

Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo

a cura di

Giuseppe Alvino, Marco Berisso, Irene Falini



Medioevo e Rinascimento: testi e studi

2

Collana diretta da:

Marco Berisso
(*Università di Genova*)

Margherita Lecco
(*Università di Genova*)

Comitato scientifico:

Marco Berisso
(*Università di Genova*)

Margherita Lecco
(*Università di Genova*)

Simona Morando
(*Università di Genova*)

Luca Beltrami
(*Università di Genova*)

Claudia Rossi
(*Università di Genova*)

**Memoria poetica:
questioni filologiche e problemi di metodo**

a cura di

Giuseppe Alvino, Marco Berisso, Irene Falini



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



I saggi pubblicati in questo volume sono stati referati dal Comitato Scientifico organizzatore del Convegno "Memoria poetica. Questioni filologiche e problemi di metodo" formato da Marco Berisso (Università di Genova), Roberto Leporatti (Université de Genève), Antonio Montefusco (Università "Cà Foscari" di Venezia), Giovanna Sparacello (Université de Rennes 2), Eduard Vilella Morató (Universitat Autònoma de Barcelona), Claudio Vela (Università di Pavia) e Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa).

© 2019 GUP

Gli autori rimangono a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate. I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.

Riproduzione vietata, tutti i diritti riservati dalla legge sul diritto d'autore

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Piazza della Nunziata, 6 - 16124 Genova

Tel. 010 20951558

Fax 010 20951552

e-mail: ce-press@liste.unige.it

e-mail: labgup@arch.unige.it

<http://gup.unige.it/>

ISBN: 978-88-94943-65-8 (versione a stampa)



(e-Book)

ISBN: 978-88-94943-66-5 (versione eBook)

Finito di stampare ottobre 2019



STAMPATO PRESSO IL CENTRO STAMPA

Stampato presso il
Centro Stampa
Università degli Studi di Genova - Via Balbi 5, 16126 Genova
e-mail: centrostampa@unige.it

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	IX
SARA NATALE <i>Le fonti come elemento dirimente nelle questioni stratigrafiche relative a testi anonimi: il caso dell'elegia giudeo-italiana</i>	11
ANDREA BERETTA <i>Yrsuta vocabula tra Guittone e Dante</i>	23
NICOLA PANIZZA <i>Quando valore e senno d'om si mostra? Un sonetto responsivo adespoto memore di Guittone</i>	39
PAOLO RIGO <i>Ingegno, disdegno e ruberie: memorabilità di un noto passo dantesco</i>	53
GIULIA RAVERA <i>Riuso e reinterpretazione dei modelli trobadorico e dantesco nella canzone Verdi panni (Rvf 29)</i>	65
SILVIA ARGURIO - VALENTINA ROVERE <i>Le Rime di Giovanni Boccaccio tra memoria e riscrittura</i>	75
SARA FERRILLI <i>I modelli letterari del De honore mulierum di Benedetto da Cesena prima e oltre la Commedia</i>	93
VINCENZO CASSI <i>Memoria e scrittura in un inedito cantare del Quattrocento</i>	105
LUCA MAZZONI <i>Lucrezia Tornabuoni fra Lorenzo, Poliziano e Pulci</i>	121
DANIELA OGNO <i>Riprese testuali e stilistiche nella Firenze di fine Quattrocento: esempi e implicazioni</i>	133

ILARIA PIERINI <i>Memoria poetica di antichi e moderni nell'Amorum libellus di Alessandro Braccesi</i>	145
GABRIELE BALDASSARI <i>Filologia e intertestualità: il caso di Anzola che me fai di Leonardo Giustinian</i>	159
MATTEO BOSISIO <i>Memoria petrarchesca e lessicalizzazione nei Canzonieri di Gaspare Ambrogio Visconti</i>	173
ROBERTA DI GIORGI <i>Intarsio erudito e memoria poