruzione della forma-canzoniere in Petrarca* in «Critica del testo», 6 - *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, 2003, pp. 439-454
- Praloran 2003² Marco Praloran (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma - Padova, Antenore, 2003
- Praloran 2007¹ Marco Praloran, *Alcune osservazioni preliminari sul senso della forma nel Canzoniere in Francesco Petrarca: da Padova all'Europa*, a cura di Gino Belloni, Giuseppe Frasso, Manlio Pastore Stocchi e Giuseppe Velli, Roma - Padova, Antenore, 2007, pp. 73-114
- Praloran 2007² Marco Praloran, *Le "canzoni degli occhi": una interpretazione* in «Stilistica e metrica italiana», 7, 2007, pp. 33-75
- Praloran 2009 Marco Praloran, *La canzone delle citazioni (Rvf 70) in «Quaderni del circolo filologico linguistico padovano», 19 - La citazione*, 2009, pp. 183-196
- Praloran 2013 Marco Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di Arnaldo Soldani, Roma - Padova, Antenore, 2013
- Proto 1907 Enrico Proto, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici* [estratto dal «Giornale dantesco»], Firenze, Olschki, 1907
- Proto 1911 Enrico Proto, *Per un madrigale del Petrarca* in «Rassegna critica delle lettere italiane», 1911, pp. 3-20
- Proto 1923 Enrico Proto, *Il sonetto "Una candida cerva" di Francesco Petrarca* in «Rassegna critica della letteratura italiana», 28, 1923, pp. 129-140
- Pulega 1978 Andrea Pulega, *Modelli trobadorici della sestina dantesca: esercizi di lettura* in «ACME», 31, 1978, pp. 261-328
- Pulsoni 1993 Carlo Pulsoni, *Pietro Bembo e la tradizione della canzone "Drez et razo es qu'ieu ciant e m demori"* in «Rivista di Letteratura Italiana», 11, 1993, pp. 283-304
- Pulsoni 1995 Carlo Pulsoni, *Sulla morfologia dei congedi della sestina* in «Aevum», 69, 1995, pp. 505-520
- Pulsoni 1996 Carlo Pulsoni, *Petrarca e la codificazione del genere sestina* in «Anticomoderno», 2 - *La sestina*, 1996, pp. 55-65
- Pulsoni 1998¹ Carlo Pulsoni, *La tecnica compositiva nei Rerum vulgarium fragmenta. Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma, Bagatto,

- 1998
- Pulsoni 1998² Carlo Pulsoni, *Petrarca ultimo trovatore in Toulouse à la croisée des cultures*. Actes du V^e congrès international de l'association, a cura di Jacques Gourc e François Pic, 2 voll., Toulouse, PAU – Association international d'études occitanes, 1998, pp. 69-73
- Pulsoni 2000 Carlo Pulsoni, *Bembo e la letteratura provenzale* in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, a cura di Silvia Morgana, Mario Piotti, Massimo Prada, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 37-54
- Pulsoni 2003¹ Carlo Pulsoni, "Propter unum quod [...] legi in cantilena Arnaldi Danielis": una citazione del Petrarca volgare in «Critica del testo», 6 - *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, 2003, pp. 337-348
- Pulsoni 2003² Carlo Pulsoni, *I versi provenzali della Commedia e le loro traduzioni antiche* in «Quaderni di Romanica vulgaria», 15 - *Studi sulla traduzione '95-'97*, a cura di Giuseppe Tavani e Carlo Pulsoni, 2003, pp. 187-244
- Pulsoni 2004 Carlo Pulsoni, *Appunti per una descrizione storico-geografica della tradizione manoscritta trobadorica* in «Critica del testo», 7, 2004, pp. 357-389
- Pulsoni 2010 Carlo Pulsoni, *Castelvetro e la lirica provenzale* in «La parola del testo», 14, 2010, pp. 127-144
- Quaglioni 1994 Diego Quaglioni (a cura di), *La crisi del Trecento e il papato avignonese*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1994
- Radaelli 2005 Anna Radaelli (a cura di), *Paris, Bibliothèque nationale de France, C (fr. 856)* in "Intavulare". *Tavole di canzonieri romanzi*, vol. I, 7, Modena Mucchi, 2005
- Rafti 1995 Patrizia Rafti, *Alle origini dei Rerum vulgarium fragmenta* in «Scrittura e civiltà», 19, 1995, pp. 199-221
- Ravera 2013 Giulia Ravera, *Immagini belliche dai Provenzali ai Siciliani* in «Carte romanze», 2, 2013, pp. 179-249
- Rea 2008 Roberto Rea, *Cavalcanti poeta: uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni nuova cultura, 2008
- Rea 2015 Roberto Rea, *Appunti sul lessico e la psicologia della Paura nei Rerum vulgarium fragmenta* in *Ragionar d'amore. Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*. Atti del

BIBLIOGRAFIA

- convegno di Siena, 17-19 aprile 2013, a cura di Alessio Decaria e Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 259-280
- Reeve 1998 Michael D. Reeve, *The Circulation of Classical Works on Rethoric from the 12th to the 14th Century* in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*, a cura di Claudio Leonardi Enrico Menestò, Scandicci, La Nuova Italia, 1998, pp. 109-124 [I ed. 1988]
- Regan 1974 Mariann S. Regan, *Petrarch's Courtly and Christian Vocabularies: Language in "Canzoniere" 61-63* in «Romance notes», 15, 1974, pp. 527-531
- Rehberg 1999 Andreas Rehberg, «*Roma docta*? Osservazioni sulla cultura del clero dei grandi capitoli romani nel Trecento» in «Archivio della Società romana di storia patria», 122, 1999, pp. 135-167
- Renouard 1954 Yves Renouard, *La papauté à Avignon*, Paris, Presses universitaires de France, 1954
- Renzi 2006 Lorenzo Renzi, *Il bacio come pegno, una metafora medievale* in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, vol. 2, Ospedaletto, Pacini, 2006, pp. 1369-1381
- Resconi 2008 Stefano Resconi, *Le conoscenze trobadoriche dei commentatori trecenteschi della "Commedia"* in «Rivista di studi danteschi», 2, 2008, pp. 346-388
- Resconi 2009 Stefano Resconi, *Note sulla sezione iniziale del canzoniere provenzale P* in «Critica del testo», 12, 2009, pp. 203-237
- Resconi 2014¹ Stefano Resconi, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014
- Resconi 2014 Stefano Resconi, *La lirica trobadorica nella Toscana del Duecento: canali e forme della diffusione* in «Carte romanze», 2, 2014, pp. 269-300
- Rico 1976 Francisco Rico, «*Rime sparse*», «*Rerum vulgarium fragmenta*». *Para el título y el primer soneto del "Canzoniere"* in «Medioevo romanzo», 3, 1976, pp. 101-138
- Rico 2003 Francisco Rico, «*Sospir trillustre*». *Le date dell'amore e il primo "Canzoniere"* in «Critica del testo», 6 - *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, 2003, pp. 31-48

- Riquer 1951-52 Martin de Riquer, *El "escondit" provenzal y su pervivencia en la lírica romànica* in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 24, 1951-52, pp. 1-17
- Riquer 1953 Martin de Riquer, *"Hei, ore dolce, qui de France venés"* in «Cultura neolatina», 13, 1953, pp. 86-90
- Rivella 1997 Monique Rivella, *Il motivo dell'usignolo nei sonetti X e CCCXI dei Rerum vulgarium fragmenta di Petrarca. Alcune riflessioni attinenti alla relazione triangolare fra la poesia classica, la poesia occitanica e la poesia italiana del Trecento in Petrarca e la cultura europea*, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997, pp. 327-340
- Rizzi 1934 Fortunato Rizzi, *Francesco Petrarca e il decennio parmense (1341-1351)*, Torino, Paravia, 1934
- Roche 1974 Thomas P. Roche, *The Calendrical Structure of Petrarch's "Canzoniere"* in «Studies in Philology», 71, 1974, pp. 152-172
- Romanò 1953 Angelo Romanò, *I sonetti dell'aura* in «L'approdo», 2, 1953, pp. 71-78
- Romualdi 2006 Stefania Romualdi (a cura di), *Canzonieri provenzali. Paris, Bibliothèqne nationale de France, B (fr. 1592) in "Intavulare". Tavole di canzonieri romanzi*, vol. I, 8, Modena Mucchi, 2006
- Roncaglia 1952 Aurelio Roncaglia, *"Can la frej'aura venta"* in «Cultura neolatina», 12, 1952, pp. 255-264
- Roncaglia 1981 Aurelio Roncaglia, *L'invenzione della sestina* in «Metrica», 2, 1981, pp. 3-41
- Roncaglia 1991 Aurelio Roncaglia, *Retrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc* in *Lyrique romane médiévale: la tradition de chansonniers*, a cura di Madeleine Tyssens, Liegi, Biblioteca della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Liegi, 1991, pp. 19-41
- Rossellini 1995 Ingrid Rossellini, *Nel trapassar del segno: idoli della mente ed echi della vita nei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki, 1995
- Rossi 1999 Dante, *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori, 1999
- Rossi 1989 Luciano Rossi, *Noch einmal: die Trobadors und Vergil* in «Vox romanica», 48, 1989, pp. 58-73

BIBLIOGRAFIA

- Rossi 1990 Luciano Rossi, *Per la storia dell'“Aura”* in «Lettere italiane», 42, 1990, pp. 553-574
- Rüegg 1992 Walter Rüegg (a cura di), *Universities in the Middle Ages in A History of University in Europe*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1992
- Ruggeri 1953 Ruggero Ruggeri, *La poesia provenzale alla corte di Federico II di Sicilia* in «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani», 1, 1953, pp. 204-232
- Ruiz Arzàlluz 2007-2008 Inigo Ruiz Arzàlluz, *Petrarca, el texto de Terencio y Pietro da Moglio* in «Quaderni petrarcheschi», 17-18 - *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, vol. 2, 2007-2008, pp. 765-812
- Ruiz Arzàlluz 2009 Inigo Ruiz Arzàlluz, *Terencio, Landolfo Colonna, Petrarca* in «Studi petrarcheschi», 22, 2009, pp. 1-18
- Russell 1982 Rinaldina Russell, *Generi poetici medievali*, Napoli, Società editrice napoletana, 1982
- Sabbadini 1906 Remigio Sabbadini, *Il primo nucleo della biblioteca del Petrarca* in «Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere», 39, 1906, pp. 369-388
- Salvat 1964¹ Joseph Salvat, *Consistori de la subregaya companhia del Gai Saber* in *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*, Paris, Fayard, 1964, pp. 221-222
- Salvat 1964² Joseph Salvat, *Leys d'Amors* in *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*, Paris, Fayard, 1964, pp. 461-462
- Salvatore 2014 Tommaso Salvatore, *Sondaggi sulla tradizione manoscritta della “Forma Chigi” (con incursioni pre-chigiane)* in «Studi petrarcheschi», 27, 2014, pp. 47-105
- Salvatori 2002 Enrica Salvatori, *“Boni amici et vicini”. Le relazioni tra Pisa e le città della Francia meridionale dall'XI alla fine del XIII secolo*, Pisa, ETS, 2002
- Santagata 1969 Marco Santagata, *Presenze di Dante “comico” nel “Canzoniere” del Petrarca* in «Giornale storico della letteratura italiana», 146, 1969, pp. 164-211
- Santagata 1975 Marco Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca* in «Strumenti critici», 26, 1975, pp. 80-112
- Santagata 1981 Marco Santagata, *Lectura Petrarce I. La canzone XXIII (Nel dolce tempo de la prima etade)*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 49-78

- Santagata 1983 Marco Santagata, *Il giovane Petrarca e la tradizione poetica romanza: modelli ideologici e letterari* in «Rivista di Letteratura Italiana», 1, 1983, pp. 11-61
- Santagata 1985 Marco Santagata, *Prestilnovisti in Petrarca* in «Studi petrarcheschi», 2, 1985, pp. 85-129
- Santagata 1988 Marco Santagata, *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R.v.f. 7, 10, 28*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988
- Santagata 1989 Marco Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1989
- Santagata 1990 Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990
- Santagata 1992 Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992
- Santagata 1999 Marco Santagata, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999
- Santagata 2000 Marco Santagata, *Appunti su alcune rime in morte di Beatrice in Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di Marco Santagata e Alfredo Stussi, Pisa, ETS, 2000, pp. 639-657
- Santagata 2004 Francesco Petrarca, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004 [I ed. 1996]
- Santagata 2006 Marco Santagata, *L'io lirico* in «Quaderni petrarcheschi», XV-XVI, 2006, pp. 23-34
- Santangelo 1921 Salvatore Santangelo, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania, Giannotta, 1921
- Sapegno 2003 Maria Serena Sapegno, *Tu, Voi: a chi si parla?* in «Critica del testo», 6 - *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, 2003, pp. 93-102
- Sarteschi 2008¹ Selene Sarteschi, *Antonio Beccari. Osservazioni su la canzone 'disperata' "Le stelle universali e i ciel rotanti"* in «Rassegna europea di letteratura italiana», 31, 2008, pp. 29-40
- Sarteschi 2008² Selene Sarteschi, *Rerum vulgarium fragmenta: un libro sempre aperto?* in «La rassegna della letteratura italiana», 1, 2008, pp. 64-92

BIBLIOGRAFIA

- Savoca 2008 Giuseppe Savoca, *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, Firenze, Olschki, 2008
- Sbacchi 2014 Diego Sbacchi, *Il tempus irrediturum di Petrarca* in «Lettere italiane», 66, 2014, pp. 94-106
- Scaglione 1976 Aldo Scaglione, *Aspetti delle arti del trivio fra Medioevo e Rinascimento* in «Medioevo romanzo», 3, 1976, pp. 265-291
- Scarano 1901 Nicola Scarano, *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca*, Torino, Loescher, 1901, pp. 250-360 [Estratto da: «Studi di filologia romanza»]
- Scarpati 2008 Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma, Viella, 2008
- Scheludko 1937 Dimitri Scheludko, *Über die religiöse Lyrik der Troubadours* in «Neuphilologie Mitteilungen», 38, 1937, pp. 224-250
- Scheludko 1940 Dimitri Scheludko, *Über die Theorien der Liebe bei den Trobadors* in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 60, 1940, pp. 191-234
- Scherillo 1919 Michele Scherillo, *Le origini e lo svolgimento della letteratura italiana*, vol. 1, Milano, Hoepli, 1919, pp. 354-355
- Schulze-Busacker 1979 Elisabeth Schulze-Busacker, *La complainte de morts dans la littérature occitane* in *Le sentiment de la mort au Moyen Age. Études présentées au cinquième colloque de l'Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal*, Montréal, L'Aurore, 1979, pp. 231-248
- Scott 2004 John Scott, *Genesi e sviluppo del pensiero politico in Dante in Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*. Atti del quarto seminario dantesco internazionale, University of Notre Dame, Indiana, USA, 25-27 settembre 2003, a cura di Michelangelo Picone, Theodore Cachey Jr e Margherita Mesirca Firenze, Cesati, 2004, pp. 243-270
- Segre 1985 Cesare Segre, *Les isotopies de Laure in Exigences et perspectives de la sémiotique*, a cura di Herman Parret e Hans-George Ruprecht, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins Publishing company, 1985, pp. 811-826
- Segre 1993 Cesare Segre, *I sonetti dell'aura in Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 43-65
- Segré 1904 Carlo Segré, *La patria poetica del Petrarca* in «Nuova antologia», 196, 1904, pp. 177-194
- Shapiro 1980 Marianne Shapiro, *Hieroglyph of Time. The Petrarchan*

- Sestina*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1980
- Sharman 1989 Giraut de Bornelh, *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Bornelh: a critical edition*, a cura di Verity Sharman, Cambridge, Cambridge University Press, 1989
- Siberry 1985 Elizabeth Siberry, *Criticism of Crusading: 1095-1274*, Oxford, Clarendon press, 1985, pp. 4-20 e 156-189
- Siberry 1988 Elizabeth Siberry, *Troubadours, trouvères, minnesingers and the crusades* in «Studi medievali», 29, 1988, pp. 19-43
- Singleton 1968 Charles Singleton, *Saggio sulla "Vita nuova"*, Bologna, Il Mulino, 1968
- Smith 1958 Cyril Eugene Smith, *The University of Toulouse in the Middle Ages*, Milwaukee, The Marquette University Press, 1958
- Soldani 2006 Arnaldo Soldani, *Un'ipotesi sull'ordinamento finale del Canzoniere (Rvf, 336-66)* in «Studi petrarcheschi», 19, 2006, pp. 209-247
- Spaggiari 1977 Barbara Spaggiari, *La poesia religiosa anonima catalana o occitanica* in «Annali della Scuola normale superiore di Pisa», 7, 1977, pp. 119-350
- Spaggiari 1982 Barbara Spaggiari, *"Cacciare la lepre col bue"* in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 12, 1982, pp. 1333-1409
- Spaggiari 1985 Barbara Spaggiari, *Il tema "west-ostlicher" dell'aura* in «Studi medievali», 26, 1985, pp. 185-290
- Spaggiari 1991 Barbara Spaggiari, *Le origini di "estivo" e un luogo del Petrarca* in «Lingua nostra», 52, 1991, pp. 44-52
- Spinetti 1994 Mariarosaria Spinetti, *Beatrice e Laura: due mondi a confronto* in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, a cura di Maria Picchio Simonelli, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 278-291
- Spitzer 1944 Leo Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1944
- Spongano 1983 Raffaele Spongano, *Francesco Petrarca tentato di morire* in «Studi e problemi di critica testuale», 27, 1983, pp. 55-67
- Squillacioti 2008 Paolo Squillacioti, *Raimbaut de Vaqueiras Las frevolz venson lo plus fort (BdT 392.21)* in «Lecturae tropatorum», 1, 2008, pp. 21-30

BIBLIOGRAFIA

- Stierle 1996 Karlheinz Stierle, *Lectura Petrarce XV. Il sonetto CCCLIII*, Padova - Firenze, Olschki, 1996, pp. 231-247
- Stierle 2003 Karlheinz Stierle, "Di collo in collo". *La spazialità in Dante e Petrarca* in *Studi sul canone letterario del Trecento per Michelangelo Picone*, a cura di Johannes Bartuschat e Luciano Rossi, Ravenna, Longo, 2003, pp. 99-121
- Stirnemann 1989 Patricia Danz Stirnemann, *Les bibliothèques princières et privées aux XII^e et XIII^e siècles* in *Histoire des bibliothèques françaises*, a cura di André Vernet, vol. 1, Paris, Promodis, 1989, pp. 173-191
- Stroppa 2014 Sabrina Stroppa, *Petrarca e la morte: tra Familiari e Canzoniere*, Roma, Aracne, 2014
- Sturm Maddox 1985 Sara Sturm Maddox, *Rime sparse 25-28: the metaphors of choice* in «Neophilologus», 69, 1985, pp. 225-235
- Suitner 1977 Franco Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 16-18
- Suitner 1983 Franco Suitner, *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini* in *Dal Medioevo al Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. 1, Firenze, Olschki, 1983, pp. 93-109
- Suitner 1985 Franco Suitner, *L'invettiva antiavignonese del Petrarca e la poesia infamante medievale* in «Studi petrarcheschi», 2, 1985, pp. 201-210
- Suitner 1994 Franco Suitner, *Le rime del Petrarca e l'idea della donna "Beatrice": convenzioni letterarie e realtà psicologica in Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, a cura di Maria Picchio Simonelli, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 261-278
- Suitner 2005¹ Franco Suitner, *L'invettiva antiavignonese del Petrarca in Dante, Petrarca e altra poesia antica*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 113-121
- Suitner 2005² Franco Suitner, *Petrarca e il trovatore Bertran de Born in Dante, Petrarca e altra poesia antica*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 85-97
- Suitner 2005³ Franco Suitner, *Petrarca in Provenza in Dante, Petrarca e altra poesia antica*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 107-111
- Swiggers 1989 Pierre Swiggers, *Les premières grammaires occitanes: les "Razos de trobar" de Raimon Vidal et le "Donatz proensals"*

- d'Uc (Faidit)* in «Zeitschrift fur Romanische philology», 105, 1989, pp. 134-147
- Swiggers 1997 Pierre Swiggers, *Histoire de la pensée linguistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, pp. 98-110
- Tateo 1960 Francesco Tateo, *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica editrice, 1960
- Tateo 2008 Francesco Tateo, *Performance lirica nel Canzoniere di Petrarca* in «La parola del testo», 12, 2008, pp. 267-284
- Tavani 1974 Giuseppe Tavani, *Per il testo delle Razos de trobar di Raimon Vidal* in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, a cura di Jacques De Caluwé, René Dumas e Jean-Marie Chartry D'Heur, vol. 2, Liège, Association des romanistes de l'Université de Liège, 1974, pp. 1059-1074
- Tavani 2008 Giuseppe Tavani, *Raimbaut de Vaqueiras (?) Altas undas que venez suz la mar (BdT 392.5a)* in «Lecturae tropatorum», 1, 2008, pp. 1-33
- Tavoni 1996 Mirko Tavoni, *Il nome di poeta in Dante* in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata e Alfredo Stussi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1996, pp. 545-577
- Thiolier Mejean 1978 Suzanne Thiolier Mejean, *Les poesies satiriques et morales des troubadours du XII^e siècle à la fin du XIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1978
- Thiry 1978 Claude Thiry, *La plainte funèbre*, Turnhout, Brepols, 1978
- Tilden 1975 Jill Tilden, *Spiritual Conflict in Petrarch's Canzoniere in Petrarca (1304-1374). Beiträge zu Werk und Wirkung*, a cura di Fritz Schalk, Frankfurt am Main, Klostermann, 1975, pp. 287-319
- Tognozzi 1998 Elissa Tognozzi, *La natura come corrispondente esterno ad una condizione psicologica-sentimentale nel Canzoniere* in «Forum italicum», 32, 1998, pp. 51-62
- Tonelli 1994 Natascia Tonelli, *Le parole di Laura nei Rerum vulgarium fragmenta* in «Rivista di letteratura italiana», 12, 1994, pp. 293-312
- Tonelli 1996 Natascia Tonelli, *Noterella sulla pastorality di Petrarca: Giraut de Bornelh in RVF CCXLV, 2* in «Italianistica», 25, 1996, pp. 261-264

BIBLIOGRAFIA

- Tonelli 1998 Natascia Tonelli, *Petrarca, Properzio e la struttura del Canzoniere* in «Rinascimento», 38, 1998, pp. 247-315
- Tonelli 2000 Natascia Tonelli, *Lectura Petrarce XX. I sonetti 2 e 3 dei Rerum vulgarium fragmenta*, Padova - Firenze, Olschki, 2000, pp. 173-190
- Tonelli 2002 Natascia Tonelli, *Linee di cultura medica per la lettura di Petrarca Rvf 47, 48, 49* in «Per leggere», 3, 2002, pp. 5-23
- Tonelli 2003¹ Natascia Tonelli, *I Rerum vulgarium fragmenta e il codice elegiaco* in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Università di Trento, 2003, pp. 17-35
- Tonelli 2003² Natascia Tonelli, *Laura, Fiammetta, Flamenca: la tradizione del nome* in «Critica del testo», 6 - *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti, 2003, pp. 515-539
- Tonelli 2004 Natascia Tonelli, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche* in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*, Atti del convegno internazionale di Barcellona, 16-20 novembre, a cura di Rossana Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 63-117
- Tonelli 2006 Natascia Tonelli, *Mano, guanto, velo: motivi di Provenza nel Canzoniere* in *Le forme della poesia*. Atti del congresso ADI, Siena 22-25 settembre 2004, a cura di Riccardo Castellana e Anna Baldini, Siena, Edizioni dell'università - Betti, 2006, pp. 73-82
- Tonelli 2007 Natascia Tonelli, *Vat. Lat. 3195: un libro concluso? Lettura di Rvf 360-366* in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo editore, pp. 799-822
- Tonelli 2011 Natascia Tonelli, *Sole, fuoco e fiamme per Flamenca, Laura, Fiammetta* in *Il critico poetante. Studi in onore di Antonio Prete*, a cura di Stefano Dal Bianco, Ospedaletto, Pacini, 2011, pp. 311-319
- Toya 1960 Gianluigi Toya, *Introduzione* in *Arnaut Daniel. Canzoni*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 106-113
- Trigueros Cano José Antonio Trigueros Cano, *En torno a la cançion*

- 2000 *conclusiva del Canzonero de Petrarca* in «Cuadernos de Filologia Italiana», 7, 2000, pp. 161-174
- Trovato 1979 Paolo Trovato, *Dante in Petrarca*, Firenze, Olschki, 1979, p. 12
- Tuccini 2003 Giona Tuccini, *Amici che contano. Sennuccio del Bene nell'ideario di Francesco Petrarca* in «Sincronie», 14, 2003, pp. 151-165
- Ughetto 1997 André Ughetto, *Le paysage dans le Rime de Pétrarque entre convention et réalité* in *Petrarca e la cultura europea*, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997, pp. 125-138
- Ugolini 1949 Francesco Ugolini, *Introduzione* in *La poesia provenzale e l'Italia. Scelta di testi con introduzione e note*, Modena, Società tipografica modenese, 1949, pp. XI-LIV
- Vallet 2010 Edoardo Vallet, *A Narbona. Studio sulle "tornadas" trobadoriche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010
- Vanacker 2009 Janis Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2009, pp. 125-140
- Vanossi 1980 Luigi Vanossi, *Identità e mutazione nella sestina petrarchesca* in «Cultura neolatina», 40, 1980, pp. 281-299
- Van Vleck 1991 Amelia E. Van Vleck, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley - Los Angeles - Oxford, University of California Press, 1991
- Varanini 2006 Gian Maria Varanini, *Le signorie trecentesche e Francesco Petrarca. Appunti storiografici* in «Quaderni petrarcheschi», 15-16 - *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, 2006, vol. 1, pp. 151-168
- Vasoli 2001 Cesare Vasoli, *Agostino e la cultura umanistica toscana fra Trecento e Quattrocento* in *Gli umanisti e Agostino. Codici in mostra*, a cura di Antonella Coppini e Mariangela Regoliosi, Firenze, Pagliai Polistampa, 2001, pp. 29-44
- Vatteroni 1991 Sergio Vatteroni, *Ancora sulle fonti provenzali della sestina di Dante* in «Studi mediolatini e volgari», 37, 1991, pp. 169-177
- Vatteroni 1998 Sergio Vatteroni, *Per lo studio dei Liederbücher trobadorici: I. Peire Cardenal II. Gaucelm Faidit* in «Cultura neolatina», 58, 1998, pp. 7-89

BIBLIOGRAFIA

- Vatteroni 1999 Sergio Vatteroni, *Falsa clerica. La poesia anticlericale dei trovatori*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999
- Velli 1995 Giuseppe Velli, *Petrarca e Boccaccio: tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, 1995
- Velli 2001 Giuseppe Velli, *Dionigi e i classici* in *Dionigi da Borgo Sansepulcro fra Petrarca e Boccaccio*, a cura di Franco Suitner, Città di Castello, Petrucci editore, 2001, pp. 71-78
- Ventura 2006 Simone Ventura (a cura di), *Canzonieri provenzali. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Sg (146)* in "Intavulare". *Tavole di canzonieri romanzi*, vol. I, 10, Modena Mucchi, 2006
- Verger 1982 Jacques Verger, *Le università del medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1982
- Verger 1996¹ Jacques Verger, *Istituzioni e sapere nel XIII secolo*, Milano, Jakabook, 1996
- Verger 1996² Jacques Verger, *Les bibliothèques des universités et colleges du Midi* in «Cahiers de Fanjeaux», 31 - *Livres et bibliothèques (XIII^e-XV^e siècle)*, Toulouse, Privat, 1996, pp. 95-130
- Verger 1997 Jacques Verger, *Les gens de savoir dans l'Europe de la fin du Moyen Age*, Paris, Presses universitaires de France, 1997
- Verger 1999 Jacques Verger, *Gli uomini di cultura nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1999
- Verger 2008 Jacques Verger, *Étudiants et gradués des universités du Midi à la fin du Moyen Age: problèmes d'effectifs et d'origine* in *Les élites lettrées au Moyen Age. Modèles et circulation des saviors en Méditerranée occidentale (XII^e-XV^e siècles)*, a cura di Patrick Gilli, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2008, pp. 195-215
- Vernet 1989 André Vernet, *Les bibliothèques médiévales du VI^e siècle à 1530* in *Histoire des bibliothèques françaises*, a cura di André Vernet, vol. 1, Paris, Promodis, 1989
- Vianello 1976 Nereo Vianello, *I libri del Petrarca e la prima idea di una pubblica biblioteca a Venezia* in *Miscellanea marciana di studi bessarionei*, a cura di Rino Avesani, Giuseppe Billanovich e Giovanni Pozzi, Padova, Antenore, 1976, pp. 435-451
- Vickers 1981 Nancy Vickers, *Remembering Dante: Petrarch's "Chiare, fresche et dolci acque"* in «Modern language notes», 96, 1981,

- pp. 1-11
- Viel 2015 Riccardo Viel, *Appunti su genere e lessico in Giraut de Bornelh e Bertran de Born in Ragionar d'amore. Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*. Atti del convegno di Siena, 17-19 aprile 2013, a cura di Alessio Decaria e Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 31-49
- Vielliard 1978 Jeanne Vielliard, *Le registre de prêt de la bibliothèque du collège de Sorbonne au XV^e siècle* in *The Universities in the Late Middle Ages*, a cura di Joseph Ijsewijn e Jacques Paquet, Leuven, Leuven University Press, 1978, pp. 276-292
- Villar 1997 Milagros Villar, *El texto y inedito de una epistola de Petrarca dirigida a Philippe de Cabassoles (Fam VI 9)* in *Petrarca, Verona e l'Europa. Atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso, Padova, Antenore, 1997, pp. 271-285
- Viscardi 1948 Antonio Viscardi, *La poesia trobadorica e l'Italia in Letterature comparate*, Milano, Marzorati, 1948, pp. 1-39
- Viscardi 1970¹ Antonio Viscardi, *La successione delle poesie di Gaucelm Faidit nei canzonieri ordinati per autori* in *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano - Varese, Cisalpino, 1970, pp. 163-178
- Viscardi 1970² Antonio Viscardi, *La poesia trobadorica e l'Italia* in *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano - Varese, Cisalpino, 1970, pp. 345-381
- Viscardi 1970³ Antonio Viscardi, *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano - Varese, Cisalpino, 1970
- Viscardi 1970⁴ Antonio Viscardi, *La scuola medievale e la tradizione scolastica classica* in *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano - Varese, Cisalpino, 1970, pp. 191-202
- Vitale 1996 Maurizio Vitale, *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996
- Vitale 2005 Maurizio Vitale, *Cultura e lingua a Milano nel Trecento in Petrarca e la Lombardia*. Atti del Convegno di Studi (Milano 22-23 maggio 2003), a cura di Giuseppe Frasso, Giuseppe Velli e Maurizio Vitale, Roma - Padova, Antenore, 2005, pp. 31-50
- Vuolo 1962 Emilio Vuolo (a cura di), *Mare amoroso*, Roma, Università di Roma, 1962

BIBLIOGRAFIA

- Waley 1982 Daniel Waley, *Pietro Colonna* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 399-402
- Wilkins 1978¹ Ernest H. Wilkins, *Philippe de Cabasoles on Petrarch* in *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Padova, Antenore, 1978, pp. 141-153
- Wilkins 1978² Ernest H. Wilkins, *Petrarch's "exul ab Italia"* in *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Padova, Antenore, 1978, pp. 255-266
- Wilkins 2003 Ernest H. Wilkins, *Vita del Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 2003 [I ed. 1964]
- Wulff 1973 Frederik Wulff, *Quelques ballatas de Pétrarque non admises dans les recueils de 1356 et de 1366 in Mélanges Chabaneau. Volume offert à Camille Chabaneau à l'occasion du 75^e anniversaire de sa naissance (4 mars 1906) par ses élèves, ses amis et ses admirateurs*, Genève, Slatkine reprints, 1973, pp. 179-189
- Zaccagnini 1918 Guido Zaccagnini, *Cino da Pistoia: studio biografico*, Pistoia, Pagnini, 1918
- Zaccagnini 1924 Guido Zaccagnini, *Giovanni di Bonandrea, dettatore e rimatore* in «Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna», 8, 1924, pp. 213-248
- Zaccagnini 1934 Guido Zaccagnini, *Guido Sette amico del Petrarca* in *Parma a Francesco Petrarca*, a cura di Fortunato Rizzi e Matteo Cerini, Parma, Fresching, 1934, pp. 237-247
- Zaja 2009 Paolo Zaja, *Chiose al Petrarca: Giulio Camillo*, Roma - Padova, Antenore, 2009
- Zaja 2010 Paolo Zaja, *Nuove schede su Giulio Camillo commentatore del Petrarca* in «Giornale storico della letteratura italiana», 187, 2010, pp. 55-93
- Zambon 1983 Francesco Zambon, *Sulla fenice del Petrarca* in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. 1 - *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 411-427
- Zamuner 2003 Ilaria Zamuner (a cura di), *Canzonieri provenzali. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, V (Str. App. 11 = 278)* in «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi*, vol. I, 3, Modena Mucchi, 2003
- Zenari 1999 Massimo Zenari, *Repertorio metrico dei Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca*, Roma - Padova, Antenore,

- 1999
- Zimei 2006 Enrico Zimei (a cura di), *Canzonieri provenzali. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, J (Conventi soppressi F 4 776)* in "Intavulare". *Tavole di canzonieri romanzi*, vol. I, 8, Modena Mucchi, 2006
- Zingarelli 1935 Nicola Zingarelli, *Petrarca e i trovatori* in *Scritti di varia letteratura raccolti a cura degli amici in occasione del suo commiato dalla scuola*, Hoepli, Milano, 1935, pp. 384-411
- Zink 1972 Michel Zink, *La pastorelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, Paris - Montreal, Bordas, 1972
- Zink 1994 Michel Zink, *Un paradoxe courtois: le chant et la plainte* in *Literary Aspects of Courtly Culture*, a cura di Donald Maddox e Sara Sturm Maddox, Cambridge, Brewer, 1994, pp. 68-83
- Zorzi 1954 Diego Zorzi, *Valori religiosi nella letteratura provenzale. La spiritualità trinitaria*, Milano, Vita e pensiero, 1954
- Zufferey 1981 François Zufferey, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève, Droz, 1981, pp. 50-62
- Zufferey 1987 François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Librairie Droz, 1987

Indici

1. *Indice dei nomi citati*

Abate di Tivoli 311 n.
Abele 322 n.
Acciaiuoli, Niccolò 60 n.
Acucella, Cristina 483 n.
Agamben, Giorgio 397 n.
Agostino (santo) 58, 179, 303 n.
Aimeric de Belenoi 108, 115, 117, 119, 124, 134, 145, 155, 163, 167, 170, 172, 178, 191, 194, 202, 205, 211, 217, 226, 229, 233, 237, 242, 266, 274, 285, 298, 308, 321, 333, 338, 354, 366, 419 n., 449, 528 n.
Aimeric de Peguilhan 87, 93, 109, 115, 119, 121, 124, 148, 161, 164, 168, 172, 174, 177, 178, 181, 183, 187, 188, 191, 194, 198, 202, 207, 217, 222, 243, 267, 274, 275, 276, 277, 283, 285, 288, 295, 298, 301, 308, 328, 336, 345, 348, 349, 351, 361, 362, 363, 399, 400, 414 n., 419 n., 421, 424, 445 n., 491 n., 528 n.
Alano di Lilla 91 n.
Alberico da Romano 78
Albonico, Simone 467 n., 475 n., 495 n., 555 n.
Alfonso X di Castiglia 46 n., 73 n., 424
Allegretti, Paola 30 n., 38 n., 39 n., 40 n., 477 n.
Amanieu de la Broqueira 14, 163, 216, 308, 507
Amanieu de Sescars 14, 375 n.
Amaturo, Raffaele 520 n.
Ambrogio (santo) 53
Ambrosini, Riccardo 540 n.
Andrea Cappellano 42, 184 n., 383 n., 427 n.
Anfione 100 n.
Anglade, Joseph 47 n., 63 n., 64 n., 69 n., 71 n., 73 n., 76 n.
Annibale 496 n.
Antonelli, Roberto 21 n., 27 n., 424 n., 426 n., 434 n., 447 n.
Apollo 290, 325 n., 524
Appel, Carl 24 n., 26 n., 27 n., 36 n., 37 n., 42 n.
Arnaut Catalan 115, 117, 121, 141, 194, 243, 292, 316, 328, 336, 354, 446 n.
Arnaut Daniel 15, 20, 21, 23 n., 25 e n., 26 e n., 27 n., 28 e n., 29 e n., 30 n., 31 e n., 32 e n., 33 e n., 34 e n., 35 e n., 36, 37 e n., 38 e n., 39, 41, 43 n., 67, 86, 87, 89, 93 e n., 95, 96 e n., 97, 98 e n., 99 e n., 100 e n., 104 n., 108 n., 134,

INDICI

136, 140, 148, 150, 151, 160 n., 163, 176 n., 193, 201, 221, 222, 226, 232 n., 242, 255, 273, 293, 298, 307, 321, 327, 332, 337, 338, 341 n., 346, 348, 363, 365, 366, 376 n., 378 n., 456 n., 457, 458, 459 e n., 460 e n., 461 e n., 463, 464, 470, 489, 491, 492, 502, 504 n., 556, 557, 558, 565

Arnaut de Maruelh 41, 46 n., 108, 116, 117, 119, 121, 134, 136, 141, 148, 150, 152, 155, 157, 163, 170, 178, 179, 181, 183, 186, 191, 194, 198, 202, 205, 211, 216, 222, 226, 237, 238 n., 242, 257, 266, 274, 275, 285, 288, 299, 300, 308 e n., 314, 322, 324 n., 327, 330, 332, 338, 349 n., 351, 354, 360, 363, 367

Arqués, Rossend 102 n., 397 n.

Asperti, Stefano 36 n., 37 n., 62 e n., 63 n., 64 n., 77 n., 79 n., 407 n.

Aston, Stanley C. 418 n., 419 n., 420 n., 432 n.

Atteone 479

Avalle, D'Arco Silvio 62 e n., 63 n., 65 n., 69 n., 72 n., 74 e n., 77 n.

Azalais de Porcairagues 152, 257, 322

Azzo da Correggio 60 n.

Baglio, Marco 61 n.

Bagni, Paolo 56 n.

Baldassari, Gabriele 526 n., 527 n., 528 n., 532 n., 535 n., 536 e n., 537 n., 538 n., 542 n., 545 n., 568 n.

Baldassarre da Pescia 27 n.

Baldassarri, Guido 259 n., 405 n.

Balduino, Armando 27 n., 499 n.

Bandini, Fernando 28 n.

Baranski, Zygmunt 430 n., 482 n., 542 n.

Barbato da Sulmona 61

Barberini, Fabio 79

Barberi Squarotti, Giorgio 244 n., 318 n., 383 n., 435 n., 481 n.

Barbieri, Andrea 22 n.

Barbieri, Giovanni Maria 22 e n., 75 n., 78

Barbieri, Luca 63 n.

Bardin, Gay 357 n., 367 n., 554 n., 562 n.

Barrili, Giovanni 60 n.

Bartoli, Adolfo 23

Bartoli Langeli, Attilio 60 n.

Bartolino di Benincasa da Canulo 59

Bartolomé Zorzi 109, 141, 145, 149, 161, 168, 178, 223, 226, 233, 285, 292, 309, 323, 419 n.

Barucco, Pierre 186 n.

Battaglia, Salvatore 29 n.

Beatrice 96, 137, 290 n., 291 n., 310, 324, 339, 411, 415 n., 417, 420 n., 424, 432 n., 433 n., 437 n., 439 n., 440, 483 n., 499 n., 503 n., 560 n.

Beatrice (contessa) 421
 Beaufort (de) Pierre Rogier (vedi Gregorio XI e Clemente VI)
 Bec, Pierre 14, 376 n., 378 n.
 Beccadelli, Ludovico 27 n.
 Beccari, Antonio 61
 Beleggia, Barbara 481 n.
 Beltrami, Pietro 25 n., 26 n., 29 n., 33 n., 37 n., 38 n., 68 n.
 Bembo, Pietro 21, 22 n., 37 n.
 Benedetto XIII 54 n.
 Benini, Sandro 415 n., 483 n.
 Berenguer de Palou 502 n.
 Bernardi, Marco 22 n.
 Bernardo (santo) 384 n., 529 n.
 Bernart Amoros 76, 78
 Bernart d'Auriac 46 n.
 Bernart de Ventadorn 15, 20, 25 n., 27 n., 31, 34, 38 e n., 39, 40, 41, 42 e n.,
 87, 92, 94, 97 n., 99, 108, 109, 115, 116, 119, 124, 127, 134, 136, 140, 144, 150,
 152, 154, 157, 160, 163, 167, 169, 172, 178, 184 n., 185, 197, 210 n., 216, 217,
 228 n., 232, 233, 237, 243 n., 246, 256 e n., 262 n., 266, 268 n., 269, 273, 275,
 286, 298, 307, 313, 316, 321, 327, 333, 343 n., 345, 346 n., 351, 353, 360, 361,
 363, 366, 368, 378 n., 389, 391, 399 n., 470, 474 n., 502, 517, 518 n.
 Bernart de Venzac 446 n., 506
 Bernart Marti 41, 92, 99 e n., 167, 183, 232, 256, 282, 307, 316, 320, 348, 351,
 360, 368 n., 378 n., 390
 Bernecker, Roland 260 n.
 Berra, Claudia 13, 14, 30 n., 31 n., 36 n., 83 n., 139 n., 218 n., 254 n., 304 n.,
 382 n., 383 n., 384 n., 396 n., 462 n., 468 n., 483 n., 496 n., 497 n., 498 e n.,
 499 n., 503 n., 567 n.
 Bertelli, Sandro 81 n.
 Bertolucci Pizzorusso, Valeria 47 n., 72 n., 73 e n., 74 n., 75 n., 417 n., 423 n.,
 424 n., 425 n., 426 e n.
 Bertoni, Giulio 14, 22 n., 24 e n., 76 n., 78 n.
 Bertran Carbonel 116, 124, 141, 149, 150, 161, 170, 202, 246, 251, 267, 275,
 285, 309, 328, 345, 360, 367, 401, 547 n.
 Bertran d'Alamanon 46 n., 119, 145, 152, 169, 198, 233, 242, 273, 321, 360,
 365, 366, 423 n., 539 n., 548 n.
 Bertran de Born 20, 29 n., 40, 43, 45, 69 n., 75, 79, 99, 108, 140, 148, 202, 227,
 229, 237, 242, 243 n., 250, 257, 261 n., 266, 274, 281, 282, 303, 321, 333, 336,
 338, 345, 364 n., 419 n., 469 n., 497 e n., 501, 506, 507, 508, 529 n., 530 n.,
 532 n., 533, 536 n., 539 e n.
 Bettarini, Rosanna 28 n., 33 n., 34 n., 45 n., 83 n., 384 n., 385 n., 394 n., 403
 n., 410 n., 415 n., 424 n., 427 n., 430 n., 434 n., 444 n., 473 n., 481 n., 496 n.,
 498 n., 568 n.

INDICI

Bettini, Maurizio 390 n.
 Biancardi, Giovanni 27 n., 455 n.
 Bieiris de Romans 292
 Biella, Ada 478 n.
 Bigalli, Davide 542 n.
 Bigi, Emilio 397 n., 403 n.
 Bigi, Quirino 60 n.
 Billanovich, Giuseppe 53 n., 56 n., 57 n., 59 n., 60 n., 61 n., 62 n.
 Billy, Dominique 29 n.
 Bisaha, Nancy 542 n.
 Blacasset 14, 423, 506
 Blacatz 356, 422, 423 n., 446 n.
 Black, Robert 56 n.
 Blasucci, Luigi 30 n.
 Boccaccio, Giovanni 43 e n., 53 n., 67, 458 n.
 Boccignone, Manuela 211 n.
 Boezio (Anicio Manlio Severino Boezio) 58 n.
 Boitani, Piero 444 n.
 Bolgar, Robert 58 n.
 Bologna, Corrado 22 n., 36 n., 37 n., 64 n., 80 n., 83 n., 397 n., 559 n.
 Bonagiunta Orbicciani da Lucca 105 n., 122 n., 128 n., 139 n., 141 n., 158 n.,
 164 n., 170 n., 173 n., 212 n., 223 n., 224 n., 238 n., 247 n., 251 n., 262 n., 299
 n., 317 n., 352 n., 355, 398 n.
 Bonanno, Danilo 260 n.
 Bondie Dietaiuti 128, 173 n., 199 n., 388 n., 472
 Boni, Marco 211 n.
 Bonifaci Calvo 109, 121, 157, 183, 187, 191, 194, 328, 424
 Bonifaci de Castellana 14, 502 n.
 Bonora, Ettore 384 n.
 Borghi Cedrini, Luciana 66 n., 76 n., 78 n., 81 n.
 Bories, Marcel 59 n.
 Borromeo, Federico 18
 Borsa, Paolo 14, 497 n., 527 n., 533 n., 547 n.
 Bosco, Umberto 16 n., 24 e n.
 Bossy, Michel-André 47 n., 73 n.
 Bourgain, Pascale 72 n.
 Boyer 37 n.
 Brambilla, Simona 61 n.
 Branchi, Eugenio 64 n.
 Brea, Mercedes 22 n.
 Brugnolo, Furio 27 n., 72 n., 73 e n.
 Brunel Lobrichon, Cloris 550 n.
 Brunetti, Giuseppina 238 n., 390 n., 423 n., 424 n., 425 n., 426 n.

Brunetto Latini 141 n., 257, 547 n.
 Büdel, Oscar 482 n.

Cabaillot, Claire 481 n.
 Cadenet 46 n., 145, 161, 178, 186, 198, 202, 207, 222, 243, 251, 275, 303, 317,
 340, 344, 345, 400 n., 446 n., 507, 568
 Caille, Jacqueline 51 n.
 Caïti Russo, Gilda 64 n.
 Calcaterra, Carlo 24 e n., 403 n., 567 n.
 Caloiro, Tommaso 61
 Camargo, Martin 56 n.
 Caminesi (fam.) 64
 Canello, Ugo Angelo 23 n.
 Canettieri, Paolo 29 n., 31 n., 378 n., 457 n., 517 n.
 Cannata, Nadia 27 n.
 Capitani, Ovidio 59 n.
 Capovilla, Guido 374 n., 481 n., 485 n., 486 n., 487 n., 488 n., 558 n.
 Cappello, Giovanni 27 n., 339 n.
 Caputo, Rino 85 n., 384 n.
 Carapezza, Francesco 79 n.
 Cardini, Franco 526 n., 527 n., 530 n., 531 n.
 Carducci, Giosué 498 n., 536 n.
 Careri, Maria 21 n., 22 n., 75 n., 77 n., 78 n., 79 n., 80 n.
 Carrai, Stefano 27 n., 244 n., 339 n., 379 n., 437 n., 474 n., 481 n., 514 n., 517
 n., 518 n., 519 n., 520 n., 525 n.
 Casella 31 n.
 Casella, Mario 23 n.
 Casini, Tommaso 64 n.
 Cassiodoro (Flavio Magno Aurelio Cassiodoro Senatore) 58
 Castelosa 198, 246, 316, 328, 391
 Castelvetro, Ludovico 22 n., 37 n., 498 n.
 Casu, Agostino 25 n.
 Catenazzi, Flavio 85 n.
 Catullo (Gaio Valerio Catullo) 100, 189 n.
 Cavalchini, Rinaldo 61
 Cavaliere, Alfredo 64 n.
 Cecco Angiolieri 95 e n.
 Cefalo 43
 Cercamon 41, 119, 124, 134, 135, 136, 140, 150, 155, 187, 193, 201, 205, 222,
 226, 233, 242, 266, 268 n., 282, 298, 321, 324, 333 n., 338, 360, 419 n., 422 n.,
 532 n.
 Cerocchi, Marco 61 n., 485 n.

INDICI

Cerveri de Girona 46, 67, 74, 168, 238, 490, 548 n.
 Cesare 495 n.
 Ceserani, Remo 559 n.
 Chabaneau, Camille 63 n., 71 n., 76 n.
 Cherchi, Paolo 27 n., 85 n., 88 n., 89 n., 91 n., 93 n., 94 n., 95 n., 96 n., 98 n.,
 99 n., 100 n., 260 n., 299 n., 305 n., 310 n., 383 n., 384 n., 388 n., 405 n., 416
 n., 435 n., 444 n., 454 n., 455 n., 456 n., 477 n., 479 n.
 Chiaro Davanzati Davanzati 27 n., 105 n., 110 n., 11 n., 120 n., 122 n., 125 n.,
 138 n., 139 n., 141 n., 146 n., 148 n., 149 n., 153 n., 158 n., 162 n., 164 n., 168
 n., 170 n., 173 n., 182, 195 n., 199 n., 211 n., 212 n., 218 n., 231 n., 235 n., 238
 n., 244 n., 247 n., 251 n., 255 n., 262 n., 268 n., 269 n., 281 n., 289 n., 299 n.,
 304 n., 311 n., 314 n., 317 n., 323 n., 329 e n., 352 n., 357 n., 364 n., 392 n.,
 398 n., 505, 518, 541 n.
 Chiecchi, Giuseppe 40 n., 60 n., 289 n.
 Chines, Loredana 39 n., 40 n., 356 n., 385 n., 444 n., 454 n., 479 n.
 Chiorboli, Ezio 34 n., 61 n., 442 n.
 Chrétien de Troyes 34, 93 n.
 Cian, Vittorio 22 n., 24 n.
 Ciavolella, Massimo 397 n.
 Ciccutto, Marcello 56 n., 61 n.
 Cicerone (Marco Tullio Cicerone) 53, 58 n.
 Cielo d'Alcamo 95 e n., 244 n., 340
 Cingolani, Stefano 65 n., 69 n.
 Cino da Pistoia 86, 105 n., 106 n., 122 n., 129, 138 n., 141 n., 146 n., 153 n.,
 156 e n., 158 n., 162 n., 168 n., 170, 171 n., 195 n., 200 n., 212 n., 219 n., 224
 n., 235 n., 238 n., 262 n., 268 n., 269 n., 276 n., 289, 290 n., 311 n., 315 n., 317
 n., 323 n., 329 n., 334 e n., 341 n., 357 n., 364 n., 392 e n., 419 n., 422 e n.,
 424 n., 441, 442, 487 n., 506, 522 n., 556
 Ciociola, Claudio 478 n.
 Clara d'Anduza 115, 238
 Claudiano (Claudio Claudiano) 91 n.
 Clemente VI 51 e n.
 Cocchiara, Giuseppe 89 n., 91 n., 92 n., 93 n., 95 n., 96 n., 100 n.
 Cocco, Mía 481 n.
 Cochín, Giuseppe 24 n., 60 n., 61 n.
 Colocci, Angelo 22 n.
 Colombo, Manuela 357 n.
 Colonna (fam.) 19, 52, 55 e n., 61, 62 e n., 541
 Colonna, Giacomo (vescovo) 55 n., 62, 393, 442, 526, 536 n.
 Colonna, Giovanni (card.) 228 n., 300 n., 343 n., 393 n., 442, 541 n., 562
 Colonna, Giovanni da Palestrina (frate) 62, 526 n.
 Colonna, Landolfo 55 n., 56 n., 61 n., 62
 Colonna, Pietro (card.) 55

Comtessa de Dia 198, 267, 274, 322
 Conti, Ildebrandino 62 n.
 Contini, Gianfranco 25 n., 26, 34 n., 40 n., 41 e n., 42 n., 43 n., 433 n., 488 n.
 Convevole da Prato 52 e n.
 Costantini, Fabrizio 102 n.
 Cremonini, Stefano 61 n.
 Crescini, Vincenzo 42 n.
 Crevatin, Giuliana 56 n., 61 n.
 Culcasi, Carlo 262 n.
 Curtius, Ernst 57 n., 58 n., 88 n., 153 n., 218 n., 247 n., 261 n., 267 n., 355 n.,
 357 n., 418 n., 469 n., 559 n.

Dafne 40 n., 290, 496
 Dagenais, John 377 n.
 Damiani, Rolando 211 n.
 D'Ancona, Alessandro 50 n., 59 n.
 Daniele, Antonio 403 n.
 Dante Alighieri 18, 25 n., 27 n., 28 n., 29 e n., 30 e n., 32 n., 33 n., 34 e n., 36
 n., 43 n., 62 n., 67, 72 n., 83 e n., 84 n., 85 n., 86, 95 e n., 96 n., 104 n., 105 n.,
 120 n., 125 e n., 126 n., 128 n., 129, 130, 135 n., 138 n., 141 n., 142, 149 n.,
 153 n., 156 e n., 158 n., 162 n., 164 n., 167 n., 173 e n., 187, 195 n., 200 n., 203
 n., 209 n., 211 n., 212 n., 219 n., 224 n., 235 n., 240, 244 n., 247 n., 248 n.,
 254 n., 263 n., 265 n., 269 n., 289, 290 e n., 301, 302, 304 e n., 305, 310, 311
 n., 315 e n., 317 n., 318 n., 323 e n., 329 n., 334 n., 335 n., 339 e n., 340, 349,
 352 n., 355 e n., 357 n., 361 n., 362 e n., 364 n., 365 n., 370, 376 n., 380, 381,
 383 n., 384 n., 388 n., 397 n., 402 n., 410 n., 411 e n., 415 n., 416, 419 n., 424
 n., 426 n., 429 e n., 430 n., 432 e n., 433 n., 435 n., 437 e n., 439 n., 440, 442,
 450 n., 452, 453, 455 n., 457 e n., 459, 461 n., 462, 463, 464, 465, 468, 472,
 473, 477 n., 480 n., 481 n., 488, 492, 495 n., 499 n., 503 n., 506 e n., 522 n.,
 541 n., 543 n., 546 n., 547 e n., 550 n., 555 e n., 556, 557, 558, 559 e n., 560,
 564
 Dante da Maiano 110 n., 111 n., 118 n., 122 n., 129 n., 138 n., 149 n., 151 n.,
 179 n., 203 n., 212 n., 218 n., 231 n., 244 n., 267 n., 268 n., 269 n., 311 n., 323
 n., 341 n., 357 n., 398 n., 512 n.
 D'Arcangelo, Massimilla 251 n.
 Daude de Pradas 87, 93 e n., 136, 152, 223, 237, 243, 257, 267, 288, 301, 328,
 330, 332, 349, 351, 422, 446 n., 449, 502
 Davide 495 n.
 Debenedetti, Santorre 21 n., 22 n., 23 n., 75 n., 78 n.
 D'Edwards, Anita 51 n.
 Delaruelle, Etienne 59 n.
 Delminio, Giulio Camillo 37 n., 80

INDICI

- De Lollis, Cesare 211 n.
 De Robertis, Domenico 27 n., 28 n., 83 n., 384 n., 394 n., 411 n., 432 n., 488 n., 5011 n.
 De Sanctis, Francesco 536
 D'Heur, Jean-Marie 41 n., 42 n., 43 n.
 Diana 479, 481 n.
 Di Girolamo, Costanzo 30 n., 378 n.
 Dijkstra, Cathrynke 531 n.
 Di Maio, Mariella 211 n.
 Dionigi da Borgo Sansepolcro 60
 Doglio, Maria Luisa 481 n.
 Dolcini, Carlo 59 n.
 Dolla, Vincenzo 486 n., 487 n., 488 n.
 Donato (Elio Donato) 58 n.
 Doria, Percivalle 14, 314 n., 318 n., 506
 Dossat, Yves 51 n., 64 n.
 Dotti, Ugo 60 n., 61 n., 84 n., 405 n., 454 n., 498 n., 567 n.
 Drusi, Riccardo 405 n.
 Duby, Georges 63 n.
 Durling, Robert 538 n., 567 n., 568 n.
- Elena 270 n.
 Elia (profeta) 498
 Elias Cairel 93, 115, 119, 134, 140, 145, 150, 160, 178, 183, 186, 201, 205, 217, 222, 226, 227, 228, 233, 242, 243 n., 257, 266, 270, 273, 274, 285, 288, 316, 320, 336, 348, 360, 363, 366, 391, 437 n., 528 n., 539 n.
 Elias d'Ussel 161, 425
 Elwert, Theodor 35 n.
 Emiliani Giudici, Paolo 23 n.
 Esperdut 33 n.
 Estensi (fam.) 64
 Euridice 385, 409
 Euripide 89
 Ezzelini (fam.) 64
- Fabre d'Uzes 29 n.
 Falquet de Romans 14, 115 n., 117, 122, 124, 136, 141, 150, 152, 155, 161, 168, 199, 205, 217, 243, 253, 267, 283, 299, 301, 318, 320, 328, 330, 332, 354, 361, 367, 375 n., 446 n., 531 n., 539 n., 547 n.
 Fausto (M. Sebastiano Fausto da Longiano) 498 n.
 Favati, Guido 64 n., 69 n.
 Federico II 153 n., 199 n., 262 n., 281 n., 283 n., 304 n., 341 n., 364 n., 528 n.,

- 533 n.
 Fenzi, Enrico 56 n., 61 n., 83 n., 319 n., 410 n., 430 n., 498 n.
 Ferrari, Severino 498 n.
 Ferrarino da Ferrara 14, 68 n., 78
 Ferraro, Domenico 370 n., 384 n.
 Ferrero, Giuseppe Guido 23 n., 407 n., 558 n.
 Ferroni, Giulio 257 n.
 Figurelli, Fernando 536 e n.
 Filgueira Valverde, Xosé 418 n.
 Filippo da Messina 149 n., 151 n.
 Filippo IV di Valois 525, 545
 Filippo di Vitry 61
 Fioretta 290 n.
 Fiorilla, Mauri 61 n., 83 n.
 Fleck, Cathleen 54 n.
 Fletcher, John 57 n.
 Folchetto da Marsiglia 14, 94 n., 109, 115, 116, 117, 119, 121, 124, 140, 148, 152, 155, 160, 163, 167, 168, 169, 173, 175 n., 177, 185, 191, 193, 198, 199, 201, 205, 207, 208, 216, 222, 226, 233, 242, 243, 246, 255, 266, 273, 277 n., 283, 298, 316, 326, 327, 328, 338, 344, 354, 360, 366, 368, 378 n., 402, 419 n., 426, 447, 529 n., 530 n., 532 n.
 Folco di Calavra 162 n., 168 n.,
 Folena, Gianfranco 63 n., 64 n., 77 n.
 Folquet de Lunel 46 n., 116, 117, 164, 186, 251, 267, 283, 289, 328, 355, 360, 449
 Fontana, Alessio 16 n., 21 e n., 23 e n., 24 e n., 556 n.
 Foresti, Arnaldo 59 n., 61 n., 415 n., 442 n.
 Foster, Kenelm 435 n., 483 n.
 Francesco da Barberino 486 n.
 Francesco I di Francia 27 n.
 Franchi, Claudio 478 n.
 Frank, Istvan 35 n., 37 n.
 Frare, Pierantonio 496 n.
 Frasca, Gabriele 29 n., 30 n., 31 n., 457 n.
 Frasso, Giuseppe 22 n., 60 n., 76 n.
 Fratta, Aniello 323 n.
 Frugoni, Arsenio 59 n.
 Fubini, Mario 33 n., 45 n., 371 n.
 Fucilla, Joseph Guerin 96 n.
 Funke, Hans-Günter 357 n.
- Gabriele (san) 322

INDICI

Galent Fasseur, Valérie 77 n.
 Galimberti, Cesare 318 n.
 Gallico, Claudio 485 n.
 Galvani, Giovanni 23 n., 44 e n., 497 e n.
 Garand, Monique-Cécile 56 n.
 Gardini, Nicola 385 n.
 Gaspary, Adolfo 23 n.
 Gaucelm Faidit 75, 94 n., 99, 109, 115, 117, 124, 127, 136, 145, 148, 150, 152, 155, 161, 164, 168, 172, 178, 183, 186, 187, 191, 194, 198, 202, 205, 207, 217, 223, 226, 230 e n., 231, 233, 239, 243, 246, 250, 257, 267, 274, 288, 291, 292, 299, 303, 308, 318, 320, 322, 333, 336, 340, 343, 345, 354, 361, 369, 392, 400 n., 419 n., 450 n., 489, 529 e n., 531 e n., 533 n., 539 e n., 547 n., 568
 Gausbert Amiel 14, 337, 338
 Gausbert de Poicibot 14, 93, 402, 504
 Gavaudan 92, 124, 202, 323, 324, 328, 361, 401 n., 424, 489 n., 547 n.
 Gavazzeni, Franco 29 n., 30 n.
 Giacobbe 139 n., 159 n., 322 n., 431 n., 499 e n.
 Giacomino Pugliese 111 n., 118 n., 125 n., 151 n., 162 n., 199 n., 212 n., 235 n., 268 n., 283 n., 299 n., 317 n., 392 n., 419 n., 502, 559
 Giacomo da Lentini 110 n., 122 n., 129 n., 138 n., 139 n., 141 n., 149 n., 157 n., 164 n., 170 n., 172 n., 179 n., 184 n., 199 n., 203 n., 210 n., 211, 212 n., 231 n., 235 n., 238 n., 244 n., 247 n., 283 n., 304 n., 311 n., 317 n., 323 n., 361 e n., 392 e n., 397, 446 n., 500, 501 n., 503, 518, 559
 Gianì, Giulio 59 n.
 Giannarelli, Elena 104 n.
 Gidel, Charles Antoine 22 e n.
 Gigliucci, Roberto 186 n., 519 n.
 Gilles, Henri 59 n., 64 n.
 Gilles de Vieux-Maisons 35
 Ginguené, Pierre-Louis 23 n.
 Giobbe 501 n., 567
 Giovanni XXII 52, 525
 Giovanni del Virgilio 58, 59
 Giovenale (Decimo Giunio Giovenale) 90, 99
 Giraut de Bornelh 41, 87, 92, 94, 109, 115, 117, 119, 134, 136, 140, 144, 148, 152, 160, 163, 169, 178, 183, 185, 193, 198, 201, 207, 216, 222, 230, 232, 237, 242, 246, 250, 252, 253, 255, 257, 263 n., 266, 273, 279 e n., 283, 288, 293, 300, 308, 313, 316, 321, 335, 337, 338, 348, 351, 354, 355 n., 361, 363, 366, 378 n., 389 e n., 391, 419 n., 422, 436, 437 n., 469 n., 471, 481, 489, 490, 497, 502, 516, 517, 518 n., 528 n., 529 n., 530 n., 532 n., 535, 539 e n., 547 n.
 Giraut de Calanson 41, 419 n.
 Giunta, Claudio 62 n., 309 n., 355 n., 374 n., 379 n., 505 n., 540 n., 543 n., 547 n.
 Giusti, Simone 41 n.

Gonzaga (fam.) 81
 Gonzaga, Guido 60 n.
 Gonzalez, Isabel 102 n.
 Gorni, Guglielmo 27 n., 72 n., 310 n., 362 n., 431 n., 433 n., 435 n., 445 n.,
 448 n., 451 n., 455 n.
 Gouron, André 51 n.
 Gratelle 481
 Gregorio XI 51, 54
 Gregory, Tullio 56 n.
 Grendeler, Paul 56 n.
 Grimaldi, Marco 64 n., 76 n., 84 n., 379 n., 407 n., 478 n., 535 n., 555 n.
 Grubbitzsch Rodewald, Helga 21 n., 33 n., 34 n.
 Guglielmo da Pastrengo 61 e n.
 Guglielmo IX d'Aquitania 127, 134, 136, 152, 160, 201, 222, 232, 242, 246 e
 n., 273, 300, 321, 335, 348, 360, 378 n., 427 n., 447, 515 e n.
 Guglielmo di Tudela 93 n.
 Guida, Saverio 42 n., 69 n., 527 n., 528 n., 529 n., 530 n., 531 n., 532 n., 535
 n., 537 n.
 Guido Cavalcanti 86, 102 n., 105 n., 111, 122 n., 129, 138 n., 141 n., 149 n.,
 156, 164 n., 182, 184 n., 203 n., 208 n., 212 e n., 223 n., 224 n., 231, 269 n.,
 276 n., 281 n., 301, 311 n., 315 n., 317 n., 323 n., 334 e n., 341 n., 352 n., 357
 n., 361 n., 362, 374, 383 n., 392 n., 397 n., 477 n., 487 n., 505, 512 n., 555 n.,
 556, 557, 558
 Guido delle Colonne 105 n., 110 n., 141 n., 157 n., 212 n., 218 n., 231 n., 251
 n., 268 n.
 Guido Guinizzelli 28 n., 32 n., 95, 96 n., 118 n., 122 n., 138 n., 141 n., 149 n.,
 158 n., 164 n., 173 n., 184 n., 200 n., 212 n., 247 n., 254 n., 262 n., 281 e n.,
 304 n., 305, 315 n., 317 n., 446 n., 547 n.
 Gui d'Ussel 127, 155, 178, 183, 202, 205, 217, 227, 230, 238, 267, 275, 292,
 308, 322, 344, 348, 351, 361, 402, 424, 425, 434 n., 471
 Guilhem Ademar 41, 87, 117, 141, 145, 150, 170, 178, 186, 200, 202, 207, 226,
 230, 246, 251, 252, 253, 275, 276, 277, 308, 316, 321, 322, 336, 348, 354, 531 n.
 Guilhem Augier Novella 118, 120, 164, 202, 218, 344, 354, 391 n.
 Guilhem d'Alaman 66
 Guilhem d'Autpol 14, 528 n.
 Guilhem de Berguedan 94, 239, 246, 256 n., 301, 336, 378 n., 390, 391, 419 n.,
 548 n.
 Guilhem de Cabestanh 77, 145, 164, 191, 206, 226, 285, 318, 320, 328
 Guilhem de la Tor 115, 122, 124, 141, 149, 161, 172, 174, 177, 194, 199, 202,
 207, 222, 285, 303, 309, 314, 400
 Guilhem de Montanhagol 66, 94, 223, 293, 323, 328, 423, 538 n., 548 n.
 Guilhem de Murs 38 n.
 Guilhem de Saint Gregori 29 n.

INDICI

- Guilhem de Saint Leidier 14
Guilhem Figueira 14, 547 n., 551 n.
Guilhem Maigret 14, 93, 378 n.
Guilhem Molinier 70
Guilhem Peire de Cazals 29 n., 93, 99, 116, 117, 155, 183, 202, 267, 309, 354, 367, 399, 461 n.
Guillemain, Bernard 50 n., 51 n., 52 n., 54 n.
Guiot de Dijon 42 n.
Guiraut Riquier 14, 20, 46, 47, 63 n., 66, 73 e n., 87, 93, 117, 119, 124, 150, 152, 161, 174, 177, 188, 194, 199, 205, 208, 222, 253, 275, 285, 309, 312, 339, 340, 343, 344, 355, 412, 426 e n., 447 e n., 448, 455 n., 490, 492, 502 n., 539, 548 n.
Guittone d'Arezzo 105 n., 110 n., 118 n., 122 n., 125 n., 138 n., 141 n., 149 n., 151 n., 158 n., 162 n., 168 n., 170 n., 195 n., 203 n., 208 n., 212 n., 219 n., 231 n., 235 n., 251 n., 262 n., 289 n., 304 n., 311 n., 312, 314 n., 315 n., 329 e n., 330, 383 n., 340, 392, 398 e n., 424, 450, 503, 505, 518, 547 n.
- Hempfer, Klaus 415, 563
Hernandez Esteban, Maria 30 n., 31 n.
Hornstein, Lillian 61 n.
Huchet, Jean-Charles 71 n., 88 n.
Hunt, Tony 58 n.
Huntsman, Jeffrey 56 n.
- Iacopo d'Aquino 208 n.
Iacopo Mostacci 125 n., 128 e n., 184 n., 357 n., 388 n., 398 e n.
Isidoro di Siviglia 40, 84 n., 555 n.
Isotta 270 n.
- Jacomuzzi, Angelo 84 n.
Jacopo 164 n., 187, 491
Jacopo da Bologna 485 n.
Jaufré Rudel 135, 136, 160, 191, 193, 217, 242, 246, 257, 266, 298, 311, 313, 327, 333, 378 n., 390 e n., 470
Jeanroy, Alfred 35 n., 63 n., 64 n., 69 n., 71 n., 417 n., 478 n.
Jenni, Adolfo 27 n.
Joan de Castelnou 72
Joan Esteve 14, 539 n.
Jofre de Foixà 35 e n., 43 n., 71, 502 n.
Jones, Frederic J. 27 n., 567 n.
Juan d'Albusson 93 n.
Jugie, Pierre 52 n.

Jullien de Pommerol, Marie-Henriette 50 n., 54 n.

Kelly, Douglas 377 n., 457 n.

Kibre, Pearl 57 n., 58 n.

Koeppeli, Tommaso 56 n.

Köhler, Erich 63 n., 478 n.

Koppenfels (von), Werner 30 n.

Krömer, Wolfram 444 n.

Kuhn-Steinhausen, Hermine 55 n.

Lachin, Giosué 28 n.

Lanfranco Cigala 20, 45, 46 e n., 145, 164, 174, 177, 227, 233, 246, 278 n., 285, 299, 369, 402, 418 n., 424, 433, 442 n., 445 n., 449, 530 n., 548 n.

Lannutti, Maria Sofia 376 n., 380 n.

Lanza, Antonio 96 n., 505 n.

Lapo da Castiglionchio 60 n.

Lavaud, René 23 n.

Lazzerini, Lucia 254 n., 311 n., 390 n.

Lelius o Lello vedi Angelo di Pietro Stefano Tosetti 61 e n.

Leonardi, Lino 76 n., 77 n., 78 n., 83 n., 289 n., 379 n., 518 n., 555 n.

Leopardi, Giacomo 34 n., 431 n.

Lepschy, Antonio 156 n.

Lia 159 n., 499, 567 n.

Liborio, Mariantonia 69 n.

Limentani, Alberto 478 n.

Lioce, Nico 69 n.

Lioreç Mallol 44 n., 497 n.

Livio (Tito Livio) 53

Livraghi, Leyla 60 n.

Llobet, Gabriel de 51 n.

Lommatzsch, Erhard 23 n.

Lonbardi, Antonella 77 n., 79 n., 80 n.

Lo Parco, Francesco 59 n., 60 n., 61 n.

Lovati, Lovato 58

Lucífero 32 n.

Lucrezia 270 n.

Lucrezio (Tito Lucrezio Caro) 27 n.

Ludovico "Santo" di Beringen 61

Macrobio (Ambrogio Teodosio Macrobio) 53

Maier, Anneliese 54 n.

Maierù, Alfonso 60 n.

INDICI

Malaspina (fam.) 64
 Malatesta, Pandolfo 60 n.
 Maldina, Nicolò 27 n.
 Malzacher, Alice 83 n., 383 n., 384 n., 424 n., 430 n., 433 n., 437 n., 480 n.,
 481 n., 482 e n.
 Manacorda, Giuseppe 56 n.
 Mancini, Franco 211 n.
 Manfredi, Antonio 54 n.
 Mansi, Giovanni Domenico 34 n.
 Marc 70 n.
 Marcabru 91 e n., 92 e n., 117, 135, 140, 145, 150, 157, 160, 193, 217, 222,
 233, 237, 246 e n., 257, 266, 308 e n., 318, 320, 321 n., 333, 354, 378 e n., 401,
 422 n., 447 n., 469 n., 471, 514 n., 530 n., 531, 533, 539 e n., 547 n., 548
 Marcenaro, Simone 425 n.
 Marcozzi, Luca 396 n., 566 n.
 Maria Maddalena 40
 Mari, Giovanni 29 n.
 Marshall, John 69 n.
 Marsilio da Padova 58 n.
 Martellotti, Guido 24 n.
 Martin, Henriette 59 n.
 Martinelli, Bortolo 27 n., 41 n. 376 n., 431 n., 455 n.
 Marziano Capella 58 n.
 Mascitelli, Cesare 80 n.
 Masново, Omero 60 n.
 Mastrocola, Paola 357 n., 435 n., 491 n., 499 n., 562 n.
 Matelda 480 n.
 Matfre Ermengau 77
 Matieu de Caersi 14, 419 n., 528 n.
 Mattoso, José 418 n.
 Mazzanti, Giuseppe 59 n.
 Mazzeo di Ricco 110 n., 162 n., 195 n., 314 n., 341, 398 e n.
 Mazzoni, Guido 44 e n., 498 e n.
 Mazzotta, Giuseppe 261 n., 385 n.
 McKeon, Richard 56 n.
 Medea 100
 Medusa 310, 412, 454 n.
 Meliga, Walter 64 n., 69 n., 72 n., 75 n., 79 n., 80 n.
 Meneghetti, Maria Luisa 22 n., 47 n., 65 n., 68 n., 69 n., 72 n., 73 n., 76 n., 80 n.
 Menichetti, Aldo 122 n., 146 n., 254 n.
 Mercuri, Roberto 102 n., 379 n., 405 n., 555 n.
 Merlini, Ilaria 393 n.

- Meyer, Paul 62 e n., 63 n., 64 n.
 Milani, Matteo 56 n.
 Miquel de la Tor 69 n., 75, 78
 Mitra 325 n.
 Modonutti, Rino 61 n.
 Molinari, Carla 33 n., 362 n., 381 n., 394 n.
 Mölk, Ulrich 91 n.
 Mollat, Guillaume 50 n., 51 n.
 Monaco di Montaudon 93, 145, 161, 174, 177, 198, 202, 227, 233, 242, 274,
 308, 314, 322 e n., 336, 340, 343, 344, 348, 367, 400, 446 n., 507, 508, 568
 Monfrin, Jacques 50 n., 54 n.
 Monte Andrea 110 n., 118 n., 120 n., 122 n., 138 n., 146 n., 149 n., 151 n., 153
 n., 162 n., 164 n., 168 n., 179 n., 195 n., 199 n., 212 n., 218 n., 235 n., 244 n.,
 247 n., 268 n., 269 n., 304 n., 314 n., 317 n., 341 n., 357 n., 392 n., 522 n.
 Monti, Carla Maria 56 n., 60 n., 61 n.
 Morici, Medardo 61 n.
 Moschetti, Andrea 24 n., 498 n.
 Motta, Uberto 18 n.
 Muratori, Ludovico Antonio 37 n.
 Murdoch, John Emery 56 n.
 Murphy, James 56 n.
 Mussato, Albertino 58
 Mussio, Thomas 479 n.
- Narciso 284 n., 287 n.
 Nelli, Francesco 60 n.
 Neri, Ferdinando 30 n., 83 n.
 Niederer, Christoph 27 n., 554 n.
 Noferi, Adelia 38 n., 415 n.
 Nostredame (de), Jean 22, 23 n., 37 n., 76 n.
 Noto, Giuseppe 68 n., 81 n.
 Nottola, Umberto 238 n.
 Noulet, Jean-Baptiste 63 n., 71 n.
- Odo delle Colonne 283 n.
 Orazio (Quinto Orazio Flacco) 90
 Orelli, Giorgio 394 n.
 Orfeo 83 n., 100 n., 262 n., 385
 Orsini, Fulvio 18 n.
 Orso dell'Anguillara 525, 562 n.
 Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 27 n., 32 n., 40 n., 43 e n., 89 e n., 90, 100 n.,
 125 e n., 126 n., 131 n., 290, 385 n., 473, 479 n.

Pacca, Vinicio 27 n., 412 n., 455 n.
 Paden, William D. Jr 377 n., 478 n., 478 n., 534 n.
 Pagani, Giacomo 24 n., 38 n., 45 n.
 Pagani, Walter 102 n.
 Paganino da Serzana 138 n., 398 e n.
 Painelli, Andrea da Mantova 77
 Pancheri, Alessandro 44 n.
 Panvini, Bruno 69 n.
 Paolino, Laura 385 n., 412 n., 487 n.
 Paolo Lanfranchi da Pistoia 14, 68 n.
 Papponetti, Giuseppe 61 n.
 Papy, Jan 61 n.
 Paris, Gaston 478 n.
 Pasero, Nicola 515 n., 516 n., 518 n.
 Pasqui, Ubaldo 55 n.
 Pasquini, Emilio 59 n., 415 n., 543 n., 547 n., 550 n., 551 n.
 Passerat, Georges 63 n., 71 n.
 Pastore Stocchi, Manlio 38 n., 83 n., 260 n., 405 n., 512 n.
 Paterson, Linda 355 n., 378 n., 457 n.
 Paulet de Marselha 14, 539 n.
 Pazzaglia, Mario 23 n.
 Pedro di Barcelos 424
 Peire Bregon Ricas Novas 155, 164, 168, 183, 187, 191, 202, 285, 288, 323, 344, 361, 423 n.
 Peire Cardenal 46 n., 69 n., 75, 78, 401, 423, 445 n., 447 n., 449, 452, 453, 528 n., 530 n., 539 n., 547 n., 548, 549 n., 550 e n., 551 n.
 Peire d'Alvernha 41, 92, 109, 115, 135 e n., 141, 155, 161, 176 n., 178, 183, 186, 193, 202, 233, 237, 243, 256, 266, 270 n., 275, 299, 308, 322, 333, 336, 338, 367, 402 e n., 445 n., 447 n., 450, 458 n., 539 n., 547 n.
 Peire de Corbiac 14, 46 n., 254, 445 n., 449
 Peire de la Valeria 14, 160, 163, 167, 292, 305, 307 n., 318, 320
 Peire Guilhem de Luserna 14, 46 n., 217, 285, 336, 507, 508
 Peire Raimon de Tolosa 109, 115, 117, 119, 127, 145, 149, 152, 155, 161, 164, 199, 202, 205, 207, 216, 222, 233, 243, 255, 267, 275, 285, 288, 309, 316, 318, 320, 322, 333, 339, 354, 361, 363, 369, 400 n.
 Peire Rogier 14, 154, 390
 Peire Vidal 42, 45, 74, 75, 92, 94, 99, 109, 117, 141, 145, 148, 150, 152, 160, 163, 174, 177, 181, 186, 191, 194, 198, 202, 205, 217, 222, 226, 237, 243 e n., 250, 255, 257, 259, 267, 267 n., 268, 277 n., 280, 284, 292, 295, 298, 299, 301, 316, 322, 328, 333, 336, 338, 348 e n., 351, 354, 360, 367, 368, 378 n., 390, 391, 401, 501 n., 528 n., 532 n., 539 n., 547 n.
 Peirol 14, 46 n., 87, 116, 118, 121, 155, 164, 168, 169, 174, 177, 191, 199, 201,

206, 207, 208, 216, 230, 254, 269, 273, 299, 323, 336, 351, 352 n., 354, 366, 401, 407 e n., 408, 535
 Peleo 125
 Pellegrini, Silvio 85 n.
 Pelosini, Raffaella 83 n., 385 n., 458 n., 463 n., 464 n.
 Percival, Keith 57 n., 69 n.
 Perdigon 46 n., 93, 117, 141, 148, 161, 163, 170, 178, 186, 194, 198, 222, 227, 233, 238, 246, 250, 274, 299, 314, 322, 328, 354, 368, 391, 449
 Pero Garcia Brugalés 424, 433 n., 445
 Perrus, Claude 483 n.
 Perugi, Maurizio 24 n., 25 n., 26 e n., 27 n., 28 e n., 33 n., 34 n., 35 n., 36 e n., 37 n., 38 n., 42 n., 43 n., 44 n., 45 n., 46 n., 47 n., 71 n., 230 n., 254 n., 444 n., 505 n.
 Petracco (ser) 19
 Petrie, Jennifer 338 n., 568 n.
 Petrini, Mario 27 n., 31 n., 318 n., 384 n., 396 n., 405 n., 444 n., 454 n., 462 n., 467 n., 484 n.
 Petronio, Giuseppe 552 n.
 Petrucci, Armando 59 n.
 Philippe de Cabassoles 54, 59, 60
 Philippe, Ménard 488 n.
 Piattoli, Renato 59 n.
 Pich, Federica 211 n.
 Picchio Simonelli, Maria 29 n., 30 n., 31 n.
 Piccini, Daniele 60 n.
 Pickens, Rupert 376 n., 378 n.
 Picone, Michelangelo 29 n., 31 n., 83 n., 230 n., 247 n., 339 n., 379 n., 402 n., 410 n., 413 n., 430 n., 469 n., 477 n., 481 n., 482 n., 542 n., 543 n., 544 n., 546 n., 547 n., 568 n.
 Pierantozzi, Decio 85 n.
 Piero della Vigna 105 n., 125 n., 139 n., 141 n., 146 n., 153 n., 164 n., 170 n., 171 n., 172 n., 184 n., 212 n., 247 n., 251 n., 304 n., 357 n., 364 n., 419 n.
 Pierre Armeilh de Brenac 54
 Pietro d'Abano 58
 Pietro da Moglio 58
 Pigmaliione 112 n.
 Pistoleta 14, 507, 508
 Plà, Gioacchino 22
 Platone 89
 Plauto (Tito Maccio Plauto) 90
 Plinio (Gaio Plinio Secondo) 53
 Poe, Elisabeth 68 n., 378 n.
 Poli, Andrea 24 n., 25 n., 38 e n., 518 n.

INDICI

- Polizzi, Carlo 59 n.
 Ponç de Capduelh 14, 424, 531, 547
 Porena, Manfredi 27 n.
 Possiedi, Paolo 83 n.
 Praloran, Marco 27 n., 35 n., 36 n., 304 n., 376 n., 383 n., 384 n.
 Prisciano (Prisciano di Cesarea) 58 n.
 Procris 43
 Properzio (Sesto Aurelio Properzio) 27 n., 43 n., 477 n.
 Proto, Enrico 61 n., 243., 481 n.
 Pulega, Andrea 30 n., 458 n.
 Pulsoni, Carlo 22 n., 25 n., 28 n., 29 n., 30 n., 33 n., 35 n., 36 n., 37 n., 38 n., 45 n., 62 n., 64 n., 67 n., 77 n., 458 n., 489 n.
- Quaglioni, Diego 50 n., 51 n., 54 n.
- Rachele 139 n., 159 n., 322 n., 499, 567 n.
 Radaelli, Anna 78 n.
 Raimbaut d'Aurenga 41, 92, 98, 115, 116, 127, 135, 140, 144, 154, 163, 174, 177, 178, 181, 191, 193, 197, 201, 205, 216, 226, 232, 237, 242, 243 n., 246, 256, 258, 288, 295, 298, 300, 305 n., 307, 312, 313, 321, 327, 330, 332, 333, 338, 345, 348 e n., 351, 354, 366, 375 n., 399, 434 n., 457 n., 458 e n., 459 e n., 461, 489, 501, 514 n., 515, 517 n.
 Raimbaut de Vaqueiras 45, 108, 109, 136, 140, 145, 148, 152, 160, 177, 181, 186, 193, 198, 201, 205, 216, 229, 233, 237, 242, 266, 274, 280, 285, 288, 300, 308, 314, 321, 327, 333, 336 e n., 348, 351, 361, 378 n., 402, 424, 437 n., 489, 505 n., 508, 516, 528, 533, 534, 539 n.
 Raimon de Cornet (figlio) 71 e n., 72
 Raimon de Cornet (padre) 66
 Raimon de Miraval 93, 109, 115, 117, 119, 136, 141, 145, 148, 150, 152, 155, 178, 183, 188, 194, 198, 202, 205, 207, 217, 222, 227, 229, 237, 239, 243, 267, 274, 299, 301, 308, 316, 322, 328, 330, 332, 344 e n., 348, 351, 354, 360, 367, 389, 400, 501 e n., 502, 539 n.
 Raimon Gaucelm de Bèziers 14, 532
 Raimon Jordan 46 n., 93, 109, 116, 135, 136, 141, 145, 148, 150, 152, 155, 161 e n., 167, 174, 177, 186, 198, 202, 205, 207, 217, 229, 233, 237, 239, 242, 250, 257, 266, 274, 292, 308, 314, 318, 320, 328, 333, 348, 363, 400, 407 n.
 Raimon Vidal 71
 Rambertino Buvaelli 108, 115, 116, 134, 135, 136, 145, 155, 174, 177, 188, 193, 205, 207, 217, 227, 237, 242, 250, 251, 252, 253, 266, 267, 275, 277, 285, 288, 295, 298, 300, 303, 321, 330, 332, 361, 363, 366, 474 n.
 Ravera, Giulia 85 n., 105 n., 122 n., 146 n., 157 n., 160 n., 168 n., 170 n., 218 n., 244 n., 259 n.

- Raynouard, François Juste Marie 22 n.
 Rea, Roberto 102 n., 555 n.
 Re Artù 94
 Re d'Aragona 14, 202 n., 367
 Re Enzo 120 n., 125 n., 168 n., 208 n., 223 n., 329 n., 352 n.
 Rehberg, Andreas 52 n.
 Renouard, Yves 50 n., 54 n.
 Resconi, Stefano 65 n., 67 n., 68 n., 71 n., 76 n., 81 n.
 Rico, Francisco 26 n.
 Rigaut de Berbezilh 46 n., 124, 140, 144, 148, 150, 155, 160, 167, 172, 183, 187, 193, 201, 217, 250, 254 e n., 255, 259, 273, 285, 298, 303, 308, 313, 327, 335, 344, 370, 396
 Rinaldo d'Aquino 105 n., 110 n., 111 n., 128 e n., 138 n., 149 n., 157 n., 172 n., 184 n., 218 n., 304 n., 352 n., 357 n., 364 n., 533
 Riquer, Martin de 14, 42 n., 44 n., 45 e n., 490
 Rivella, Monique 255 n., 475 n.
 Rizzi, Fortunato 60 n.
 Roche, Thomas P. 27 n., 455 n., 538 n., 568 n.
 Rolando da Piazzola 58
 Romualdi, Stefania 78 n.
 Roncaglia, Aurelio 29 n., 42 n., 43 n., 72 n., 73 n., 457 n.
 Rossellini, Ingrid 240 n., 454 n.
 Rossi, Luca 211 n., 310 n., 437 n.
 Rossi, Luciano 35 n., 43 n.
 Rüegg, Walter 51 n.
 Ruggeri Apugliese 231 n., 352 n., 518
 Ruggeri d'Amici 120 n., 268 n.
 Ruggeri, Ruggero 64 n.
 Ruiz Arzálluz, Inigo 56 n., 61 n.
 Russell, Rinaldina 29 n., 404 n., 420 n., 485 n.
- Sacchetti, Franco 485 n.
 Sade (de), Donatien-Alphonse-François 22
 Salh d'Escola 14, 172, 423
 Salvat, Jospèh 69 n.
 Salvatore, Tommaso 436 n.
 Salvatori, Enrica 64 n.
 Santagata, Marco 14, 16 n., 18, 21 n., 25 n., 26 e n., 27 e n., 28, 30 n., 34 n., 36 e n., 37 n., 38 n., 39 n., 44 n., 47 n., 56 n., 61 n., 83 n., 85 n., 97 n., 98 n., 99 n., 100 n., 122 n., 125 n., 126 n., 130 n., 132 n., 171 n., 174 n., 175 n., 199 n., 211 n., 215 n., 220 n., 228 n., 255 n., 258 n., 269 n., 276 n., 277 n., 284 n., 286 n., 300 n., 310 n., 319 n., 331 n., 339 n., 346 n., 384 n., 405 n., 410 n., 413 n., 415 n., 424 e n.,

INDICI

425 n., 426 n., 429 n., 430 n., 431 n., 432 n., 435 n., 437 n., 441 n., 445 n., 454 n.,
 473 n., 475 n., 479 n., 481 n., 486 n., 487 n., 488 n., 495 n., 496 n., 497 n., 498 n.,
 500 n., 511 n., 512 n., 520 n., 522 n., 524 n., 525 n., 526 n., 536 n., 538 n., 540 n.,
 545 n., 555 n., 556 n., 557 n., 567 n., 568 n., 569 n.
 Santangelo, Salvatore 30 n., 85 n.
 Sapegno, Maria Serena 562 n.
 Sarteschi, Selene 61 n., 444
 Sault, conte di 36 n., 76
 Sbacchi, Diego 396 n.
 Scaglione, Aldo 56 n.
 Scarano, Nicola 13, 16 n., 23 e n., 24 e n., 38 n., 39 n., 174 n.
 Scarpati, Oriana 58 n., 94 n., 109 n., 190 n., 247 n., 255 n., 259 n., 280 n., 283
 n., 505 n.
 Scherillo, Michele 24 n.
 Schulze-Busacker, Elisabeth 417 n., 418 n., 420 n., 422 n.
 Scott, John 547 n.
 Segre, Cesare 40 n., 289 n.
 Selvaggia 238 n., 289, 419 n.
 Seneca (Lucio Anneo Seneca) 53, 55, 90
 Sennuccio del Bene 60 e n., 228 n., 422 n., 442, 562 e n.
 Sette, Guido 59
 Shapiro, Marianne 29 n.
 Shutz, Alexander 93 n.
 Siberry, Elizabeth 528 n., 529 n., 531 n.
 Singleton, Charles 310 n., 432 n., 433 n.
 Smith, Cyril Eugene 50 n., 64 n.
 Socrate, vedi Ludovico "Santo" di Beringen
 Soldani, Arnaldo 444
 Sordello 25 n., 32 n., 68 n., 115, 116, 117, 122, 124, 134, 140, 148, 152, 163, 167,
 170, 172, 178, 183, 186, 191, 193, 201, 205, 207, 211 e n., 216, 226, 242, 246,
 250, 253, 266, 274, 280, 281, 282, 285, 288, 298, 303, 308, 313, 316, 318, 320,
 327, 333, 354, 366, 375 n., 401, 422 e n., 423 n., 425, 528, 539 n.
 Spaggiari, Barbara 31 n., 42 n., 43 n., 88 n., 89 n., 91 n.
 Spinetti, Mariarosaria 484 n.
 Spitzer, Leo 390 n.
 Spongano, Raffaele 171 n.
 Springer, Hermann 417 n.
 Squillacioti, Paolo 14, 516 n.
 Stazio (Publio Papinio Stazio) 32 n.
 Stefano Protonotaro 125 n., 158 n., 247 n., 251 n., 361 n.
 Stirmemann, Patricia 55 n.

- Stroppa, Sabrina 102 n., 165 n., 385 n., 405 n., 421 n., 429 n., 430 n., 431 n., 437 n., 439 n., 477 n., 483 n., 484 n., 498 n.
 Sturm Maddox, Sara 538 n., 568 n.
 Subirani, Raimondo 60 n.
 Suitner, Franco 24 n., 44 n., 45 e n., 50 n., 83 n., 384 n., 407 n., 484 n., 543 n.
 Svetonio (Gaio Svetonio Tranquillo) 53
 Swiggers, Pierre 69 n.
 Sylla, Edith Dudley 56 n.
- Tassoni, Alessandro 23 e n., 37 n.
 Tavani, Giuseppe 42 n., 69 n.
 Tavoni, Mirko 559 n.
 Teissier, Jacques di Tarascona 78
 Terramagnino da Pisa 68 n., 71 n.
 Thibaut de Champagne 46 n.
 Thiolier Mejean, Suzanne 543 n., 549 n., 550 n.
 Thiry, Claude 417 n., 418 n., 419 n., 420 n., 421 n.
 Throop, Palmer 529 n.
 Tibullo (Albio Tibullo) 27 n.
 Tiraboschi, Girolamo 22 n., 23
 Tognozzi, Elissa 477 n.
 Toja, Gianluigi 24 n.
 Tommaso d'Aquino 53
 Tonelli, Natascia 83 n., 260 n., 263 n., 355 n., 362 n., 397 n., 444n., 477 n., 481 n., 483 n., 501 n.
 Tosetti, Angelo di Pietro Stefano 61
 Trigueros Cano, José Antonio 444 n.
 Trovato, Paolo 83 n.
 Tuccini, Giona 60 n.
- Uc de Saint Circ 69 e n., 108, 115, 117, 119, 124, 140, 148, 150, 160, 167, 169, 183, 185, 193, 198, 201, 205, 207, 226, 233, 242, 255, 266, 273, 278, 282, 285, 298, 301, 303, 321, 327, 335, 345, 351, 354, 363, 400, 530 n., 539 n.
 Uc Faidit 70
 Ughetto, André 472 n.
 Ugolini, Francesco 64 n.
 Urbano V 54
- Vallet, Edoardo 533 n.
 Vanacker, Janis 211 n., 479 n.
 Vanossi, Luigi 30 n., 98 n., 462 n.
 Vasoli, Cesare 396 n.

INDICI

Vatteroni, Sergio 30 n., 72 n., 75 n., 78 n., 548 n., 549 n., 550 n., 551 n.
Vecchi Galli, Paola 498 n.
Velli, Giuseppe 16 n., 60 n.
Vellutello, Alessandro 37 n.
Ventura, Simone 81 n.
Verger, Jacques 51 n., 53 n., 56 n., 57 n., 58 n., 59 n.
Viel, Riccardo 376 n., 538 n.
Vielliard, Jeanne 56 n.
Villar, Milagros 60 n.
Villemain, Abel 23 n.
Virgilio (Publio Virgilio Marone) 32 n., 83 n., 90, 91 n., 359, 385 n., 473, 555 n.
Viscardi, Antonio 16 n., 24 e n., 57 n., 64 n., 65 n., 68 n., 72 n., 75 n.
Vitale, Maurizio 558 n.

Waley, Daniel 55 n.
Walfrido Strabone 100 n.
Wilkins, Ernest 26 n., 60 n., 486 n., 512 n.

Zaccagnini, Guido 59 n., 60 n.
Zaja, Paolo 22 n.
Zambon, Francesco 257 n., 259 n.
Zamuner, Ilaria 82 n.
Zanobi da Strada 61 n.
Zimei, Enrico 80 n.
Zingarelli, Nicola 23 e n., 24, 27 n., 30 n., 35 n., 37 n., 38 n., 44 e n., 50 n.
Zink, Michel 478 n.
Zufferey, François 64 n., 75 n., 76 n., 77 n., 78 n., 79 n., 80 n.
Zumthor, Paul 478 n.

2. *Indice delle opere citate*

Abans qe · il blanc puoi sion vert (Peire d'Alvernha) 447
Ab cossirier plaing (Gaucelm Faidit) 333, 392 n.
A ben chantar (Giraut de Bornelh) 144 n., 201
Ab fina ioia comenssa (Peire d'Alvernha) 161, 266, 308
Ab gran joi mou maintas vetz e comenssa (Peirol) 336
Ab jòi et ab joven m'apais (Comtessa de Dia) 274, 322
Ab joi mou lo vers e · l comens (Bernart de Ventadorn) 127
Ab la douzor del temps novel (Guglielmo IX d'Aquitania) 136, 300
Ab l'alen tir vas me l'aire (Peire Vidal) 42 n., 367
Ab leial cor et ab humil talan (Cadenet) 275, 316, 344, 345, 568
Ab lo còr trist environat d'esmai (Anonimo) 425 e n.

- Ab lo doutz temps que renovella* (Daude de Pradas) 330, 332
Ab lo pascor m'es bel q'eu chant (Cercamon) 134, 324 n., 333, 338
Ab lo temps qe fai refreschar (Cercamon) 233, 266, 360
Ab nou cor et ab nou talen (Raimbaut d'Aurenga) 348 n.
Abril ni mai non aten de far vers (Elias Cairel) 140, 222, 366
Ab semblan mi fai dechazer (Giraut de Bornelh) 148
Ab son gai, plan e car (Peire Raimon de Tolosa) 199, 275
A chantar m'èr de çò qu'ieu non volria (Comtessa de Dia) 198, 267
A! Cu·m dona ric coratge (Cadenet) 243, 303
Ades on plus viu, mais apren (Gui d'Ussel) 205, 275, 292, 344
Ades vol de l'aondansa (Aimeric de Peguilhan) 119, 267
Ad onor del senhor (Anonimo) 40
Ad se ipsum (epistola) 27 n.
Ad un fin aman fon datz (Guiraut Riquier) 490
A gran honor viu cui jois es cobitz (Arnaut de Maruelh) 119, 141, 300
A guiza de fin amador (Arnaut de Maruelh) 116, 242, 363
Abi, Deo, che dolorosa (Guittone d'Arezzo) 118 n., 340, 398 n.
Ab meve lasso, la consideranza (Dante da Maiano) 268 n.
A home meilz non val (Cadenet) 178
Ai! Come m'è crudel, forte e noiosa (Guittone d'Arezzo) 518
Ai come spento son, oimé lasso (Monte Andrea) 110 n.
Ai! Como ben del meo stato mi pare (Guittone d'Arezzo) 231 n.
Ai Deo!, chi vidde mai tal malatia (Guittone d'Arezzo) 122 n.
Ai deo d'amore, a te faccio preghera (Abate di Tivoli) 311 n.
Ai, Deo merzé, che fia di me, Amore? (Monte Andrea) 247 n.
Ai!, Deus, que grave coita de sofrer (Pero Garcia Burgalés) 425
Ai doloroso lasso, più nom posso (Monte Andrea) 146 n., 235 n.
Ai, dousa flors ben olenz (Cadenet) 199 n.
Ai faux ris (Dante Alighieri) 33, 138
Ailas, co muer! – Qe as, amis? (Giraut de Bornelh) 363
Ailas, per que viu lonjamen ni dura (Aimeric de Belenoi) 419 n.
Ai Lemozis, francha terra cortesa (Bertran de Born) 140
Ai mala Noia, mal vo doni Deo (Guittone d'Arezzo) 262 n.
Aimé tapino, che t'odo contare (Monte Andrea) 118 n.
Ai! Quan gen vens et ab quan pauc d'afan (Folchetto da Marsiglia) 530
Aisi co am plus finamen (Bertran Carbonel) 161, 360
Aisi com bom pros afortitz (Aimeric de Belenoi) 194, 266, 274
Aisi com sel c'atrob'en son labor (Bertran Carbonel) 267, 345, 401
Aisi com sel qu'entre ·ls plus assajans (Bertran Carbonel) 150, 275, 367
Aisi com sel que ·s met en perilh gran (Bertran Carbonel) 124, 251
Aisi m'a dat fin'amor conoissensa (Bertran Carbonel) 149, 309
Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto (Filippo da Messina) 149 n., 151 n.

- Aissi col fuocx consuma totas res* (Bartolomé Zorzi) 141, 168, 323
Aissi co l pres que s'en cuia fugir (Aimeric de Belenoi) 119, 178, 333
Aissi com hom plainh son fill o son paire (Peire Cardenal) 423 e n.
Aissi cum cel q'a estat ses seignor (monaco di Montaudon) 145, 314, 336, 344
Aissi cum cel que anc non ac cossire (Arnaut de Maruelh) 178
Aissi cum es coinda e gaia (Uc de Saint Circ) 201, 298, 301, 303
Aissi cum es genser pascors (Raimon de Miraval) 229, 344, 367
Aissi cum mos cors es (Arnaut de Maruelh) 285, 288, 299
Aissi cum selh qu'a plag mal e sobrier (monaco di Montaudon) 233, 242
Aissi cum selh que bassa · l fuelh (Guilhem de Cabestanh) 328
Aissi cum selh qu'es en mal senhoratge (monaco di Montaudon) 174, 177, 227, 322, 400
Aissi cum selh qu'es vencutz e sobratz (Alegret) 167, 242
Aissi cum selh que tem qu'Amors l'aucia (Arnaut de Maruelh) 308
Aissi cum sel qu'em poder de senhor (Raimon Jordan) 148, 198, 328
Aissi mou (Raimbaut d'Aurenga) 232, 345, 458 n., 461
Aitals com ieu seria (Cadenet) 507
Aitant ses plus viu hom quan viu jauzens (Sordello) 140, 172, 250, 253
Ai, Vergena, en cui ai m'entendenza! (Peire Guilhem de Luserna) 285
Ajostar e lassar (Peire Vidal) 94
Ajssi quon es sobronrada (Guiraut Riquier) 447
Ajtal cansoneta plana (Giraut de Bornelh) 335
A la fontana del vergier (Marcabru) 135, 471, 532
A l'aire claro ò vista ploggia dare (Giacomo da Lentini) 518
A la mprimerera, donna, ch'io guardai (Monte Andrea) 168 n.
A la mprimeramente ch'io guardai (Monte Andrea) 151 n., 341 n.
A l'avinen mazan (Guilhem Peire de Cazals) 99, 367
Al cor gentil rempaira sempre Amore (Guido Guinzelli) 317 n., 446 n.
Al cor m'è nato e prende uno disio (Iacopo d'Aquino) 208 n.
Al cor m'estai l'amoros desiriers (Rambertino Buvaelli) 116, 155, 295, 298, 330, 332
Al dessebrar del pays (Peire d'Alvernha) 322, 333, 336, 338, 402
Alegrar mi volgr'en chantan (Giraut de Bornelh) 366, 436 n., 502 n.
A ley de folh camjador (Aimeric de Peguilhan) 400
A l'honor Dieu torn en mon chan (Giraut de Bornelh) 528 n., 529 n., 530 n.
Allegramente canto (Iacopo Mostacci) 357 n.
Allegrosi cantari (Chiaro Davanzati) 125 n.
Al nou doutz termini blanc (Bertran de Born) 227, 469 n.
A lo fedel, lo bon sengnor, perdona (Monte Andrea) 153 n., 314 n.
Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra (Dante Alighieri) 29, 96 n., 126 n., 128 n., 129 e n., 457, 459, 462, 465
Al prim pres dels breus iorns braus (Aimeric de Belenoi) 321, 366

- Al semblan del rei thyes* (Gaucelm Faidit) 246, 400 n.
Als entendens de chantar (Arnaut Catalan) 115
Altas undas (Anonimo) 42
Al temps d'estiu, qan s'alegron l'ausel (Rambertino Buvaletti) 135, 217
Amando con fin core e con speranza (Piero della Vigna) 105 n., 153 n., 170 n., 172 n., 212 n., 304 n., 419
Amando lungiamente (Giacomo da Lentini) 110 n.
Amar dei (Bernart Marti) 99, 183, 232, 348, 368 n., 390
Amars, onrars e carteners (Giraut de Bornelh) 117, 167, 183, 313, 354
Amics Bernartz de Ventadorn (Bernart de Ventadorn / Peire d'Alverna) 99, 233, 256
Amics, en gran cossirier (Raimbaut d'Aurenga) 205
Amics Marchabrun, car digam (Marcabru) 222
Amics, s'ie'us trobès avinen (Castelosa) 198, 316, 328
Amicx Robert, fe que dey vos (monaco di Montaudon) 508 n.
A mon vers dirai chansso (Raimbaut d'Aurenga) 307, 327
Amor, che lungiamente m'ài menato (Guido delle Colonne) 105 n.
Amor, che m'ài 'n comando (Rinaldo d'Aquino) 364 n.
Amor che nella mente mi ragiona (Dante Alighieri) 263 n., 269 n., 357 n.
Amor, da che convien pur ch'io mi doglia (Dante Alighieri) 156 n., 173 n., 247 n., 364 n.
Amor, da cui move tutora e vene (Piero della Vigna) 139 n., 357 n.
Amore, avendo interamente voglia (Mazzeo di Ricco) 162 n., 398 n.
Amore è uno spirito ch'ancide (Cino da Pistoia) 224 n., 276 n.
Amore, in cui disio ed ò speranza (Piero della Vigna) 141 n., 184 n., 247 n., 251 n.
Amore, io non mi doglio (Chiaro Davanzati) 255 n.
Amor fa come 'l fino ucellatore (Anonimo) 212 n.
Amor, mercé, c'or m'è mister che stia (Guittone d'Arezzo) 141 n., 311 n.
Amor, mercede, intende s'eo ragione (Guittone d'Arezzo) 149 n.
Amor m'ha dato in ta' loco a servire (Chiaro Davanzati) 255 n.
Amor mi fa sovente (Re Enzo) 208 n., 223 n., 329 n., 352 n.
Amor non ho podere (Guittone d'Arezzo) 105 n.
Amor, non saccio a cui di voi mi chiami (Anonimo) 151 n.
Amor non vole ch'io clami (Giacomo da Lentini) 138 n.
Amorosa donna fina (Rinaldo d'Aquino) 110 n., 184 n., 218 n.
Amorosa visione (Giovanni Boccaccio) 43
Amoroso meo core (Chiaro Davanzati) 212 n.
Amor, quando mi membra (Bondie Dietaiuti) 388 n.
Amor ricx fora sius vis (Arnaut Catalan) 316
Amors, a vos meteussa · m clam de vos (Aimeric de Peguilhan) 187, 191, 400
Amors e jois e liocs e tems (Arnaut Daniel) 28, 34, 93 n., 99, 346, 348
Amors, enquera · us preyara (Bernart de Ventadorn) 97 n., 99, 116, 157, 502

- Amors, e que·us es veiaire?* (Bernart de Ventadorn) 232, 343 n.
Amors, / e si m clam de vos (Giraut de Bornelh) 389
Amors me fai chantar et esbaudir (Raimon de Miraval) 267, 502 n.
Amors, merce non mueira tan soven (Folchetto da Marsiglia) 119, 140, 242
Amors, per aital semblansa (Bertran Carbonel) 141, 202, 285, 328
Amors, pres sui de la bera (Peire Vidal) 202
Amors, pus a vos falh poders (Guiraut Riquier) 161
Amor, tu vedi ben che questa donna (Dante Alighieri) 195 n., 200 n., 352 n.
Anc enemics q'ieu agues (Uc de Saint Circ) 167, 169
Anc ieu non l'aic, mas ella m'a (Arnaut Daniel) 151, 201, 221, 222, 293
Anc mais de joy ni de chan (Aimeric de Peguilhan) 183
Anc mais hom tan ben non amet (Daude de Pradas) 243, 328
Anc mais non vi temps ni sazo (Uc de Saint Circ) 115
Anc no cugei qu'en sa preizo (Gaucelm Faidit) 152
Anc no gardei sazo ni mes (Bernart de Ventadorn) 119, 345
Anc no mori per amor ni per al (Peire Vidal) 98, 205, 348
Anc no-m parti de solatz ni de chan (Gaucelm Faidit) 230
Anc non aiguj nulh temps de far chanso (Guiraut Riquier) 222, 502 n.
Anc non cujei que ·m pogues far Amors (Perdigon) 141, 148, 274
Ancora di mia scusa, Amor, non taccio (Monte Andrea) 268 n.
Ancor che ll'aigua per lo foco lasse (Guido delle Colonne) 212 n., 218 n.
Anc per null temps no ·m donet iai (Arnaut Catalan) 141, 194, 243
Anc vas Amor no ·m poc res contradire (Arnaut de Maruelh) 108, 152, 327
Angel di Deo simiglia in ciascun atto (Cino da Pistoia) 262 n.
Angelica figura e comprobata (Giacomo da Lentini) 283 n., 518
Ans que ·l cim reston de branchas (Arnaut Daniel) 31 n., 100 e n., 366
Ans que ·l terminis verdei (Marcabru) 140, 401 n.
Ans que veina ·l nous frugz tendres (Giraut de Bornelh) 152, 178
Antico Testamento 91, 501 n.
A pauc de chantar no m recre (Folchetto da Marsiglia) 115, 246, 298
A pena pare ch'io saccia cantare (Iacopo Mostacci) 125 n.
A penas sai comenssar (Giraut de Bornelh) 198, 216
A penas sai don m'apreing (Raimon de Miraval) 205
Apocalisse 91
Après mon vers vueilh sempr'ordre (Raimbaut d'Aurenga) 178, 258
Aquest terminis clars e genz (Giraut de Bornelh) 308
Ara cove (Gaucelm Faidit) 368, 369
Ar agues eu mil marcs de fin argen (Pistoleta) 507
Ar ai ben d'amor après (Peire Raimon de Tolosa) 127, 155, 243
Ara·m destrenh Amors (Aimeric de Belenoi) 108, 191, 211, 242
Ara ·m platz, Giraut de Borneill (Raimbaut d'Aurenga) 305 n.
Ara ·m so del tot conquis (Raimbaut d'Aurenga) 197, 300, 333

- Ara non siscla ni chanta* (Raimbaut D'Aurenga) 115
Ara no vei luzir solelh (Bernart de Ventadorn) 116, 470
Ara parra qual seran enveyos (Aimeric de Peguilhan) 528 n.
Ara pot hom conoisser e proar (Raimbaut de Vaqueiras) 229, 534
Ara sai eu de pretz quals l'a plus gran (Bertran de Born) 229, 529 n., 530 n., 533
Ar auziretz (Giraut de Bornelh) 232, 348
Ara voill un sirventes far (Guilhem de Berguedan) 391
Ar em al freg temps vengut (Azalais de Porcairagues) 152, 257, 322
A renformare amore e fede e spera (Guittone d'Arezzo) 304, 330 n.
Ar es lo montç vermellç e vertç (Gaucelm Faidit) 183, 400
Ar me puesc ieu lauzar d'Amor (Peire Cardenal) 401 n.
Ar m'er tal un vers a faire (Raimbaut d'Aurenga) 502
Aronmeta, de ton chantar m'azir (Guilhem de Berguedan) 239, 256 n., 336, 390
Ar pren camgat per tostemps de xantar (Raimbaut de Vaqueiras) 424, 437 n.
Ar respian la flors enversa (Raimbaut d'Aurenga) 135, 458, 461
Ars amatoria (Ovidio) 43, 90
Arte del rimare (o *Rimario* o *Origine della poesia rimata* – Giovanni Maria Barbieri) 22 e n.
Ar vei bru, escur, trebol cel (Raimbaut d'Aurenga) 345, 348, 366, 461
Ar ven la coindeta sazoz (Bertran de Born) 508
Ar vey qu'em vengut als jorns loncs (Guilhem de Cabestanh) 206
Asinaria (Plauto) 90
Assai cretti celare (Stefano Protonotaro) 247 n., 251 n.
Assai m'era posato (Chiario Davanzati) 231 n.
Assai mi placia (Stefano Protonotaro) 158 n., 361 n.
Assatz es or'oimai q'eu chant (Cercamon) 136, 150, 321
Assatz m'es bel el temps essuig (Marcabru) 246
Assatz m'es belh (Raimbaut d'Aurenga) 458 n., 461
Assatz sai d'amor ben parlar (Raimbaut d'Aurenga) 517 n.
A, tantas bonas chansos (Bernart de Ventadorn) 109, 389
A totz dic qe ja mais non voil (Bertran de Born) 419 n.
Atressi co · l perilhans (Peire Vidal) 250, 316, 328
Atressi co · l signes fai (Peirol) 199
Atressi com lo leos (Rigaut de Berbezilh) 187, 193, 250, 285, 327, 496 n.
Atressi con l'orifanz (Rigaut de Berbezilh) 172, 259, 344, 496
Atressi con Persavaus (Rigaut de Berbezilh) 201, 261 n., 273, 298, 496 n.
Atressi cum la candela (Peire Raimon de Tolosa) 109, 145, 233
Atressi cum lo camel (Bartolomé Zorzi) 223, 226
Atressi fay gran foldat qui ab sen (Bertran Carbonel) 170
Atressi · m pren quom fai al joguador (Aimeric de Peguilhan) 174, 177, 181, 198
Atretan dei ben chantar finamen (Sordello) 274, 281, 282
A trop gran fereza'm tenh (Guilhem Peire de Cazals) 183

- Aucel no truob chantan* (Falquet de Romans) 117, 152, 354, 539 n.
Autet e bas entre ·ls prims fuoills (Arnaut Daniel) 134, 327, 363
Autra vetz fuy a parlamen (monaco di Montaudon) 446 n.
A vano sguardo e a falsi sembianti (Cino da Pistoia) 168, 235 n.
Avete 'n vo' li fior' e la verdura (Guido Cavalcanti) 281 n.
A vos, bona don' e pros (Raimbaut de Vaqueiras) 205, 242
A vos, midontç, voill retrair' en cantan (Folchetto da Marsiglia) 360
Axi con cel c'anan erra la via (Cerveri de Girona) 490, 491 n.
Az ops d'una chanso faire (Cadenet) 400 n.
- Baros de mon dan covit* (Peire Vidal) 217
Baros Jezus, qu'en crotz fo mes (Peire Vidal) 348, 532
Be fai granda follor (Uc de Saint Circ) 205, 400
Belh m'es l'estius e ·l temps floritz (Jaufré Rudel) 135, 136
Belh m'es quan lo vens m'alena (Arnaut de Maruelh) 257
Belh m'es quan vei pels vergiers e pels pratz (Bernart de Venzac) 506
Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz (Giraut de Calanson) 419 n.
Belhs m'es lo dous temps amoros (Arnaut de Maruelh) 134, 155, 198, 237
Bella donna gaja e valentz (Uc de Saint Circ) 285
Bella e gentile amica di pietate (Cino da Pistoia) 105
Bel m'es ab motz leugiers a far (Sordello) 152, 216, 280, 366
Bel m'es can eu vei la brolha (Bernart de Ventadorn) 163
Bel m'es cant son li frug madur (Marcabru) 308, 318, 320, 539
Bel m'es lai latz la fontana (Bernart Marti) 307
Bel m'es qan li rana chanta (Marcabru) 469
Bel m'es q'ieu chant e coindei (Raimon de Miraval) 243, 274
Bel m'es quan la fueill'altana (Marcabru) 257
Bel m'es quan la roza floris (Peire d'Alvernha) 539
Bel m'es qu'eu chan en aquel mes (Bernart de Ventadorn) 184, 273, 316
Bels amics cars, ven s'en vas vos estiu (Peire Vidal) 145, 528 n., 539 n.
Be m'agrada la covinens sazoz (Peire Vidal) 299
Be m'agrada-l bels tems d'estiu (Raimon de Miraval) 178, 198, 207
Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura (Jofre de Foixà) 35, 502 n.
Be m'an perdut lai enves Ventadorn (Bernart de Ventadorn) 140
Be ·m cuidava d'amor gardar (Rigaut de Berbezilh) 183, 303, 313
Be ·m cuidei de chantar sofrir (Bernart de Ventadorn) 178, 262 n.
Be ·m kujava que no chantes oguan (Peirol) 323
Be ·m dizon, s'en mas chanssos (Perdigon) 238
Be m'enueia, per Saynt Salvaire (monaco di Montaudon) 508 n.
Be m'enueia, per Saynt Marsal (monaco di Montaudon) 508
Be m'enueia, so auzes dire? (monaco di Montaudon) 508
Be m'era bels chantars (Giraut de Bornelh) 197, 539 n.

- Be · m pac d'ivern e d'estiu* (Peire Vidal) 237, 267, 322 e n., 360
Be'm plagr'ueymais qu'ab vos, dona, 'm valgues (Guilhem Peire de Cazals) 155, 309
Be m plai lo gais temps de pascor (Bertran de Born) 506 e n.,
Ben aggia ormai la fede e l'amor meo (Guittone d'Arezzo) 315 n., 512 n.
Ben agr'ops q'ieu saubes faire (Guilhem Ademar) 275, 322
Ben aio · l mal e · l afan e · l consir (Perdigon) 178, 222, 299, 328
Ben an mort mi e lor (Folchetto da Marsiglia) 163, 191, 327
Ben ay' amors, quar anc me fes chاوزir (Daude de Pradas) 288, 502 n.
Ben coven, pos la bassa · il ram (Giraut de Bornelh) 250, 288
Ben deu en bona cort dir (Giraut de Bornelh) 361, 363
Ben deu esser solatz marritz (Daude de Pradas) 422 e n.
Ben deu hom chastian dire (Giraut de Bornelh) 140
Ben deu istar ses gran joi totztemps mais (Peire Bremon Ricas Novas) 164
Ben dey chantar alegamen (Peire Bremon Ricas Novas) 187, 191
Ben es camjatz eras mos pessamens (Raimon Jordan) 242, 333
Ben es razos qu'eu retraia (Arnaut Catalan) 121, 292
Ben farai canson plasen (Peire Bremon Ricas Novas) 168, 183
Ben feira chanzos plus soven (Gui d'Ussel) 178, 230 n., 275
Ben for'oimais dreigs el temps gen (Giraut de Bornelh) 115
Ben for'oimais sazos e locs (Guilhem Ademar) 141, 348
Ben m'è venuto prima cordoglienza (Giacomo da Lentini) 141 n., 157 n.
Ben mi credea in tutto esser d'Amore (Bonagiunta Orbicciani) 238 n.
Ben sai c'a sels seria fer (Raimbaut d'Aurenga) 140, 434 n.
Ben sai e conosc veramen (Raimbaut de Vaqueiras) 508 e n.
Ben sai que per aventura (Raimon de Miraval) 115, 183
Ben s'eschai q'en bona cort (Raimbaut d'Aurenga) 201, 361, 363
Ben teinh per fol e per muzart (Peire Cardenal) 401 n.
Ben viu a gran dolor (Peire Vidal) 243 n.
Ben volgra, si far si pogués (Peire Cardenal) 445 n.
Ben volria saber d'amor (Rigaut de Berbezilh) 155, 167
Bernart de Ventadorn, del chan (Bernart de Ventadorn) 160
Be · s cujet venjar Amors (Gausbert de Poicibot) 14, 402 e n.
Be · s met en gran aventura (Peire Guilhem de Luserna) 217
Be veg e conosc e say (Giraut de Bornelh) 252, 253
Be volgra, s'esser pogues (Cadenet) 446 n.
Biltà di donna e di saccente core (Guido Cavalcanti) 505, 512 n.
Bona ventura mi veigna (Guilhem de la Tor) 194
Braitz, chans, quils, critz (Raimbaut d'Aurenga) 135, 399
Breu vers per so que meins i poing (Gausbert Amiel) 337, 338
Breviari d'amor (Matfre Ermengau) 77
Bucoliche (Virgilio) 90

- Camjada s'es m'aventura* (Cadenet) 161, 207
Camjat ai mon consirier (Peirol) 401 e n.
Can branca·l brondels e rama (Giraut de Bornelh) 222, 257
Can la frej'aura venta (Bernart de Ventadorn) 41 n., 237
Can la verz folha s'esper (Bernart de Ventadorn) 124, 134, 270, 273
Can lo boschatges es floritz (Bernart de Ventadorn) 116, 167, 353, 517
Can lo dous temps (Bernart de Ventadorn) 41 n.
Can par la flors josta · l vert folh (Bernart de Ventadorn) 136
Can qe · m fezes vers ni çanço (Aimeric de Peguilhan) 348
Canson ab gais motz plazens (Guilhem de la Tor) 122, 124, 309
Cantar vuoiil amorosamen (Falquet de Romans) 136, 267, 283
Can vei la flor, l'erba vert e la folha (Bernart de Ventadorn) 144, 400 n.
Can vei la lauzeta mover (Bernart de Ventadorn) 216, 217, 287, 288
Can vei reverdir les jardins (Gaucelm Faidit) 392 n.
Car' amiga, douss' e franca (Peire Vidal) 292, 338, 348 n.
Carmina burana 529 n.
Car vei qe clars (Raimbaut d'Aurenga) 98, 177, 191, 458 n., 461
Casutz sui de mal en pena (Bertran de Born) 303, 321, 338
Cavalcando l'altr'ier per un cammino (Dante Alighieri) 478 n., 480 n.
Cel que no vol auzir chanssos (Raimon de Miraval) 301
Cel que promet a son coral amic (Aimeric de Belenoi) 145, 172
Cel qui qier cosseil e · l cre (monaco di Montaudon) 198, 343, 348, 568
Cel qui s'irais ni guerreia ab Amor (Aimeric de Peguilhan) 109, 308
Chans em broil (Giraut de Bornelh) 160
Chansoneta farai, vencut (Raimon de Miraval) 400
Chansson do · il mot son plan e prim (Arnaut Daniel) 108 n., 193, 321, 470
Chantan dissera, si pogues (Guilehm Ademar) 150, 226
Chantan volgra mon fin cor descobrir (Folchetto da Marsiglia) 152, 222, 273
Chantarai, pus vey qu'a far m'er (Peire d'Alvernha) 141, 155, 178, 186, 367
Chantars mi torna ad afan (Folchetto da Marsiglia) 532 n.
Chantars no pot gaire valer (Bernart de Ventadorn) 115
Chantar vuilh. – Per qe? – Ja · m pladz (Aimeric de Peguilhan) 328
Chant e deport, joi, dompnei e solatz (Gaucelm Faidit) 539
Chanterai por mon corage (Guiot de Dijon) 42 n.
Charroi de Nîmes (Anonimo) 42 n.
Ch'eo cor avesse, mi potea laudare (Guido Guinizzelli) 122 n.
Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira (Guido Cavalcanti) 361 n.
Chi 'mprima disse "amore" (Chiario Davanzati) 105 n., 141 n., 218 n.
Chiunque altrui blasma (Chiario Davanzati) 153 n.
Cil cui plazon tuit bon saber (Perdigon) 161, 186
Ciò ch'i' veggio di qua m'è mortal duolo (Cino da Pistoia) 329 n.

- Color d'amore e di pietà sembianti* (Dante Alighieri) 156 n.
Come lo giorno quand'è dal maitino (Percivalle Doria) 314 n., 317 n.
Com' forte vita e dolorosa, lasso (Chiaro Davanzati) 122 n., 289 n., 314 n., 352 n.
Commedia (Dante Alighieri) 67, 125, 433 n., 435 n., 547, 558
Compagno, non puesc mudar qu'eo no m'effrei (Guglielmo IX d'Aquitania) 172, 246
Companho, farai un vers covinen (Guglielmo IX d'Aquitania) 232, 246 n.
Companho, per companhia (Bernart Martì) 351
Companho, tant ai agutz d'avols conres (Guglielmo IX d'Aquitania) 321
Compendi de la coneixença dels vicis en els dictats del Gai Saber (Joan de Castelnou) 72
Com' più diletto di voi, donna, prendo (Dante da Maiano) 110 n., 111 n.
Com que mos chans sia bos (Gaucelm Faidit) 94, 164, 207, 243
Conortz, era sai eu be (Bernart de Ventadorn) 228 n., 243 n., 391
Con' più m'allungo, più m'è prossimana (Guittone d'Arezzo) 125 n., 187, 392
Considerazioni sopra le rime del Petrarca (Alessandro Tassoni) 23
Consiros cant e planc e plor (Guilhem de Berguedan) 419 n.
Consiros, com partitz d'amor (Aimeric de Belenoi) 528 n.
Contra l'ivern que s'enansa (Marcabru) 217, 266
Contra lo meo volere (Paganino da Serzana) 138 n., 398 n.
Contr' Amor vau durs et enbroncs (Raimon de Miraval) 388
Convemmi dir, madonna, e dimostrare (Dante da Maiano) 151 n.
Cora qu'Amors vuelha (Peirol) 164, 174, 177, 216
Coras que · m fezes doler (Peirol) 230, 535
Cortesamen vuoill comensar (Marcabru) 160
Così afino ad amarvi (Jacopo) 164 n., 187, 491
Così nel mio parlar voglio esser aspro (Dante Alighieri) 247 n., 355, 462
Creire m'an fag mey dezir (Guiraut Riquier) 344
Crezens, fis, verays et entiers (Gavaudan) 124, 324, 328, 361, 424
Cui que fin' Amors esbaudey (Arnaut de Maruelh) 121, 136, 338
- Da che mi conven fare* (Chiaro Davanzati) 110
Da doglia e da rancura lo meo core (Dante da Maiano) 398 n.
Dal core mi vene (Giacomo da Lentini) 129 n., 139 n., 164 n., 170 n., 244 n.
D'amor distretto vivo doloroso (Folco di Calavra) 162 n., 168 n.
D'amor es totz mos cossiriers (Raimon de Miraval) 308, 344
D'amor no · m lau, qu'anc non poge tan aut (Raimbaut de Vaqueiras) 186, 314
D'amor no m puesc departir ni sebrar (Raimon Jordan) 167, 205, 229
D'otra guiza e d'otra razon (Arnaut Daniel) 150, 163, 242
D'avinen sap enganar e trahir (Aimeric de Peguilhan) 161, 172
De amore (Andrea Cappellano) 42, 184 n., 427 n.
De Berguedan, d'estas doas razos (Aimeric de Peguilhan) 336

- De chantar* (Giraut de Bornelh) 144, 242, 389 n.
De far chanson suy marritz (Guiraut Riquier) 150
De fin'amor comenson mas chansos (Aimeric de Peguilhan) 274, 349, 351
De fin'amor son tuit mei pessamen (Peire Raimon de Tolosa) 117, 152, 205, 354
Degli occhi di quella gentil mia dama (Dante Alighieri) 153 n.
Deh, non mi domandar perché sospiri (Cino da Pistoia) 329 n., 392 n.
Deiosta ·ls breus iorns e ·ls loncs sers (Peire d'Alvernhha) 135, 176 n., 194, 243, 299
D'eissa la razon qu'ieu suoill (Peirol) 206
De la mia dissianza (Federico II) 262 n., 283 n.
De la primavera (Anonimo) 286 n.
De las serors d'en Guiran (Arnaut Catalan) 328
Del bel dezir que Joys Novels m'adutz (Daude de Pradas) 152
Del gran golfe (Gaucelm Faidit) 529
Dels huoills e del cor e de me (Uc de Saint Circ) 226, 233, 345
Dels quatre caps que a la cròs (Peire Cardenal) 445 n., 528 n.
Dels quatre mestiers valens (Raimon de Miraval) 360
De suis ipsius et multorum ignorantia 58 n.
De tot en tot es er de mi partitz (Aimeric de Peguilhan) 421 e n., 424
De totz chaitius (Ponç de Capduelh) 424
De trobar ai tot saber (Raimon de Miraval) 150, 152, 501 n.
De vos me sui partitz; mals focs vos arga (Uc de Saint Circ) 273
De vulgari eloquentia (Dante Alighieri) 30 n., 457 n., 557
Dezamparatz, ses companho (Gavaudan) 202
Dieus verays, a vos mi ren (Arnaut Catalan) 446 n.
Di lungia parte aducemi l'amore (Chiaro Davanzati) 120 n., 329 n.
Di sì fina ragione (Iacopo Mostacci) 128 e n., 388 n.
Distretto core e amoroso (Odo delle Colonne) 283 n.
Di voi mi stringe tanto lo disire (Dante da Maiano) 212 n.
Doas cuidas a i, compaigner (Marcabru) 193
Doas domnas aman dos cavalliers (Sordello) 246
Doctrina de compondre dictats (Anonimo) 71
Doctrinal de trobar (Raimon de Cornet) 71
Dolce coninzamento (Giacomo da Lentini) 235 n.
Dolente me: son morto, ed aggio vita! (Monte Andrea) 122 n., 164 n.
Dolze meo drudo, e vaténe! (Federico II) 199 n., 533 n.
Domna bona, bel' e plazens (Folquet de Lunel) 449 e n.
Domna, dels angels regina (Peire de Corbiac - attribuzione incerta) 46 n., 254, 448
Domna, eu pren comjat de vos (Falquet de Romans) 122, 124, 301, 318, 320
Domna, flor (Aimeric de Belenoi) 285, 449 e n.
Domna, tant vos ai preiada (Raimbaut de Vaqueiras) 336

- Dompna, meillz q'om pot pensar* (Sordello) 148, 211, 226, 242, 313
Dompna, puois de mi no ·us cal (Bertran de Born) 266, 274, 507
Dona, si m'auzes' rancurar (Raimbaut d'Aurenga) 246, 312, 313
Donatus (Donato) 70
Donatz proensals (Uc Faidit) 70, 71
Donna, cel qe ·us es bos amics (Raimbaut d'Aurenga) 127, 288, 330, 332
Donna, ciascun fa canto (Chiaro Davanzati) 138 n., 158 n., 211 n.
Donna, il beato punto che m'avenne (Cino da Pistoia) 212 n.
Donna, i' vi potrei dicer parole (Cino da Pistoia) 200 n., 268 n.
Donna, l'amor mi sforza (Guido Guinizzelli) 95, 96 n., 138 n., 184 n., 247 n.
Donna, per vostro amore (Giacomino Pugliese) 151 n.
Donna pietosa e di novella etate (Dante Alighieri) 432 n., 433 n.
Donna, vostre bellese (Bonagiunta Orbicciani) 173 n.
Donpna, tot eissamenz (Sordello) 303
Doutz brais e critz (Arnaut Daniel) 151, 222, 332, 460
D'una dona ·m tueill e ·m lais (Raimbaut de Vaqueiras) 198, 348
D'una leu chanso ai cor que m'entremeta (Guilhem Peire de Cazals) 354, 399
D'un amor on s'es assis (Gaucelm Faidit) 117, 354
D'un'amorosa voglia mi convene (Chiaro Davanzati) 212 n.
D'un "saluz" me voill entremetre (Rambertino Buvaletti) 188, 193, 242
- Eissamen ai gerreiat ab amor* (Raimbaut de Vaqueiras) 266
El temps d'estiu, qan par la flors el bruoill (Guilhem Ademar) 145, 276, 277
El temps que ·l rossignols s'esgau (Daude de Pradas) 257
E mon cor ai un novellet chantar (Arnaut de Maruelh) 322
En abriu s'eclairo il riu contra ·l pascor (Rigaut de Berbezilh) 150
Enaissi cum son plus car (Uc de Saint Circ) 183, 242, 266
En aital rimeta prima (Raimbaut d'Aurenga) 256, 458 n., 461
En aquelh temps que l reys mori, N'Amfos (Aimeric de Peguilhan) 419 n.
En breu brisara ·l temps braus (Arnaut Daniel) 226, 365, 366, 502
En cest sonet coind'e leri (Arnaut Daniel) 31, 93 n., 99, 255, 307
En chantan m'aven a membrar (Folchetto da Marsiglia) 94 n., 216, 368
En chantar d'aquest segle fals (Lanfranco Cigala) 46 e n., 449
En chantar voill qe-m digatz (Falquet de Romans) 531 n.
En cossirer et en esmai (Bernart de Ventadorn) 172, 246, 362, 363
Eneide (Virgilio) 31 n., 125 n.
En estiu, qan crida ·l iais (Peire d'Alvernha) 109, 115, 202, 270 n.
Engles, un novel descort (Raimbaut de Vaqueiras) 174, 177
En grèu esmai et en grèu pessamen (Clara d'Anduza) 115, 238
En greu pantais m'a tengut longamen (Aimeric de Peguilhan) 121, 188, 194
En joi que ·m demora (Peirol) 168, 191
En pessamen me fai estar Amors (Guilhem de Cabestanh) 285

- Enquer non a guaire* (Raimon de Miraval) 344, 351
En Sordell, qe vos es semblan (Sordello) 318, 320
En tanta guisa·m men' Amors (Gui d'Ussel) 227, 238, 308
En tot quant qu'ieu saupes (Guiraut Riquier) 253
Entr' amor e pessamen (Perdigon) 194, 322
Entre dolsor ez amar sui fermatz (Sordello) 117, 193, 246, 298, 354
Entre mon cor e me e mon saber (Lanfranco Cigala) 246
Entre totz mon cossiriers (Bartolomé Zorzi) 309
En una terra estranha (Peire Vidal) 284
En un chantar (Giraut de Bornelh) 532 n., 535
En un sonet guay e leugier (Daude de Pradas) 93 n., 267, 301
En un vergier (Anonimo) 42
En vos ai mesa (Guilhem de la Tor) 202, 314
Eo viso e son diviso da lo viso (Giacomo da Lentini) 323 n.
Er ab la forsa dels freys (Raimon de Miraval) 109, 217
Era in penser d'amor quand'i' trovai (Guido Cavalcanti) 334 n.
Era m'agr'ops que m'aizis (Raimon de Miraval) 502 n.
Era m cosselbatz, senhor (Bernart de Ventadorn) 321
Era ·m requier sa costum' e son us (Raimbaut de Vaqueiras) 136, 300
Era non vei puoi ni comba (Elias Cairel) 178, 243 n., 336, 363
Era pot ma domna saber (monaco di Montaudon) 308
Era, quan vei reverdezitz (Giraut de Bornelh) 134
Eras diray ço que us dey dir (Anonimo) 490
Eras, pus vey mon benastruc (Guilhem Peire de Cazals) 202, 461 n.
Eras quan vey verdeyar (Raimbaut de Vaqueiras) 145, 152, 216, 280, 361
Er encontra ·l temps de mai (Sordello) 280
Er, quan renovella e gensa (Sordello) 134, 178, 201
Er quant florisson li verger (Rambertino Buvaelli) 237, 366
Er quan vei glassatz los rius (Bonifaci Calvo) 109, 121
Erransa (Guilhem Augier Novella) 391 n.
Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs (Arnaut Daniel) 33 e n., 502 n.
Escotatz, mas no say que s'es (Raimbaut d'Aurenga) 242, 515
Escur prim chantar e sutil (Lanfranco Cigala) 145, 233, 299
Estat ai com om esperdutz (Bernart de Ventadorn) 313, 399 n.
Estat ai dos ans (Elias Cairel) 228, 437 n., 539 n.
Estat ai fort longamen (Uc de Saint Circ) 160
Estat ai gran sazo (Peire Vidal) 163, 174, 177, 181, 298, 351, 390, 401
Estat aurai de chantar (Gui d'Ussel) 202, 217
Estier mon grat mi fan dir vilanatge (Lanfranco Cigala) 530 n.
Estornel, cueill ta volada (Marcabru) 233
Eu m'escondisc, dompna, que mal non mier (Bertran de Born) 44, 202, 237, 250, 497 e n.

- Eu non chant ges per talan de chantar* (Lanfranco Cigala) 418 n., 424, 442
Eu sai la flor plus bella d'autra flor (Rambertino Buvaelli) 285, 288, 303, 361, 363
- Familiars* (*Familiarum rerum libri*) 58 n., 59, 61, 569
Farai chansoneta nueva (Guglielmo IX d'Aquitania) 134, 152, 201, 222, 273
Farai un vers de dreit nien (Guglielmo IX d'Aquitania) 515
Farai un vers, pos mi sonelh (Guglielmo IX d'Aquitania) 335
Felon cor ai et enic (Percivalle Doria) 506, 529 n.
Fin' Amor mi conforta (Bonagiunta Orbicciani) 105 n., 141 n.
Fin' amors a cui me soi datz (Folchetto da Marsiglia) 160
Flors del Gai Saber (Guilhem Molinier) vedi *Leys d'Amors*
Fortz chausa es que tot lo major dan (Gaucelm Faidit) 419 n.
Franques' e noirimens (Arnaut de Maruelh) 163, 216, 238 n., 275
Fresca rosa novella (Guido Cavalcanti) 111, 269 n., 281 n., 323 n., 352 n., 357 n.
Fuilhetas, vos mi preiatz qe ieu chan (Bertran de Born) 229, 532 n., 534 e n.
- Gaia donna piacente e diletta* (Dante da Maiano) 203 n.
Gaita be, gaiteta del chastel (Raimbaut de Vaqueiras) 136, 333, 489, 490
Gauch ai, quar esper d'amor (Guiraut Riquier) 447, 448 n.
Genesi 498, 499 n.
Gen fora contra l'afan (Gaucelm Faidit) 400 n.
Gen m'aten (Giraut de Bornelh) 163, 502 n., 517
Gen m'estava e suau e en paz (Giraut de Bornelh) 169, 237
Gent ant saubut miei uoill vensser mon cor (Uc de Saint Circ) 119, 124, 207, 363
Gent es, mentr'om n'a lezer (Peire d'Alvernha) 450
Gent estera que chantes (Bernart de Ventadorn) 333, 366
Gentil donna, s'io canto (Chiario Davanzati) 364 n.
Gentili donne e donzelle amorose (Cino da Pistoia) 334 n.
Gentil mia donna, com' pù guardo e rimiro (Monte Andrea) 138 n.
Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa (Guittone d'Arezzo) 110 n., 162 n., 168 n.
Gentil mia donna, saggia e canoscente (Monte Andrea) 199 n.
Gerra mi play quan la vei comensar (Blacasset) 506
Gerras ni plaich no · m son bo (Raimbaut de Vaqueiras) 108, 181
Gerr'e trebailh vei et afan (Bertran de Born) 108
Ges aissi del tot non lais (Giraut de Bornelh) 109
Ges car estius es bels e gens (Peire Vidal) 391
Ges cil que · s blasmon d'amor (Guilhem de la Tor) 207, 222
Ges de chantar no · m faill cors ni razos (Gui d'Ussel) 267, 322, 361
Ges de chantar no m pren talans (Bernart de Ventadorn) 266
Ges de chantar no · m voill gequir (Rambertino Buvaelli) 108, 115, 145, 207
Ges de chantar non aten ni esper (Gaucelm Faidit) 308
Ges de disnar non for'oimais maitis (Bertran de Born) 229, 336, 345

- Ges de sobrevoler no · m tuoill* (Giraut de Bornelh) 207, 266
Ges non puesc en bon vers fallir (Peire Rogier) 390
Ges non sui forsaç q'eu chan (Lanfranco Cigala) 402
Ges per lo freg temps no m'irais (Cercamon) 222, 298
Ges, si tot ma don' et Amors (Raimbaut de Vaqueiras) 140, 402
Giämai no mi conforto (Rinaldo d'Aquino) 105 n., 532
Già non m'era mestiere (Anonimo) 151 n.
Gioia ed allegranza (Guittone d'Arezzo) 158 n.
Gioi amorosa, amor, grazi'e mercede (Guittone d'Arezzo) 314 n., 315 n.
Gioi amorosa, amor, pensando quanto (Guittone d'Arezzo) 170 n.
Gioia né ben non è senza conforto (Bonagiunta Orbicciani) 158 n., 251 n.
Gioiosa Gioi, sov' onni gioi gioiva (Guittone d'Arezzo) 195 n.
Gioiosamente canto (Guido delle Colonne) 268 n.
Gli occhi dolenti (Dante Alighieri) 432 n.
Gli vostri occhi, ché m'hanno divisi (Bonagiunta Orbicciani) 224 n.
Gloriosa sainta Maria (Lanfranco Cigala) 46 n., 449 e n.
Glossari (Joan de Castelnou) 72
Gran esfortz fai qui ama per amor (Sordello) 117, 167, 172, 285, 333
Gran esfortz fai qui chanta ni · s deporta (Salh d'Escola) 172, 423
Greu feira nuills hom faillenssa (Folchetto da Marsiglia) 148, 233, 402 e n.
Greve cosa m'avene oltre misura (Bondie Dietaiuti) 199 n.
Guiderdone aspetto avere (Giacomo da Lentini) 238 n., 311 n.
Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io (Dante Alighieri) 506 n.
Gui d'Uissel, be · m pesa de vos (Gui d'Ussel) 155
- Hom ditz que gaugz non es senes amor* (Aimeric de Peguilhan) 243, 277
Hueymais dey esser alegrans (Marcabru) 237
Humils, forfaitz, repres e penedens (Guiraut Riquier) 447
- Ia · m vai revenen* (Giraut de Bornelh) 389
Ieu no mudaria (Falquet de Romans) 253, 330, 332
Ieu no suy pars als autres trobadors (Gavaudan) 401 n.
Ils hom tan (Raimbaut de Vaqueiras) 321
Il vostro onor non chero dibassando (Chiaro Davanzati) 146 n., 148 n.
I' m'aggio posto in core a Dio servire (Giacomo da Lentini) 446 n.
I' mi son pargoletta bella e nova (Dante Alighieri) 323 n.
In amoroso pensare (Rinaldo d'Aquino) 149 n.
Inferno (Dante Alighieri) 32 n., 355
In gioia mi tegno tuta la mia pena (Rinaldo d'Aquino) 172 n.
In un boschetto trova' pasturella (Guido Cavalcanti) 129, 477 n.
Invective contra medicum 519 n.
Io che nel tempo reo (Cino da Pistoia) 170 n.

- Io fu' 'n su l'alto e 'n sul beato monte* (Cino da Pistoia) 419 n.
Io is e chanz (Giraut de Bornelh) 263 n., 300
Io non pensava che lo cor giammai (Guido Cavalcanti) 212 n.
Io non posso celare né covrire (Chiaro Davanzati) 149 n., 164 n., 195 n.
Io non posso celar lo mio dolore (Cino da Pistoia) 156 e n.
Io porto ciò che porta me pensando (Chiaro Davanzati) 518
Io sento sì d'Amor la gran possanza (Dante Alighieri) 149 n., 158 n., 162 n., 541
Io sono stato con Amore insieme (Dante Alighieri) 187 n., 244 n.
Io son venuto al punto de la rota (Dante Alighieri) 129, 164 n., 173 n., 187 n., 462
Io voglio del ver la mia donna laudare (Guido Guinizelli) 303 n., 305, 315 n.
Iratz chant e chantant m'irays (Peire Bremon Ricas Novas) 344
Ir' e pezars e dompna ses merce (Perdigon) 233, 246, 250, 314
Ispendiente (Giacomino Pugliese) 118 n., 212 n., 268 n., 317 n., 502
- Ja de chantar non degr' aver talan* (Castelosa) 145, 239, 246, 292
Ja de chantar nulh temps no serai mutz (Bertran d'Alamanon) 145, 152
Ja eu non ei oimais por que temer (Pero Garcia Buralés) 425 n.
Ja mais, nuill temps, no-m pot ren far Amors (Gaucelm Faidit) 178
Ja mos chantars no m'er onors (Bernart de Ventadorn) 368
Ja no cujei que m pagues oblidar (Aimeric de Peguilhan) 419
Ja non crezatz qu'ieu de chantar me lays (Gaucelm Faidit) 115, 186
Ja non cudiei trobar (Gui d'Ussel) 127, 183
Ja non cugei qu'em desplagues amors (Gui d'Ussel) 402
Ja non cujei vezer (Raimbaut de Vaqueiras) 148, 160
Ja non volgra q'hom auzis (Folchetto da Marsiglia) 185, 338
Ja no ·s cuig hom qu'ieu camje mas chansos (Folchetto da Marsiglia) 193
Jhesus Cristz, nostre salvaire (Peire Cardenal) 528 n.
Joglar, fe qed eu dei (Raimbaut d'Aurenga) 216, 351
Jois e chans e solatz e amors certana (Elias Cairel) 183, 285, 318, 320
- Kalenda de mes caut nj freg* (Guiraut Riquier) 285
Kalenda maia (Raimbaut de Vaqueiras) 237, 505 n.
- La diletta cera* (Dante da Maiano) 138 n., 179 n.
La dispietata mente che pur mira (Dante Alighieri) 105 n., 212 n., 317 n.
La dousa votz ai auzida (Bernart de Ventadorn) 94, 295, 298
La flors el vergan (Giraut de Bornelh) 355 n.
La gioia e l'alegranza (Chiaro Davanzati) 269 n., 281 n., 317
La gran alegransa (Peirol) 351
La grans beutatz e l'fis ensenbamens (Arnaut de Maruelh) 367
Lai al comte (Sordello) 528
Lai on fins pretz nais e floris e grana (Elias Cairel) 201, 227

- Lai on hom mellur' e reve* (Guilhem de Berguedan) 94, 246
L'airs clars e ·l chans dels auzelhs (Peire d'Alvernha) 275
La lauzet' e ·l rossinhol (Peire Vidal) 257, 301
L'alta speranza che mi reca Amore (Cino da Pistoia) 357 n.
La mia disiderosa e dolze vita (Chiario Davanzati) 244 n.
La mia gran benenanza e lo disire (Chiario Davanzati) 173 n.
La mia gran pena e lo gravoso afanno (Guido delle Colonne) 110 n., 141 n., 157 n., 218 n.
La mia vit'è sì fort' e dura e fera (Guido delle Colonne) 218 n., 231 n., 251 n.
Lancan folhon bosc e jarric (Bernart de Ventadorn) 216, 307
Lancan lo douz temps s'esclair (Bernart Martì) 167, 320
Lancan son passat li giure (Arnaut Daniel) 93 n., 298, 337, 338
Lancan vei la folha (Bernart de Ventadorn) 163, 210 n., 286, 288
Lancan vei per mei la landa (Bernart de Ventadorn) 154
L'anima mia, che si va peregrina (Cino da Pistoia) 153 n.
L'anima mia vilment'è sbigotita (Guido Cavalcanti) 224 n.
Lanqan vinc en Lombardia (Arnaut Catalan) 117, 336, 354
Lanquan fuelhon li boscatge (Marcabru) 333, 401
Lanquan li jorn son lonc en mai (Jaufré Rudel) 193, 391 n.
Lanquan vei flurir l'espigua (Guilhem Ademar) 170
Lanquan vei fueill' e flor e frug (Arnaut Daniel) 136, 148
Las frevolz venson lo plus fort (Raimbaut de Vaqueiras) 516
Lasso! Ch'amando la mia vita more (Cino da Pistoia) 290 n.
Lasso, el pensiero e lo voler non stagna (Dante da Maiano) 122 n., 231 n.
Lasso, pensando quanto (Guittone d'Arezzo) 218 n., 329 n., 330
Lasso, per forza di molti sospiri (Dante Alighieri) 290 n.
L'aura amara (Arnaut Daniel) 33, 140, 321
L'autre dia, per un mati (Gavaudan) 323, 489
L'autre jorn m'en pugiey el cel (monaco di Montaudon) 446 n.
L'autrier cavalcava (Gui d'Ussel) 471
L'autrier fuy en Paradis (monaco di Montaudon) 367, 446 n.
L'autrier, le premer jour de mai (Gratelle) 481
L'autrier, lo primier iorn d'aost (Giraut de Bornelh) 471, 481
L'autrier m'anav'ab cor pensiu (Paulet de Marselha) 539 n.
L'autrier quant mos cors sentia (Bartolomé Zorzi) 285
Lauzatz sia Hemanuel (Peire d'Alvernha) 445 n.
Le gens tems de pascor (Bernart de Ventadorn) 136, 345, 346 n.
L'ensenbamens e ·l pretz e la valors (Arnaut de Maruelh) 117, 150, 354, 360
Leu chansoneta m'er a far (Guilhem de Montanhagol) 293, 323, 538 n.
Leu chansonet' e vil (Giraut de Bornelh) 293
Leu pot hom gauch e pretz aver (Raimbaut de Vaqueiras) 288, 308, 402
Lays d'Amors (Guilhem Molinier) 44 n., 69 n., 70 e n., 71, 378, 418 n.

- Leys del Gai Saber* (Guilhem Molinier) vedi *Leys d'Amors*
Libro dei Salmi 453
Li vostri occhi gentili e pien' d'amore (Cino da Pistoia) 323 n.
Lo clar temps vei brunezir (Raimon Jordan) 135, 202, 217, 318, 320
Lo core inamorato (Mazzeo di Ricco) 110 n., 195 n.
Lo deziriers (Esperdut) 33 n.
Lo dolor e la gioia del meo coraggio (Guittone d'Arezzo) 503
Lo doloroso amor che mi conduce (Dante Alighieri) 318 n., 349 n.
Lo dolz chans qu'aug de la calandra (Peire Raimon de Tolosa) 285, 339, 369
Lo dous cossire (Guilhem de Cabestanh) 164, 191, 318, 320
Lo ferm voler (Arnaut Daniel) 29, 30 n., 33 n., 457, 459, 460 e n., 489, 492
Lo fino Amor cortese, ch'ammaestra (Cino da Pistoia) 158 n.
Lo fin pregi' avanzato (Guido Guinizelli) 118 n.
Lo fuelhs e ·l flors, e ·l frugz madurs (Aimeric de Peguilhan) 183, 237
Lo gens temps m'abelis e ·m platz (Arnaut de Maruelh) 183, 186
Lo giglio quand'è colto tost'è passo (Giacomo da Lentini) 392, 502
Lo jorn qu'ie'us vi, dompna, primeiramen (Guilhem de Cabestanh) 226
Lo meo servente core (Dante Alighieri) 203 n.
Lo mio core che si stava (Ruggeri d'Amici) 268 n.
Lo mio doglioso core (Chiaro Davanzati) 162 n.
Lonc temps ai estat cubertz (Raimbaut d'Aurenga) 517 n.
Lonc tems a qu'eu no chantei mai (Bernart de Ventadorn) 351
Longamen ai atenduda (Uc de Saint Circ) 321, 351
Longa sazon ai estat vas amor (Cadenet) 222
Lonjamen m'a trebalbat e malmes (Aimeric de Peguilhan) 148, 178, 362, 363
Lo nous mes d'abril comensa (Rigaut de Berbezilh) 144, 217, 335, 470
L'onratz, jauzens sers (Gaucelm Faidit) 392 n., 450 n.
Lontano amor mi manda sospiri (Giacomino Pugliese) 118 n., 162 n., 199 n., 392 n.
Lontano son de Gioi e Gioi de mene (Guittone d'Arezzo) 518 e n.
Lo pair'e 'l filh e l sant espirital (Bernart de Venzac) 446 n.
Lo plaing comenz iradamen (Cercamon) 419 n.
Lo plus iratz remaing d'autres chatius (Guilhem de Saint Leidier) 419 n.
Lo rossignolet salvatge (Gaucelm Faidit) 172
Lo rossinhols chanta tan dousamen (Elias Cairel) 150, 186, 205, 257, 270, 273, 274
Los mals d'Amor ai eu ben totz apres (Perdigon) 117, 170, 354
Lo tems vai e ven e vire (Bernart de Ventadorn) 119, 197, 327
Lo vers comenssa (Marcabru) 92 n., 157
Lo vers dech far en tal rima (Gavaudan) 401
Lungiamente portai (Chiaro Davanzati) 251

Ma bella dompna, per vos dei esser gais (Falquet de Romans) 115, 217, 299

- Madonna à 'n sé vertute con valore* (Giacomo da Lentini) 323 n.
Madonna, dir vo voglio (Giacomo da Lentini) 122 n., 212 n., 247 n.
Madonna, i'aggio audito sovent'ore (Chiario Davanzati) 199 n.
Madonna, il fino amor ched eo vo porto (Guido Guinizzelli) 141 n., 158 n., 173 n., 200 n., 212 n.
Madonna mia, a voi mando (Giacomo da Lentini) 149 n.
Madonna mia, quel di ch'Amor consente (Guido Guinizzelli) 95, 96 n., 149 n.,
Madonna, quel signor che voi portate (Dante Alighieri) 141 n., 329 n.
Madonna, s'io credesse veramente (Chiario Davanzati) 170 n.
Mains greus durs pessamens (Uc de Saint Circ) 193
Mainta gens mi malrazona (Peirol) 269, 273
Maintas sazoes es hom plus voluntos (Gaucelm Faidit) 148
M'amiga · m men'estra lei (Giraut de Bornelh) 351, 502 n.
Mangtas vetz sui enqueritz (Aimeric de Peguilhan) 301
Manta stagione veggio (Guittone d'Arezzo) 235 n.
Marritz cum homs mal sabens ab frachura (Guilhem de Montanhagol) 423
Mas camjat ai de far chanso (Falquet de Romans) 136, 150, 361, 367
Mas, com m'ave, Dieus m'aiut (Giraut de Bornelh) 517
Mas la bella de cui mi mezeis tenh (Gaucelm Faidit) 217, 230, 533
Mastro Bandino, amico, el meo preghero (Guittone d'Arezzo) 203 n.
Medea (Seneca) 90, 97 n.
Mentre que l talans mi cocha (Amanieu de la Broqueira) 163, 216, 308
Meravigliosamente (Giacomo da Lentini) 203 n., 211 n., 317 n., 361
Meravill me cum pot nuills hom chantar (Folchetto da Marsiglia/Falquet de Romans) 14, 124, 155, 205, 207, 243, 328
Meravil me com pot hom apellar (Aimeric de Belenoi) 167, 226
Metamorfosi (Ovidio) 43 n., 125 n.
Mille volte richiamo 'l di mercede (Cino da Pistoia) 120 n., 162 n.
Miraval, tenzon grazida (Raimon de Miraval) 348
Molt es de vetz (Lioreç Mallol) 44 n., 497 n.
Molti amadori la lor malatia (Giacomo da Lentini) 235 n.
Molt i fetz gran pechat Amors (Folchetto da Marsiglia) 173, 177, 283
Molti lungo tempo hanno (Chiario Davanzati) 450
Molt jauzions mi prenc amar (Guglielmo IX d'Aquitania) 127, 242, 348, 360
Molt m'es dissendre car col (Bertran de Born) 539 n.
Mon cor e mi e mas bonas chanssos (Gaucelm Faidit) 136, 168, 223, 226, 299, 345
Morte, perché m'ài fatta sì gran guerra (Giacomino Pugliese) 111 n., 283 n., 419 n.
Mos cors s'alegr' e s'esjau (Peire Vidal) 322, 333, 336
Mos sens e ma conoissensa (monaco di Montaudon) 161, 198, 202, 274
Motas de vetz pensar' hom de far be (Bertran Carbonel) 116, 246
Mout a poignat Amors en mi delir (Gaucelm Faidit) 250, 343, 568
Mout avètz fach lonc estatge (Castelosa) 391, 392 n.

- Mout chantera de joi e voluntiers* (Rambertino Buvaletti) 205, 250, 252, 253, 267, 275, 277
Mout eron doutz miei cossir (Arnaut de Maruelh) 314, 349 n., 351
Mout es bona terr'Espanha (Peire Vidal) 94, 186
Mout m'alegra douza vos per boscaje (Guilhem de Cabestanh) 145
Mout m'enojet ogan lo coindetx mes (Gaucelm Faidit) 229, 392 n.
Mout me platz deportz e guayeza (monaco di Montaudon) 507 e n.
Mout m'es bon e bel (Peire Vidal) 198, 268 n.
Mout m'es greu d'En Sordel, car l'es faillitz sos senz (Bertran d'Alamanon) 423 n.
Mout me tenc ben per pagatz (Guiraut Riquier) 309
Mout mi plai quan vey dolenta (Bertran de Born) 40
Mout mi platz lo doutz temps d'abril (Elias Cairel) 134, 360
Mout voluntiers chantera per amor (Gaucelm Faidit) 198, 288
Moviti, Pietate, e va incarnata (Cino da Pistoia) 219 n.
- Na Maria de Mons es plasentera* (Uc de Saint Circ) 327
Na Maria, prètz e fina valors (Na Bieiris de Romans) 292
Nel core aggio un foco (Monte Andrea) 195 n., 244 n., 392 n.
Ne le man vostre, gentil donna mia (Dante Alighieri) 212 n.
N'Elias, de vos voill auzir (Gui d'Ussel) 425
Ne li occhi porta la mia donna Amore (Dante Alighieri) 304 n.
N'Elyas Cairel, de l'amor (Elias Cairel) 119, 348
N'Elyas, conseil vos deman (Elias d'Ussel) 161
No cugiey mais ses comjat far chanso (Daude de Pradas) 237
Noi siàn le triste penne isbigotite (Guido Cavalcanti) 311 n.
No m'agrad' iverns ni pascors (Raimbaut de Vaqueiras) 193, 351, 402 e n., 539 n.
No · m fai chantar amors ni drudaria (Peire Guilhem de Luserna) 507 e n.
No · m laissa ni m vol retener (Aimeric de Belenoi) 124, 170, 205, 237
No · m platz chanz de rossignol (Giraut de Bornelh) 337, 338, 391, 502 n.
No · m puesc mudar que no · m ressit (Daude de Pradas) 136
No · m puosc sofrir d'una leu chanso faire (Peire Raimon de Tolosa) 149, 164, 216, 322
Nom quer'a Deus por mba morte rogar (Pedro di Barcelos) 425 n.
No · m sai d'amor, si m'es mala o bona (Guiraut Riquier) 188 n., 194
Non an tan dig li primier trobador (Guilhem de Montanhagol) 223, 328
Non chant per auzel ni per flor (Raimbaut d'Aurenga) 144
Non credo che 'n madonna sia venuto (Cino da Pistoia) 170 n.
Non es meravelha s'eu chan (Bernart de Ventadorn) 152, 169, 185, 269, 273
Non già per gioia ch'i' aggia (Chiaro Davanzati) 268 n.
Non pot esser sofert ni atendut (Guilehm Ademar) 252, 253, 308, 531 n.
Non puesc mudar non plainha ma rancura (Anonimo) 172
Non puesc sofrir c'a la dolor (Giraut de Bornelh) 469 n.

- Non sai si · m chant, pero eu n'ai voler* (Lanfranco Cigala) 369
Non sap chantar qui so non di (Jaufré Rudel) 190, 391 n.
Non v'accorgete voi d'un che 'ssi more (Dante Alighieri) 224 n.
No puesc saber per que · m sia destregz (Raimbaut de Vaqueiras) 109, 198
Novellamente amore (Bonagiunta Orbicciani) 122 n., 212 n., 262 n.
Nuilla ren que mestier m'aia (Uc de Saint Circ) 185
Nuilla res (Giraut de Bornelh) 136
Nuills hom no sap d'amic, tro l'a perdut (Uc de Saint Circ) 150, 198
Nuills hom no s'auci tan gen (Peirol) 299
Nulhs hom non es tan fizels vas senhor (Aimeric de Peguilhan) 168
Nulhs hom no sap que s'es gaugz ni dolors (Aimeric de Peguilhan) 124, 164
Null'omo pò saver che sia doglienza (Dante da Maiano) 149 n., 218 n.
Nulls hom non pot complir adreizamen (Aimeric de Belenoi) 115, 163
Nuls hom non deu eser meraveilaz (Bertran d'Alamanon) 169, 233, 321
Nunca Deus quis nulha cousa gran ben (Pero Garcia Burgalés) 425 n.
- Occhi miei, fuggite ogni persona* (Cino da Pistoia) 168 n.
Odissea (Omero) 31 n.
O fresca rosa, a voi chero mercede (Dante da Maiano) 129 n.
Ogan, ab freg que fazia (Joan Esteve) 539 n.
O giorno di tristizia e pien di danno (Cino da Pistoia) 341 n.
Oi amadori, intendete l'affanno (Bonagiunta Orbicciani) 317 n.
Oi doloroso, in dolor consumato (Monte Andrea) 212 n.
Oi lasso, lo mio partire (Chiaro Davanzati) 139 n., 304 n., 392 n.
Oi, Maire, filla de Dieu (Lanfranco Cigala) 46 n., 285, 449
Oimais no i conosc razo (Folchetto da Marsiglia) 529 e n.
Oimé, ch'io veggio per entr'un pensiero (Cino da Pistoia) 212 n., 315 n.
Oimé dolente! Più di nullo affanno (Monte Andrea) 218 n.
Oimé lasso, com'eo moro pensando (Guittone d'Arezzo) 110 n.
Oimé lasso, or sonv'io tanto a noia (Cino da Pistoia) 171 n.
O lasso, che mi val cotanto amare (Dante da Maiano) 398 n.
O lasso, ch'io credea trovar pietate (Cino da Pistoia) 334 n.
O lasso me, che son preso ad inganno (Dante da Maiano) 244 n.
Oltre la spera che più larga gira (Dante Alighieri) 417
Om che va per ciamino (Chiaro Davanzati) 450
Ora leg'eu que xe pode fazer (Pero Garcia Burgalés) 425 n., 433
Orato di valor, dolze meo sire (Chiaro Davanzati) 299 n.
Or come pote sì gran donna entrare (Giacomo da Lentini) 211 n., 304 n.
Or dov'è, donne, quella in cui s'avista (Cino da Pistoia) 235 n.
Origine della poesia rimata (Giovanni Maria Barbieri) vedi *Arte del rimare*
Ormài quando flore (Rinaldo d'Aquino) 128 e n.
O rosa e giglio e flore aloroso (Dante da Maiano) 323 n.

- Or tornate in usanza, buona gente* (Chiario Davanzati) 541 n.
Or vo' cantar, e poi cantar mi tene (Chiario Davanzati) 238 n., 357 n.
O voi che per la via d'Amor passate (Dante Alighieri) 120 n.
- Paradiso* (Dante Alighieri) 453
Parliers (Raimbaut d'Aurenga) 338
Pauc sap d'amor qui merce no n'aten (Rigaut de Berbezilh) 124
Pax in nomine domini (Marcabru) 447 n.
Peire Rotgier, a trassaillir (Raimbaut d'Aurenga) 154
Peire Vidal, pos far m'ave tenso (Peire Vidal) 160
Pel doutz chan que l rossinhols fai (Bernart de Ventadorn) 150
Pel joi del temps qu'es floritz (Gaucelm Faidit) 257
Pensius de cor e marritz (Lanfranco Cigala) 46 n., 445
Per amor e per solatz (Folquet de Lunel) 117, 328, 355
Per ces dei una chanso (Peire Vidal) 501 n.
Perché m'avvèn, non m'oso lamentare (Dante da Maiano) 118 n., 151 n.
Perch'i' no spero di tornar giammai (Guido Cavalcanti) 317 n., 334 n., 392 n.
Per Crist, s'ieu crezes Amor (Aimeric de Belenoi) 217, 233, 298
Per dan que d'amor mi veigna (Peirol) 118, 352 n., 354
Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen (Folchetto da Marsiglia) 109, 402
Per fin'Amor m'esbaudira (Cercamon) 140, 155, 187, 193, 201, 205, 282
Per fin'amor ses enjan (Anonimo) 502
Per jòi que d'Amor m'avenha (Castelosa) 202
Per la grande abondanza ch'io sento (Chiario Davanzati) 323 n.
Per l'esgar (Gaucelm Faidit) 239
Per lo mon fan li un dels autres rancura (Guilhem de Montanhagol) 94
Per mantas guizas m'es datz (Re d'Aragona) 202, 367
Per mantener joi e chant e solatz (Elias Cairel) 115, 145, 217, 226
Per melhs cobrir lo mal pes e l cossire (Bernart de Ventadorn) 275
Per melhs sofrir lo maltrait e l'afan (Peire Vidal) 243, 368
Per qual forfait o per qual falbimen (Raimon Jordan) 150, 174, 177, 266, 274
Per re no m puesc d'amor cuydar (Sordello) 183, 266, 308, 327
Per re no m tenria (Guilhem Peire de Cazals) 116
Per savi teing ses doptanza (Marcabru) 145
Per sofrenza si vince gran vetoria (Giacomo da Lentini) 501 n.
Per solatz d'autrui chant soven (Aimeric de Peguilhan) 207, 275
Per solatz e per deport (Raimon Jordan) 155, 233, 348
Per una ghirlandetta (Dante Alighieri) 290
Per vos, bella dous'amia (Guilehm Augier Novella) 118, 203, 344, 354
Pessamen ai e cossir (Peire Raimon de Tolosa) 207, 316, 318, 320
Piagente donna, voi ch'eo Gioi apello (Guittone d'Arezzo) 289 n.
Pietà, per Deo, di me vi prenda, amore (Guittone d'Arezzo) 151 n.

- Pir meu cori allegrari* (Stefano Protonotaro) 125 n.
Più soferir no'm posso ch'io non dica (Monte Andrea) 317 n., 522 n.
Planher vuelh en Blacatz en aquest leugier so (Sordello) 422
Plus qe las domnas, q'eu aug dir (Guilhem de la Tor) 149, 303
Plus que la naus qu'es en la mar prionda (Cadenet) 145, 186, 251
Plus que ·l paubres que jatz el ric ostal (Peire Vidal) 226
Poi ch'a voi piace, Amore (Federico II) 153 n., 281 n., 304 n., 341 n., 364 n.
Poi ched e' t'è piaciuto ched i' sia (Cino da Pistoia) 141 n.
Poi che di doglia cor conven ch'i' porti (Guido Cavalcanti) 105 n., 164 n., 231 n.
Poi ch'io son sotto vostra sengnoria (Monte Andrea) 149 n.
Poi li piace ch'avanzi suo valore (Rinaldo d'Aquino) 357 n.
Poi no mi val merzé né ben servire (Giacomo da Lentini) 172 n., 199 n.
Pois precx e mans n'ai de mon Ereubut (Peire Raimon de Tolosa) 363
Pois preyatx me, senhor (Bernart de Ventadorn) 108, 391
Pois tals sabers mi sortz e ·m creis (Raimbaut d'Aurenga) 237, 243 n.
Pois vei qu'el temps s'aserena (Guilhem Ademar o Rambertino Buvaelli) 251, 275, 321
Poi tanta caunoscenza (Piero della Vigna) 146 n., 164 n., 171 n.
Pos chai la fuoilla del garric (Elias Cairel) 266
Pos de chantar m'es pres talenz (Guglielmo IX d'Aquitania) 447
Pos Dieus nos a restaurat (Aimeric de Belenoi) 229
Pos entremes me suy de far chansos (Folchetto da Marsiglia / Peirol) 14, 116, 121, 169, 201, 208, 366
Pos jois mi met en via (Cadenet) 202
Pos le gais temps de pascor (Aimeric de Belenoi) 134
Pos lo prims verchanz botona (Peire Raimon de Tolosa) 202, 333
Pos mos coratges esclarzis (Marcabru) 308 n.
Posso degli occhi miei novella dire (Guido Cavalcanti) 315 n.
Posteritati 58 n., 59
Pos tornatz sui en Proensa (Peire Vidal) 98, 222
Pos trobars plans (Raimbaut d'Aurenga) 163
Pos ubert ai mon ric tezaur (Peire Vidal) 259
Pos vei que reverdeja ·l glais (Guilhem Ademar) 117, 207, 316, 354
Pos vezem de novel florir (Guglielmo IX d'Aquitania) 160
Pos vezem que l'ivers irais (Anonimo) 191, 402
Pro ai del chan essenhadors (Jaufré Rudel) 217, 333, 391 n., 470
Pron si deu mais pensar al mieu semblan (Bartolomé Zorzi) 233
Puois en Raimons (Arnaut Daniel) 460
Puois no ·m tenc per pajat d'amor (Sordello) 186
Puois nostre temps comens'a brunezir (Cercamon) 119, 124, 135, 532 n.
Purgatorio (Dante Alighieri) 31 n., 43 n., 67, 209 n., 355, 365 n., 499 n., 543 n.
Pus de ioy mou e de plazer (Aimeric de Belenoi) 202, 308

- Pus la fuelha revirola* (Marcabru) 117, 354, 514 n.
Pus ma belha mal'amia (Aimeric de Peguilhan) 399
Pus partit an lo cor En Sordel e N Bertrans (Peire Bremon Ricas Novas) 423 n.
Pus que tug volon saber (Peire Bremon Ricas Novas) 202
Pus sabers no · m val ni sens (Guiraut Riquier) 119, 340, 343
Pus s'enfulleysson li verjan (Marcabru) 92 n.
Pus vey parer la flor el glay (Peire Raimon de Tolosa) 309, 361
- Qan cuit chantar, eu plaing e plor* (Falquet de Romans) 141
Qan la freidors irais l'aura dousana (Elias Cairel) 233, 316
Qan la novella flors par el vergan (Bertran de Born) 242
Qan lo freitz e · l glatz e la neus (Giraut de Bornelh) 283, 497
Qan plus creis, dompna, · l desiriers (Sordello) 170, 207
Qi na Cuniça guerreia (Peire Guilhem de Luserna) 336
Qi qe s'esmai ni · s desconort (Bertran d'Alamanon) 273
Quan beutatz me fetz de primier (Folquet de Lunel) 164, 251, 283, 289
Quand'è contrado il tempo e la stagione (Chiario Davanzati) 218 n.
Quando apar l'aulente fiore (Bonagiunta Orbicciani) 128 n., 352 n., 398 n.
Quando di morte mi conven trar vita (Guido Cavalcanti) 122 n., 138 n., 184 n., 276 n., 341 n.
Quando l'aira rischiara e rinserena (Bondie Dietaiuti) 128, 472
Quando la primavera (Anonimo) 128 n., 491
Quando lo mar tempesta (Chiario Davanzati) 247 n., 311 n.
Quando veggio rinverdire (Giacomino Pugliese) 299 n.
Quan la bruna biza branda (Guilhem Ademar) 336
Quan la neus chai e gibron li verjan (Raimon Jordan) 141, 186, 400
Quan l'erb'es reverdezida (Bernart Marti) 256, 282, 316, 360
Quan lo dous tems (Attribuzione incerta) 39
Quan lo rius de la fontana (Jaufré Rudel) 298, 327, 391 n.
Quan lo rossinhols el foillos (Jaufré Rudel) 242, 246, 257
Quan mi perpens ni m'albire (Aimeric de Peguilhan) 445 n.
Quan reverdejon li conderc (Amanieu de la Broqueira) 507
Quant Amors trobet partit (Peirol) 407, 535
Quant hom es en autrui poder (Peire Vidal) 148, 194
Quant hom honratz torna en gran paubreira (Peire Vidal) 109, 280
Quant hom regna vas cellui falsament (Guilhem de la Tor) 115, 400
Quant l'aura doussa s'amarzis (Cercamon) 226, 242, 268 n.
Quan tuit aquist clam foron fat (monaco di Montaudon) 446 n.
Quan vei lo dos temps venir (Guilhem Augier Novella) 164
Quar non ai (Giraut de Bornelh) 321, 437 n., 502 n.
Quascus plor'e planh son dampnatge (Guilhem Augier Novella) 419 n.
Que muyto bem me fez Nostro Senhor (Pedro di Barcelos) 425 n.

- Qui bona chansso cossira* (Raimon de Miraval) 119, 316, 328, 502 n.
Qui finamen sap cossirar (Daude de Pradas) 223, 446 n., 449 e n.
Qui la vi en ditz (Aimeric de Peguilhan) 285
Qui non sap esser chantaire (Jaufré Rudel) 313
Qui sap, sofrent, esperar (Guilhem de la Tor) 141, 161, 174, 177, 199
Qui saubes dar tant bon conseil denan (Elias Cairel) 528 n.
Qui sofrir s'en pogues (Aimeric de Peguilhan) 217, 361
Qui vol aver complida (Raimon Gaucel de Bèziers) 532
- Raimon Jordan, de vos eis vuelh apendre* (Raimon Jordan) 161, 250, 407 n.
Rassa, tant creis e mont'e poia (Bertran de Born) 243 n., 281, 282
Razo e dreyt (Attribuzione incerta) 26 n., 35, 36, 37 n., 39
Razon e luec (Giraut de Bornelh) 119, 502 n.
Razon e mandamen (Gaucelm Faidit) 267
Razos de trobar (Raimon Vidal) 71
Razos m'aduy voler, qu'ieu chant soven (Guiraut Riquier) 205
Regles de trobar (Jofre de Foixà) 71
Reis glorios, verais lums e clardatz (Giraut de Bornelh) 489
Res contr'Amor non es guirens (Raimon de Miraval) 141, 145, 188, 194
Rimario (Giovanni Maria Barbieri) vedi *Arte del rimare*
Ringrazzo amore de l'aventurosa (Chiario Davanzati) 262 n.
Roman de la Rose (Anonimo) 56
Roman de Troie (Anonimo) 42 n.
Rosa fresca aulentissima (Cielo d'Alcamo) 95, 96 n., 243 n., 340
- Sabers e cortezia* (Arnaut de Maruelh) 170, 205
S'abrils e fuoillas e flors (Bertran de Born) 257, 333
S'a dreg fos chantars grazitz (Raimon de Miraval) 227, 344, 539 n.
S'al cor plagues, ben fora oimais sazoz (Folchetto da Marsiglia) 198, 316
S'a midons plazia (Aimeric de Belenoi) 117, 155, 338, 354
S'a Mon Restaur pogues plazer (Rambertino Buvaelli) 136, 174, 177, 266, 300
S'anc iorn agui joi ni solatz (Giraut de Bornelh) 419 n., 422 e n.
Saper vorrei s'Amor, che venne acceso (Cino da Pistoia) 138 n.
Savis e fols, humils et orgoillos (Raimbaut de Vaqueiras) 233, 274, 516
Secretum (De secreto conflictu curarum mearum) 18, 26 n., 27 n., 179, 225 n., 304
 e n., 405, 409 n., 415 n., 435, 484, 561, 563 n., 569
Se de voi, donna gente (Guittone d'Arezzo) 118 n.
Se eu a Deus algun mal mereci (Pero Garcia Burgalés) 425 n.
Segne'n Lafranc, car es sobresabenz (Lanfranco Cigala) 164
Segne'n Lafranc, tant m'a sobrat amors (Lanfranco Cigala) 174, 177, 227
Sei anni ò travagliato (Mazzeo di Ricco) 314 n., 340, 398 n.
Seingner, per vos mi voill de joi estraire (Bertran de Born) 419 n.
Seinhos, aujas, c'aves saber e sen (Guilhem d'Autpol) 528 n.

- Selh cui joys tanh ni chantar sap* (Raimon de Miraval) 155
Se · l mals d'amors m'auzi ni m'es nosens (Blacasset) 423
Se m'ha del tutto obliato Merzede (Guido Cavalcanti) 149 n., 223 n., 315 n.
Sengnore Dio, come poté venire (Monte Andrea) 212 n., 269 n.
Senb'en Sordelb, mandamen (Sordello) 122, 124
Senber Dieus, que fezist Adam (Folchetto da Marsiglia) 447
Seniles (Rerum seniulium libri) 40, 59, 485 n.
Senno e Valore, in voi, tuto giace (Monte Andrea) 304 n.
S'eo canto d'alegranza (Bondie Dietaiuti) 173 n.
S'eo portai mai dolore, fu neiente (Monte Andrea) 179 n.
S'eo son distretto innamoratamente (Brunetto Latini) 141 n., 257
S'eo sono innamorato e duro pene (Bonagiunta Orbicciani) 299 n.
S'eo trovasse Pietanza (Re Enzo) 120 n., 125 n., 168 n.
Se par mon chant me dëusse aligier (Gilles de Vieux-Maisons) 35
Servit aurai longamen (Uc de Saint Circ) 140, 282
Ses alegratge (Guilhem Augier Novella) 120, 218
Ses dezir et ses razo (Uc de Saint Circ) 108
Ses joi non es valors (Arnaut de Maruelh) 157
Ses mon apleich non vau ni ses ma lima (Aimeric de Peguilhan) 222, 276, 277, 295, 298
Ses valer de pascor (Giraut de Bornelh) 368
Se tu sapessi ben com'io aspetto (Cino da Pistoia) 317 n.
S'eu fos en cort on hom tengues dreitura (Peire Vidal) 141, 150
S'eu ho dixo (Anonimo) 44 n., 497 n.
Si be · m partetz, mala dompna, de vos (Gui d'Ussel) 348, 351, 434 n.
Si be · m sui loing et entre gent estraigna (Peirol) 155, 254
Si co · l malaus qe no se sap gardar (Sordello) 191, 401
Si come, i marinari, guida la stella (Monte Andrea) 162 n.
Si com l'enfas, qu'es alevatz petitz (Peire Guilhem de Tolosa) 400 n.
Si com sel qu'es tan greujatz (Folchetto da Marsiglia) 226, 419 n.
Si cum cel qe sos compaignos (Elias Cairel) 391
Si cum l'arbres que, per sobrecargar (Aimeric de Peguilhan) 202, 288
Si cum li peis an en l'aiga lor vida (Arnaut de Maruelh) 221, 226, 266, 330, 332
Si cum seluy qu'a servit son senhor (Peire Raimon de Tolosa) 115, 119, 267
S'ieu agues uirat l'escut (Bertran d'Alamanon) 198
S'ieu ai perdut (Bonifaci Calvo) 424
S'ieu anc chantiei alegres ni jauzens (Aimeric de Peguilhan) 419 n.
S'ieu anc jorn dis clamans (Gausbert de Poicibot) 504 e n.
S'ieu ar endevenia (Cadenet) 400 n.
S'ieu conogues que · m fos enans (Guilhem Ademar) 178, 186, 200, 202, 230
S'ieu en chantar soven (Raimon de Miraval) 148
S'ieu fos aissi segner ni poderos (Bertran de Born) 99, 148

- S'ieu fos amatz o amès* (Peire Cardenal) 401 n.
S'ieu fos encolpatz (Raimon Jordan) 109, 314
S'ieu sabi'aver guiardo (Berenguer de Palou) 202
S'ieu tan ben non ames (Aimeric de Peguilhan) 283, 345
S'ieu trovava mon compair' en Blacatz (Blacatz) 446 n.
Signori, i' son colui che vidi Amore (Cino da Pistoia) 106 n.
Si ia d'amor (Giraut de Bornelh) 185, 316
Si ja amors autre pro non tengues (Raimbaut de Vaqueiras) 285, 327
S'il cors es pres, la lengua non es preza (Raimbaut d'Aurenga) 514 n.
Si 'l monz fondes a maravilha gran (Bartolomé Zorzi) 419 n.
Si m'abbellio la vostra gran plagenza (Chiario Davanzati) 311 n.
Si-m fos de mon chantar parven (Raimon de Miraval) 299
Si mi destringe forte (Guittone d'Arezzo) 138 n.
Si mi distringe il dolce pensamento (Chiario Davanzati) 235 n.
Si mi stringe l'amore (Cino da Pistoia) 122 n., 195 n., 269 n.
Si mos fis cors fos de fer (Guilhem de la Tor) 285
Si nuyll temps fuy pessius ne cossiros (Cerveri de Girona) 168, 238
S'io doglio no è meraviglia (Giacomo da Lentini) 179 n.
S'io ismagato sono ed infralito (Cino da Pistoia) 129, 146 n., 311 n., 392 n.
S'io mi parto da voi, donna malvagia (Chiario Davanzati) 262 n., 398 n.
S'io mi riputo di niente alquanto (Cino da Pistoia) 315 n., 364 n.
Si per amar ni per servir (Daude de Pradas) 349, 351
Si quon la fuelha el ramelh (Folquet de Lunel) 186, 267
Si sono angoscioso e pien di doglia (Guido Guinizzelli) 28 n.
Si soutilz senz (Giraut de Bornelh) 230, 532 n., 535
Si tot m'ai tarzat mon chan (Gaucelm Faidit) 145
Sitot me soi a tart aperceubuz (Folchetto da Marsiglia) 116, 344, 402
Si tot m'estauc en cadena (Bartolomé Zorzi) 109, 145, 149, 178, 292
Sitot no m'es fort gaya la sazoz (Bonifaci de Castellana) 503 n.
Si tot noncas res es grazitz (Gaucelm Faidit) 400 n.
Si tot s'es ma domn'esquiva (Raimon de Miraval) 330, 332
So don me cudava bordir (Peire Bremon Ricas Novas) 323
Solatz e chantar (Gaucelm Faidit) 150, 229, 231, 233, 303
Sol qu'amors me plevis (Giraut de Bornelh) 193
Sols sui qui sai lo sobrafan que ·m sortz (Arnaut Daniel) 273, 502 n., 504 n.
S'om pogues partir son voler (Gaucelm Faidit) 230 n.
Sonar brachchetti e cacciatori aizzare (Dante Alighieri) 506
So q'az autre vei plazer (Peire de la Valeria) 160
Sovente Amore n'à ricuto manti (Ruggeri d'Amici) 120 n.
Sovente il mio cor pingo (Chiario Davanzati) 244 n.
Sperando lungamente in acrescenza (Bonagiunta Orbicciani) 223 n.
Suy e non suy (Anonimo) 517 e n.

- Tal chansoneta faray* (Raimon de Miraval) 117, 237, 354
Tal è la fiamma e 'l foco (Bonagiunta Orbicciani) 164 n., 170 n.
Tal sazom foy em que eu ja perdi (Pedro di Barcelos) 425 n.
Tals gen prezich'e sermona (Giraut de Bornelh) 94
Tals vai mon chan enqueren (Raimon de Miraval) 502 n.
Tant ai longament cercat (Peire Vidal) 152
Tant ai mo cor ple de joya (Bernart de Ventadorn) 268 n., 389
Tant ai sofert longamen grand afan (Gaucelm Faidit) 400 n.
Tant auta dompna · m fai amar (Bonifaci Calvo) 328
Tant aut me creis Amors en ferm talan (Gaucelm Faidit) 155, 187, 191, 318, 320
Tant fin'amors totas horas m'afila (Folquet de Lunel) 116, 360
Tant m'abellis l'amoros pessamens (Folchetto da Marsiglia) 167, 266
Tant m'abellis lo terminis novels (Sordello) 115, 163
Tant m'es plazens le mals d'amor (Guiraut Riquier) 174, 177, 199
Tanto amorosamente mi dstringe (Dante da Maiano) 341 n., 512 n.
Tanto gentile e tanto onesta pare (Dante Alighieri) 360 n.
Tant sui fermes e fis vas Amor (Gaucelm Faidit) 161, 194, 531
Tant suy marritz que no · m puesc alegrar (Matieu de Caersi) 419 n., 528 n.
Tant vey, qu'es ab ioy pretz mermatz (Guiraut Riquier) 124, 152, 208, 275
Tegno de folle 'mpres', a lo ver dire (Guido Guinizzelli) 164 n., 262 n.
Temps e luets a mos sabers (Bonifaci Calvo) 157, 183, 187, 191, 194
Tostemps aug dir q'us ioy autre n'adutz (Peire Raimon de Tolosa) 161, 222, 288
Tostemps mi sol (Giraut de Bornelh) 273
Tos temps serai ves amor (Sordello) 288, 316
Tot atressi con la clartatz del dia (Rigaut de Berbezilh) 140, 148, 150
Tot enaissi con fortuna de vén (Peire Cardenal) 528 n.
Tot l'an mi ten Amors de tal faisso (Perdigon) 227, 368
Tot mi cuidei de chanssos far sofrir (Gaucelm Faidit) 127, 205, 291, 292
Tot quan fatz de be ni dic (Raimon de Miraval) 322
Tot quant teu fauc ni dic que · m si' onrat (Arnaut de Maruelh) 148, 202
Totz hom qu'enten en valor (Bartolomé Zorzi) 161
Totz mos cors e mos sens (Elias Cairel) 160, 242
Toz m'era de chantar geqiz (Rambertino Buvaelli) 134, 227
Tre cose solamente m'ènno 'n grado (Cecco Angiolieri) 95 n.
Tres enemics e dos mals seignors ai (Uc de Saint Circ) 117, 148, 354
Trista la vita mia! Più di nullo omo (Monte Andrea) 120 n.
Tristia (Ovidio) 90
Triumphu 15, 26 n., 27 n., 43, 85
Triumphus Amoris 15, 26 n., 27 n., 43, 85
Trop ai estat mon Bon Esper no vi (Perdigon) 163, 198, 391
Trop ai estat sotz coa de mouton (Guilehm de Berguedan) 301
Trop malamen m' Janet un tems d'amor (Gaucelm Faidit) 274, 322

- Troppo son dimorato* (Giacomo da Lentini) 392 n.
Tuich cill que vant demandan (Raimon de Miraval) 136
Tuich cil que amon Valor (Gaucelm Faidit) 336
Tuit demandon qu'es devengud'amors (Rigaut de Berbezilh) 160, 308
Tutor la dolze speranza (Giacomino Pugliese) 125 n., 235 n.
Tutor, s'eo veglio o dormo (Guittone d'Arezzo) 330
Tutta gente fate maravigliare (Monte Andrea) 357 n.
Tutta la pena ch'io aggio portata (Chiaro Davanzati) 182
Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada (Cino da Pistoia) 506
Tut van canson demandan (Peire Bremon Ricas Novas) 347
- Umile core e fino e amoroso* (Iacopo Mostacci) 184 n., 398 n.
Umile sono ed orgoglioso (Ruggeri Apugliese) 231 n., 352 n., 518
Una chanso ai feita mortamen (Peire Vidal) 99, 354
Una chansoneta fera (Raimbaut d'Aurenga) 116, 320, 353
Una chanso sirventes (Falquet de Romans) 161, 539 n.
Una chanzon dimeia ai talan (Bertran d'Alamanon) 119, 242, 273, 360, 365, 366
Una danseta voil far (Uc de Saint Circ) 335
Una dolors esforciva (Gaucelm Faidit) 109, 202, 361
Una giovane donna di Tolosa (Guido Cavalcanti) 208 n., 334 n.
Un amics et un'amia (Guilhem de la Tor) 172
Un amoroso sguardo spiritale (Guido Cavalcanti) 182, 203 n.
Un nou son gai e legier (Raimon de Miraval) 239
Uno disio d'amore sovente (Giacomo da Lentini) 184 n., 231 n., 361 n., 500
Uno disio m'è nato (Chiaro Davanzati) 168 n.
Uno giorno aventureoso (Bonagiunta Orbicciani) 139 n., 247 n.
Uno piagente sguardo (Piero della Vigna) 125 n., 364 n.
Uno voler mi tragge 'l cor sovente (Dante da Maiano) 357 n.
Uns amics et un'amia (Sordello) 116, 205, 425
Uns gais amoros orguotills (Arnaut de Maruelh) 179, 181, 324 n.
Un sirventes novel vueill comensar (Peire Cardenal) 445 n.
Un sirventes vuell far en aquest son d'En Gui (Uc de Saint Circ) 530 n.
Un sonet fatz malvatz e bo (Giraut de Bornelh) 516
Un sonet m'es belh qu'espanda (Raimon de Miraval) 202, 222
Un sonet novel fatz (Peire Bremon Ricas Novas) 288, 344, 361
Un vers farai de tal mena (Raimbaut d'Aurenga) 98, 174, 177, 181, 193, 226, 298
Us cavaliers si jazia (Gaucelm Faidit) 99, 489, 490
Us covinenz, gentils cors plazentiers (Peire Bremon Ricas Novas) 155, 285, 344
Us jois d'amor s'es e mon cor enclaus (Arnaut de Maruelh) 116, 191, 194, 211, 274
Us volers outracuidatz (Folchetto da Marsiglia) 117, 226, 354
- Vai, Hugonet, ses bistensa* (Anonimo) 507

- Vas vos soplei, domna, primeiramen* (Raimon Jordan) 116, 145, 239, 363
Vas vos soplei, en cui ai mes m'entensa (Raimon Jordan) 237, 292, 308
Vede perfettamente ogne salute (Dante Alighieri) 315 n.
Vedut' ho la lucente stella diana (Guido Guinizzelli) 281 n.
Veduto han gli occhi miei sì bella cosa (Cino da Pistoia) 212 n.
Vein, aura doussa (Anonimo) 42
Venuto m'è in talento (Rinaldo d'Aquino) 111 n., 138 n., 157 n., 304 n., 352 n.
Vera Vergena, Marìa (Peire Cardenal) 449, 452
Verges, en bon'hora (Perdigon) 448
Vers Dieus, el vostre nom e de sancta Maria (Folchetto da Marsiglia) 447
Vert son li ram e de fuelha cubert (Raimon Jordan) 136, 152, 207, 257
Vezer volgra N'Ezelgarda (Peire de la Valeria) 163, 167, 292, 305, 307, 318, 320
Viso mirabil, gola morganata (Dante da Maiano) 269
Vita nova (Dante Alighieri) 72, 167 n., 211 n., 240, 290 n., 291, 302, 304, 310, 315 n., 324, 339, 340, 361 n., 384 n., 411 e n., 415 n., 416, 420 n., 424, 431 n., 432, 433 n., 437, 439 n., 440, 451, 478 n., 480 n., 499 n., 503 n., 558, 559 n., 560 n.
Voglia de dir giusta racion m'ha porta (Guittone d'Arezzo) 208 n., 251 n.
Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete (Dante Alighieri) 33 n., 219 n., 235 n., 323 n.
Voi che per li occhi mi passaste 'l core (Guido Cavalcanti) 141 n.
Volete udire in quante ore del giorno (Chiario Davanzati) 212 n.
Volgete gli occhi a veder chi mi tira (Dante Alighieri) 212 n., 311 n.
Vostro piagente viso ed amoroso (Chiario Davanzati) 111 n.

Yeu cujava soven d'amor chantar (Guiraut Riquier) 117, 355

3. Indice dei fragmenta citati

- Sonetto 1 220, 236, 433, 435, 444 n., 455 e n., 563, 569
 Sonetto 2 107, 111, 455, 524, 569
 Sonetto 3 129, 142 n., 318, 324, 411, 455, 569
 Sonetto 4 181 n., 330, 331, 569
 Sonetto 5 213, 290, 291 e n., 358, 523, 524 e n., 525, 569
 Sonetto 6 142 n., 232, 245, 569
 Sonetto 7 540 n., 541, 546 n., 569
 Sonetto 8 147, 330, 331, 540 n., 541, 569
 Sonetto 9 156 n., 270, 540 n., 541, 569
 Sonetto 10 131, 256 e n., 475 n., 540 n., 541, 569
 Ballata 11 143, 146 n., 165, 195, 240, 241, 416 n., 499 e n., 560 n., 569
 Sonetto 12 27 n., 241, 346 e n., 439, 500 n.
 Sonetto 13 27 n., 34, 182, 206, 270, 306, 331, 341
 Ballata 14 252, 569
 Sonetto 15 121, 214, 393 e n.

INDICI

- Sonetto 16 208 n., 318, 393 e n., 487 n.
 Sonetto 17 146 n., 214, 302, 393
 Sonetto 18 209, 224
 Sonetto 19 174, 175 n., 495 n.
 Sonetto 20 107, 200, 341, 358, 567 n.
 Sonetto 21 111, 151, 171, 180 n., 200, 214, 278, 567, 568, 569
 Sestina 22 20, 28, 30, 31 e n., 96, 97, 99 n., 114, 132, 133, 239, 374, 380, 387, 414, 457, 459, 461 e n., 462 en., 463, 464, 465, 466, 467 e n., 468, 473, 475, 476, 479 n., 480, 489 n., 491 e n., 492, 493, 494, 495, 513, 553 e n., 564, 565, 566, 567 e n., 568, 569 e n., 570 n.
 Canzone 23 20, 107, 112, 114, 123, 133, 143, 147, 149, 165, 195, 196, 203, 206, 214, 224, 236, 241, 278, 287 n., 306, 312, 323, 341 n., 352, 358, 368, 380, 387 e n., 433 n., 445 n., 479 e n., 481 n., 482 n., 494, 495, 500 n., 538, 541 n., 553 e n., 554 n., 556, 557, 564, 565, 566, 567 e n., 568, 569
 Sonetto 24 20, 245, 538 n., 540 n., 541 n., 553 e n., 564, 565, 566, 567 n.
 Sonetto 25 20, 182, 209, 318, 319, 540 n., 541 n., 553 e n., 564, 565, 566, 567 n.
 Sonetto 26 20, 181 n., 495 n., 540 n., 541 n., 553 e n., 564, 565, 566, 567 n.
 Sonetto 27 20, 430 n., 445, 525, 526 n., 538, 541 n., 545, 546, 553 e n., 564, 566, 567 n.
 Canzone 28 20, 153, 187, 191, 228, 430 n., 445, 525, 526 e n., 527 e n., 528 n., 5300, 532 n., 533, 536 e n., 537, 538, 541 e n., 542 e n., 545, 546, 553 e n., 554 n., 562, 564, 565, 566 e n., 567 n., 568 e n.
 Canzone 29 15, 20, 25 n., 27 n., 29, 32, 33 e n., 126, 146 n., 147, 171, 224, 247, 248, 287, 300, 302, 306, 330 n., 341, 358, 373, 380, 382, 386, 387, 388, 416, 538, 541 n., 553 e n., 554 n., 564, 565, 566, 567 n., 568, 569
 Sestina 30 20, 30, 31 e n., 96, 97, 98 n., 131, 159 e n., 174, 188, 203, 209, 263, 281, 319, 342, 347, 352, 374, 380, 387, 414, 431 n., 457, 459, 461 e n., 462 e n., 463, 464, 465, 466, 467, 468, 480, 538, 553 e n., 564, 565, 566, 567 e n., 568, 569
 Sonetto 31 325, 439
 Sonetto 32 187, 191
 Sonetto 33 439, 491, 495 n.
 Sonetto 35 209, 236, 477
 Sonetto 36 106, 156 e n., 171, 203, 312
 Canzone 37 146 n., 154, 188, 196, 206, 214, 219, 236, 263, 306, 330, 331, 353, 380, 381, 393, 395, 397
 Sonetto 38 540 n.
 Sonetto 39 107, 173 n., 227 n., 228 e n., 237 n., 300 n., 393 e n.
 Sonetto 40 61 n., 540 n.
 Sonetto 41 248 n., 249
 Sonetto 42 249
 Sonetto 43 112, 231 n.
 Sonetto 44 112, 123, 495 n.

Sonetto 45 284, 287
 Sonetto 46 143, 156 n., 281, 287, 312
 Sonetto 47 219, 245, 353
 Sonetto 48 97, 147, 203, 337, 495 n.
 Sonetto 49 133, 236, 361, 362
 Canzone 50 114, 132, 133, 206, 213, 337, 342, 353, 368, 380, 387 n., 462, 473, 475 e n., 476, 493, 494, 495 e n., 565
 Sonetto 51 494 n.
 Madrigale 52 290 n., 413, 478, 479 e n., 480, 481 e n., 482, 485 n., 486 e n., 487 e n., 488 n.
 Canzone 53 525 n., 526 e n., 536, 542, 544, 546, 547
 Madrigale 54 173 n., 270, 413, 441, 481 n., 485 n., 487 e n., 488 n., 560, 569
 Ballata 55 112, 191, 347
 Sonetto 56 165, 192
 Sonetto 57 96 e n., 97, 98 n., 159, 192, 206, 295 e n.
 Sonetto 58 139 n., 540 n.
 Ballata 59 196
 Sonetto 60 203, 403, 404, 411, 441, 445, 513, 569
 Sonetto 61 188, 200, 203, 209, 291, 341, 342, 403, 405 e n., 413, 414, 444, 512, 513 n., 569
 Sonetto 62 342, 403, 405 n., 413 e n., 441, 444, 445, 513, 569
 Ballata 63 146 n., 156, 175, 219, 248 e n.
 Sonetto 64 214
 Sonetto 65 143, 231 n., 312
 Sestina 66 30 e n., 31 e n., 96, 97, 98 n., 112, 113, 247 n., 374, 380, 414, 457, 459, 461 e n., 462 e n., 463, 464, 465, 466, 467, 468, 472, 480, 565
 Sonetto 67 129 n., 131, 245, 335, 341 n., 342, 481 n.
 Sonetto 68 335, 481 n.
 Sonetto 69 335, 481 n.
 Canzone 70 15, 26 n., 27 n., 33 n., 35, 36 e n., 85, 143, 175, 312, 325, 353, 364 n., 380, 384 n., 388, 463, 467 n., 503, 553, 556 e n., 557 e n., 566, 568, 569
 Canzone 71 27 n., 36 e n., 112, 147, 156 e n., 158 n., 165, 169, 171, 182, 188, 191, 204, 209, 294, 296, 304, 354, 358, 365, 381, 383 n., 384 e n., 387, 388, 416, 467 n., 480, 484 n., 553, 556, 566, 568, 569, 570
 Canzone 72 27 n., 33 n., 36 e n., 106, 146 n., 180, 182, 188, 196, 204, 209, 236, 294, 296, 304, 306, 353, 358, 381, 383 n., 384 e n., 387, 416, 467 n., 480, 484 n., 553, 556, 566, 568, 569, 570
 Canzone 73 27 n., 36 e n., 105 n., 143, 147 n., 196, 200, 211 n., 232, 236, 245, 248 e n., 270, 272, 279, 284, 294, 296, 304, 306, 358, 361, 362, 365, 368, 381, 383 n., 384 e n., 387, 416, 467 n., 480, 484 n., 553, 566, 568, 569, 570
 Sonetto 74 171, 204, 291, 353, 357 n.
 Sonetto 75 125 n., 126, 143, 200, 204, 213, 241, 358
 Sonetto 76 146 n., 147, 156, 174, 175, 180, 236, 278

INDICI

Sonetto 77 112
 Sonetto 78 112, 302
 Sonetto 79 175, 204, 234 n., 342
 Sestina 80 30, 31 e n., 96 n., 112, 143, 248, 249 e n., 252, 253, 290 n., 372, 413,
 414, 441, 457, 459, 461, 462 e n., 463, 464, 466 e n., 467, 468, 560 n., 561, 569
 Sonetto 82 139 n., 180, 182, 291, 315
 Sonetto 83 347
 Sonetto 84 209
 Sonetto 85 107, 278, 306, 331, 342
 Sonetto 86 179 n., 165, 414
 Sonetto 87 245, 279
 Sonetto 88 112, 279
 Sonetto 89 147, 174, 175, 180, 295, 296, 414, 480 n., 481 n.
 Sonetto 90 158 n., 263, 439
 Sonetto 91 146 n., 441, 540 n.
 Sonetto 92 422, 441
 Sonetto 93 123, 139 n., 156, 220, 365, 541 n.
 Sonetto 94 102 n., 156, 196, 200, 213, 215
 Sonetto 95 125 n., 234 n., 279, 315, 319, 358
 Sonetto 96 106, 147, 159, 179 n., 209, 213
 Sonetto 97 196, 200, 232, 245, 291
 Sonetto 98 540 n.
 Sonetto 99 414
 Sonetto 100 213
 Sonetto 101 232, 341 n., 342, 567 n.
 Sonetto 102 156 n., 496 n.
 Sonetto 103 540 n.
 Sonetto 104 105 n., 291, 364 n., 540 n.
 Canzone 105 106, 112, 113, 123, 126, 143, 146 n., 182, 188, 263, 353, 403 e n.,
 405, 416, 488 n., 561
 Madrigale 106 405, 411, 413, 414, 481 n., 485 n., 487 e n., 488 n.
 Sonetto 107 106, 147, 196, 204, 209, 342, 353
 Sonetto 108 97, 204, 325, 331, 540 n., 541 n.
 Sonetto 109 107, 112, 204, 296, 353
 Sonetto 110 106, 331, 375 n.
 Sonetto 111 215, 263, 301, 302, 375 n.
 Sonetto 112 143, 204, 263, 353
 Sonetto 113 143, 247 n., 331
 Sonetto 114 180, 209, 350, 365, 394 e n., 540 n., 541 e n., 542, 546 e n.
 Sonetto 115 143, 546 n.
 Sonetto 116 165, 196, 209, 296, 302, 342, 394 e n., 541, 546 n.
 Sonetto 117 296, 331, 394 e n., 541 e n., 542, 546 n., 547
 Sonetto 118 112, 173, 174, 175, 188, 296, 342 e n.

Canzone 119 112 n., 147 n., 154, 213, 253, 296, 361, 362, 381 n., 409 n.
 Sonetto 120 439 n., 540 n.
 Madrigale 121 143, 279, 485 n., 487 e n., 488 n.
 Sonetto 122 188, 342 e n., 500 n.
 Sonetto 123 270, 302, 325, 388 n., 394 e n., 396
 Sonetto 124 105 n., 350
 Canzone 125 107, 156 n., 213, 279, 355, 358, 365, 368, 388 n., 394, 396 e n.,
 476, 566 n.
 Canzone 126 143, 223, 224, 252, 263, 270, 253, 394, 396 e n., 467 n., 476, 477,
 480, 510, 566 n.
 Canzone 127 96, 97, 106, 111 n., 112, 126, 131, 143, 156 n., 196, 200, 209 e n.,
 213, 245, 270, 281, 284, 291, 331, 342, 353, 358, 365, 368, 392, 394, 396 e n.,
 480, 483 n., 491 n., 566 n.
 Canzone 128 394, 396 n., 526 e n., 527 e n., 531, 536, 542, 544, 546 e n., 547,
 566 n.
 Canzone 129 147 n., 174, 175, 180, 187, 188, 192, 204, 210, 214, 224, 236, 392,
 394, 396 e n., 480, 566 n.
 Sonetto 130 175, 185, 188, 213, 221, 315, 337, 394 e n.
 Sonetto 131 281, 305, 521
 Sonetto 132 123, 147, 188, 192, 248, 520 e n., 521, 522
 Sonetto 133 263, 520 e n., 521
 Sonetto 134 96, 97, 106, 122, 123, 165, 179, 180, 187, 188, 192, 221, 518 n.,
 519 e n., 520 n., 521, 523
 Canzone 135 29, 113, 121, 147 n., 165, 166, 175, 210, 214, 249, 254 e n., 258,
 325, 337, 380, 387 n., 479 n., 494, 495, 496 n., 497 n., 521
 Sonetto 136 138 n., 288 n., 542, 543 e n., 545, 546 n., 547
 Sonetto 137 542, 543 n., 544, 545, 546 n., 547
 Sonetto 138 542, 543 n., 544, 545, 546 n., 547
 Sonetto 139 147 n., 215, 337, 540 n.
 Sonetto 140 143, 159, 213, 232, 236, 241, 245
 Sonetto 141 162, 175, 232, 245, 296
 Sestina 142 30, 31 e n., 33 n., 96, 147 n., 372, 414, 463 e n., 457, 459, 461, 462
 e n., 463, 464, 466 n., 467, 468, 526, 545, 560 n., 561, 569
 Sonetto 143 139 n., 146 n., 209 n., 210, 213, 241, 296, 363, 365, 414, 540 n.,
 541 n.
 Sonetto 144 342, 540 n., 541 n.
 Sonetto 145 342 e n., 414, 521
 Sonetto 146 281, 287, 291, 337, 338, 360
 Sonetto 147 142 n., 236, 245, 296, 302
 Sonetto 148 107, 337, 338
 Ballata 149 106, 236
 Sonetto 150 106
 Sonetto 151 154, 365

INDICI

Sonetto 152 192, 296
 Sonetto 153 241, 312, 313, 319
 Sonetto 154 158 n., 272, 287, 296, 305, 306, 325, 359
 Sonetto 155 143, 146 n., 213
 Sonetto 156 97, 100, 196, 263
 Sonetto 157 188, 213, 281, 325, 342, 359
 Sonetto 158 207, 210, 264, 269 n.
 Sonetto 159 123, 126, 264, 325
 Sonetto 160 147 n., 248 n., 264, 270, 284, 296, 479 n.
 Sonetto 161 188, 245
 Sonetto 162 264, 477, 510
 Sonetto 163 147 n., 234 n., 245
 Sonetto 164 106, 112, 123, 126, 132, 188, 192, 210, 221, 296
 Sonetto 165 196, 219, 264
 Sonetto 167 214, 296, 388 n.
 Sonetto 168 184 n., 287 n., 296, 346, 347, 388 n.
 Sonetto 169 175, 188, 204, 225, 241, 279, 388 n.
 Sonetto 170 108, 147, 279, 362, 363, 388 n.
 Sonetto 171 119, 169
 Sonetto 172 112, 123, 261 n., 313, 479
 Sonetto 173 94, 188, 192, 215, 245
 Sonetto 174 125, 126, 200, 201, 270, 513, 514
 Sonetto 175 174, 175, 189, 200, 201, 204, 219, 331, 342
 Sonetto 176 210, 335, 394 e n., 480 n.
 Sonetto 177 112, 139 n., 215, 249, 330, 331, 394 e n.
 Sonetto 178 175, 188, 192, 225, 245, 521
 Sonetto 179 143, 279, 540 n., 541 n.
 Sonetto 180 196, 215, 249, 331, 335, 394 e n.
 Sonetto 181 175, 189, 192, 264, 282
 Sonetto 182 189, 192, 353, 359
 Sonetto 183 264
 Sonetto 184 287, 433 n., 438
 Sonetto 185 258, 296
 Sonetto 186 284, 359
 Sonetto 187 271, 291, 319
 Sonetto 188 200, 201, 215, 271, 330, 332
 Sonetto 189 224, 232, 248 e n., 248, 249, 253, 279
 Sonetto 190 32 n., 221, 244 n., 383 n., 479 n., 481 n., 482 n., 491 n.
 Sonetto 191 196, 220, 296, 302, 319
 Sonetto 192 282, 296, 325, 479 n.
 Sonetto 193 118 n., 197, 213, 221, 225, 263, 264, 272, 319
 Sonetto 194 15 n., 40 n., 41, 215, 296, 330 n., 394
 Sonetto 195 96, 97, 98 n., 125 n., 126, 175, 179 n., 189, 197, 279, 347

Sonetto 196 15 n., 40 n., 41, 189, 342, 394
 Sonetto 197 15 n., 40 n., 41, 180, 189, 197, 394
 Sonetto 198 15 n., 40 n., 41, 102 n., 123, 225, 296, 359, 394
 Sonetto 199 211 n., 272, 282
 Sonetto 200 112, 263, 264, 282, 359
 Sonetto 202 96 n., 122 n., 279
 Sonetto 203 113, 201, 236, 500, 503
 Sonetto 204 264, 277, 500, 503
 Sonetto 205 159, 189, 200, 201, 264, 277 n., 293, 297, 382 e n., 499, 500, 503, 504
 Canzone 206 15, 29, 33, 44, 45, 127 n., 139 e n., 151, 159 n., 169, 179 n., 199 n., 210, 220, 225, 239 n., 247 n., 249, 268 n., 279, 293, 319, 322 n., 373, 380, 382 e n., 383 e n., 416 n., 492 n., 498, 499 e n., 500, 501 e n., 503 e n., 504, 567 n.
 Canzone 207 113, 127 n., 139 e n., 143, 159, 163, 166, 175, 176, 189, 192, 211 n., 220, 221, 269, 271, 293, 304, 346, 347, 350, 380, 382 e n., 383, 384, 385, 386, 387, 416, 500, 503 e n., 504 n.
 Sonetto 208 335, 353, 394 e n.
 Sonetto 209 189, 192, 215, 332, 394 e n., 395 n.
 Sonetto 210 258, 297, 338, 347
 Sonetto 211 129 n., 142 n., 147 n., 232, 245, 264, 342, 431 n.
 Sonetto 212 15 n., 32, 97, 98 n., 99 e n., 100, 174, 176, 255 e n., 342, 343 n., 353
 Sonetto 213 154, 264, 509
 Sestina 214 30, 31 e n., 96, 126 n., 180, 239, 300, 374, 414, 457, 459, 461, 462 e n., 463 e n., 464, 466 n., 467, 468, 509, 560 n., 561
 Sonetto 215 97, 187 n., 284, 297, 325, 359, 509
 Sonetto 216 114, 119, 123, 133, 163
 Sonetto 217 166, 189, 235 n.
 Sonetto 218 144, 271, 325, 422 n., 428, 438
 Sonetto 219 130 n., 282, 475 n., 491 n.
 Sonetto 220 107, 188, 192, 260 n., 264, 281, 282, 509, 522 e n.
 Sonetto 221 126, 189, 295, 297, 343 e n., 359, 522 n.
 Sonetto 222 122, 123, 220, 236, 522 n.
 Sonetto 223 133, 135 n., 297, 475 n., 491 n., 493
 Sonetto 224 113, 163, 184 n., 189, 221, 236, 315, 522
 Sonetto 225 291, 325, 480 n., 506 n.
 Sonetto 226 129 n., 133, 153, 174, 176, 189, 197, 201, 220, 332, 395 e n.
 Sonetto 227 225, 395 e n.
 Sonetto 228 154, 189, 214, 313, 319
 Sonetto 229 159, 173, 176, 189, 269 n., 297
 Sonetto 230 113, 126, 127, 184 n., 325
 Sonetto 231 113, 176, 271, 325, 350, 439 e n.
 Sonetto 232 540 n.

INDICI

- Sonetto 233 176, 189, 200, 201, 221, 439
 Sonetto 234 133, 225, 235 n., 237 n., 253, 350
 Sonetto 235 113, 144, 247 n., 249
 Sonetto 236 232, 245
 Sestina 237 30, 31 e n., 96 e n., 97, 98 n., 113, 121, 133, 166, 330, 332, 353, 380, 457, 459, 461, 462 e n., 463 e n., 464 e n., 467 e n., 468, 491 e n., 492
 Sonetto 238 271, 464 n.
 Sestina 239 15 n., 30, 31 e n., 32, 41, 96, 97, 100, 128 n., 131, 144, 255, 291 e n., 292, 297, 313, 341 n., 343, 364 n., 380, 457, 459, 461, 462 e n., 463 e n., 464 e n., 467 e n., 468, 491 n.
 Sonetto 240 189, 221, 232, 245, 315
 Sonetto 241 108, 144, 193, 207
 Sonetto 242 113, 215, 224, 330, 332, 350, 395 e n.
 Sonetto 243 166, 215, 325, 395 e n.
 Sonetto 244 193, 225
 Sonetto 245 193, 481, 501 n., 540 n.
 Sonetto 246 102 n., 169, 197, 204, 264, 271, 284, 318, 319, 325, 438
 Sonetto 247 271, 319, 325, 359, 365
 Sonetto 248 272, 277 n., 359, 438
 Sonetto 249 108, 215, 220, 264, 284, 438
 Sonetto 250 302, 438, 482
 Sonetto 251 166, 220, 302, 438, 482 n.
 Sonetto 252 107, 113, 192, 225, 325, 368
 Sonetto 253 204, 220, 249, 264, 297, 438
 Sonetto 254 176, 193, 271, 279, 438
 Sonetto 255 119, 133, 163, 173 n., 179 n., 214, 491 e n., 492, 493
 Sonetto 256 102 n., 134, 189, 215, 264
 Sonetto 257 297
 Sonetto 258 119, 221, 264, 297
 Sonetto 259 330, 332, 545, 546 e n., 547
 Sonetto 260 197, 271, 272, 416 n.
 Sonetto 261 264, 279, 359, 416 n., 438
 Sonetto 262 261 n., 270 n., 416 n.
 Sonetto 263 189, 271, 414 n.
 Canzone 264 26 n., 107, 108, 113, 122 n., 139 n., 176, 189, 207, 210, 213, 221, 232, 245, 249, 253, 264, 276, 277 e n., 297, 302, 315, 318, 319, 412, 415 e n., 416 e n., 440, 444 n., 454, 463, 468, 561
 Sonetto 265 18, 27, 28, 114, 131, 220, 313, 353, 416 n.
 Sonetto 266 114, 214, 228 e n., 246, 343, 353, 540 n., 541 n.
 Sonetto 267 149, 166, 197, 228 n., 264, 385 n., 418, 430, 445
 Canzone 268 106, 107, 159, 166, 169, 171, 180, 197, 215, 220, 228 n., 248, 249, 271, 292, 297, 325, 359, 365, 385 n., 418, 427, 428, 430 n., 434, 441, 445, 561
 Sonetto 269 114, 228 n., 338, 441, 442

Canzone 270 123, 144, 147 n., 154, 159 n., 169, 180, 190, 197, 200, 201, 215,
 221, 265, 353, 382, 385 e n., 386, 409, 410 n., 411, 503 n.
 Sonetto 271 343, 346, 409, 410 e n., 411, 412, 433 n., 441 e n., 442, 481 n., 503 n.
 Sonetto 272 107, 159, 171, 248 n., 250, 253, 297, 350
 Sonetto 273 176, 265, 277, 430
 Sonetto 274 105 n., 107, 427 n., 428
 Sonetto 275 107, 146 n., 265, 427 n., 428
 Sonetto 276 368, 427 n., 428
 Sonetto 277 122 n., 147, 247, 250, 353
 Sonetto 278 144, 159, 166, 169, 181, 220, 343, 431
 Sonetto 279 114, 482 n., 483 e n.
 Sonetto 280 131, 306, 482 n., 483 e n.
 Sonetto 281 210, 225, 326, 482 n., 483 e n.
 Sonetto 282 302, 482 n., 483 n.
 Sonetto 283 263, 265, 359, 482 n., 483 n.
 Sonetto 284 343, 482 n., 483 n., 513
 Sonetto 285 306, 313, 482 n., 483 n.
 Sonetto 286 264, 296, 305, 358, 480 n., 481 n.
 Sonetto 287 239, 326, 441, 442, 542 n.
 Sonetto 288 114, 215, 330, 332, 427 n.
 Sonetto 289 103 n., 144 n., 182, 190, 305, 307, 416
 Sonetto 290 107, 307, 416, 513
 Sonetto 291 108, 131 n., 134, 156, 204, 282 e n., 292, 352 n., 353, 427 n., 428,
 491 n.
 Sonetto 292 225 e n., 247 n., 250, 318, 326, 436
 Sonetto 293 204, 365, 368, 436
 Sonetto 294 214, 326, 427 n.
 Sonetto 295 330 n., 427 n.
 Sonetto 296 166, 176, 187, 190, 201, 271, 427 n.
 Sonetto 297 265, 291, 292, 326
 Sonetto 298 184 n., 185, 190, 225, 315, 522
 Sonetto 299 103 n., 114, 144 n., 147, 265, 427 n., 522
 Sonetto 300 107, 166, 326, 427 n., 428, 429 n.
 Sonetto 301 474, 476, 477, 482, 511
 Sonetto 302 107, 264, 472, 480 n., 499 n.
 Sonetto 303 131, 210, 247 n., 253, 350, 474, 476, 477, 482, 511
 Sonetto 304 347, 359, 436
 Sonetto 305 221, 332, 349, 350, 416, 436
 Sonetto 306 147, 210, 239, 307, 326
 Sonetto 307 359, 365
 Sonetto 308 138 n., 220, 271, 326, 349, 350, 359
 Sonetto 309 113, 277 n., 359, 365, 429 e n.
 Sonetto 310 132, 146 n., 256, 473, 474 e n., 475, 476, 482

INDICI

- Sonetto 311 142 n., 176, 256 e n., 295, 297, 326, 473, 475 e n., 482, 496 n.
 Sonetto 312 166, 201, 215, 277, 287, 427 n., 506, 512 e n., 524 n.
 Sonetto 313 97, 166, 190, 216, 327, 350, 427 n.
 Sonetto 314 204, 216, 265, 297, 302, 350, 427 n., 440
 Sonetto 315 184 n., 279, 347, 350, 500 n.
 Sonetto 316 107, 147 n., 184 n., 241, 347, 500 n.
 Sonetto 317 184 n., 236, 241, 247 n., 252, 253, 265, 316, 326, 347, 500 n.
 Sonetto 318 214
 Sonetto 319 190, 204, 214, 347
 Sonetto 320 124, 139, 144, 166, 232, 330, 332, 350, 427 n.
 Sonetto 321 216, 220, 258, 319, 330, 332, 427 n.
 Sonetto 322 297, 439, 441
 Canzone 323 166, 247 n., 249, 258, 282, 297, 479 n., 483 n., 494, 496 e n.
 Ballata 324 159 e n., 166, 185, 214, 316, 500 n.
 Canzone 325 129 n., 223, 224, 225, 265, 282, 326, 330 n., 343, 359, 360, 365
 Sonetto 326 272, 284, 427 n.
 Sonetto 327 166, 292, 302, 427 n.
 Sonetto 328 221, 350, 440
 Sonetto 329 220, 440
 Sonetto 330 287, 347, 429 e n., 440
 Canzone 331 151, 166, 167, 190 e n., 215, 220, 221, 347, 425, 426, 440
 Sestina 332 30 e n., 31 e n., 96, 114, 118, 119, 121, 134, 139 n., 167, 181, 190,
 220, 251, 252, 253, 292, 313, 349, 350, 360, 364 n., 365, 421 n., 427, 428, 429
 n., 457, 459, 461, 462 e n., 463 e n., 464 n., 467 n., 468 e n.
 Sonetto 333 167, 204, 250
 Sonetto 334 184, 316, 482 n., 500 n.
 Sonetto 335 108, 113, 167, 272
 Sonetto 336 210, 265, 343, 431, 482 n.
 Sonetto 337 144, 174, 177, 190, 205, 272, 326, 429 n.
 Sonetto 338 181, 326, 427 n.
 Sonetto 339 360
 Sonetto 340 144, 220, 221, 236, 300, 429 e n., 482 n.
 Sonetto 341 265, 302, 307, 319, 416, 482 n.
 Sonetto 342 144, 221, 265, 272, 298, 303, 482 n.
 Sonetto 343 298, 482 n., 491 n.
 Sonetto 344 114, 320 n., 351, 353, 368, 427 n., 429 e n.
 Sonetto 345 169, 320 e n., 429
 Sonetto 346 204, 319, 325, 429 n.
 Sonetto 347 107, 184 n., 197, 316, 320, 326
 Sonetto 348 220, 236, 260 n., 265, 326, 429 n.
 Sonetto 349 225
 Sonetto 350 272, 277 n., 326
 Sonetto 351 187, 190, 265, 284, 305, 307, 416

Sonetto 352 167, 265, 326, 427 n.
 Sonetto 353 121 n., 132, 256 n., 427 n., 493 n., 496 n.
 Sonetto 354 144, 265, 272, 354, 360
 Sonetto 355 177
 Sonetto 356 177, 190, 241
 Sonetto 357 113, 147 e n., 326
 Sonetto 358 147 n., 167, 307, 327
 Canzone 359 114, 182, 265, 273, 307, 387 n., 405, 415, 416, 434, 444, 445 n., 561
 Canzone 360 46 n., 102 n., 107, 113, 120, 138, 139, 140, 142 n., 144, 149, 159, 160, 161 n., 177, 179 n., 181, 190, 197, 201, 205, 207, 210, 221, 231, 231 e n., 265, 269, 270 n., 272, 279, 305, 307, 3010, 324 n., 346, 347, 366, 370, 405, 407 n., 415, 429 n., 430, 444, 445 n., 454 n., 561
 Sonetto 361 265, 272, 287 n., 347, 415, 444
 Sonetto 362 39, 40, 153, 154 n., 157, 184 n., 217 n., 310, 317, 327, 415, 417, 444, 500 n., 562
 Sonetto 363 127, 144, 147, 167, 180, 190, 221, 310, 415, 444
 Sonetto 364 216, 340, 343, 415, 431, 444, 562
 Sonetto 365 107, 247 n., 251, 253, 415, 444, 445, 446, 467, 562
 Canzone 366 46 n., 91 n., 107, 113, 147 n., 153, 190, 231 n., 248 n., 250, 266, 272 e n., 307, 310 n., 313 n., 316, 324 n., 366, 367 n., 405 n., 415, 433 n., 435, 444 e n., 445 e n., 446, 447, 450, 452, 453, 454 e n., 455, 456, 457 n., 464 n., 467, 478 n., 561, 562

E28 412

4. *Indice dei luoghi citati*¹

Alvergna 78
 Arezzo 330
 Arles 79
 Astarac 63n
 Avignone 19, 26, 49, 51, 52, 54, 55, 56, 60 n., 61, 62 n., 138 n., 329, 393 e n., 480 n., 486, 540, 541 e n., 542, 543 n., 544, 545, 546
 Babilonia 19, 394 n., 525, 541, 543 e n., 544 e n., 545, 546
 Barcellona 66, 81
 Baume 40
 Bologna 19, 52, 58, 59, 334

¹ Si indicano in questa sezione dell'indice le occorrenze riferite ad aree geografiche; sono dunque esclusi i luoghi volti ad indicare un particolare ambito poetico e culturale.

INDICI

Carpentras 59
Catalogna 63, 81, 82
Comminges 63 n.
Cremona 81
Egitto 337
Europa settentrionale 393
Firenze 79, 334 n.
Foix 56, 63 n.
Francia 22, 27 n., 55 n., 58 n., 78, 82, 548 n.
Germania 393
Gerusalemme 530 n.
Guascogna 63 n.
Ile-Jourdain 63 n.
Inghilterra 58 n.
Italia 19, 20, 21e n., 22, 28, 58 n., 63, 64 e n., 69, 70, 75 76 e n., 77, 78, 79, 80, 81, 86, 106, 137, 138 n., 228, 328, 329 n., 394 n., 528 n., 536, 543, 544, 546, 547
Liguria 64 e n.
Limosino 504
Linguadoca 63 n., 64 n., 78, 79, 81
Lombes 393
Londra 27 n.
Mantova 77, 80
Marca Trevigiana 69
Midi 18 e n., 19, 39, 49, 63 e n., 64 n., 67, 76, 78, 79, 81, 86, 338, 548 n., 551
Milano 27
Modena 23
Monferrato 64
Montpellier 19, 52, 59
Narbona 59, 63 n., 78, 336
Nîmes 42 n., 75, 79
Orleans 52
Padova 18, 27 n., 28, 58, 62 n., 80, 81
Parigi 52, 56
Parma 27 n.
Pavia 81
Périgord 504
Perugia 52
Provenza 18 e n., 19, 39, 49, 63 e n., 67, 76, 78, 79, 81, 86, 103 n., 106, 137, 138 e n., 156, 158, 164, 175 n., 187, 218, 228, 240, 328, 329 n., 528 n.
Rodez 63
Roma 27 n., 52 n., 55, 270 n., 271, 317 n., 391, 405, 525 n., 542, 544, 546, 550
Roncisvalle 530 n.

Ruergue 63 n
San Giovanni in Laterano 64
Sardegna 71 n.
Tolosa 46, 50, 52, 56, 59, 64, 66, 67, 70 e n., 71, 81, 334 e n., 336, 497
Toscana 64 e n., 68 n., 69 n., 80, 81, 334, 335
Valchiusa 19, 130 n., 329, 332 n., 333, 393, 394, 482, 483 e n., 496 n., 541, 542,
545, 546 n.
Valencia 54
Veneto 64, 69, 77, 78, 79, 80, 81

MEDIOEVI

Collana diretta da Paolo Borsa e Roberto Tagliani

Sezione I – Monumenta

1. Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens. Ristampa anastatica dell'edizione Halle, 1933, a cura di Paolo Borsa e Roberto Tagliani, con una presentazione di Maria Luisa Meneghetti e un aggiornamento del *corpus* testimoniale a cura di Stefano Resconi (in preparazione).

Sezione II – Novissima

1. Carla Bino, Roberto Tagliani, *Con le braccia in croce. La Regola e l'Ufficio della Quaresima dei disciplini di Breno*, nuova edizione riveduta e ampliata, 2012.
2. Paolo Borsa, *Poesia e politica nell'Italia di Dante*, 2017 [I. ed. 2012].
3. Giulia Ravera, *Petrarca e la lirica trobadorica. Topoi e generi della tradizione nel Canzoniere*, 2017.

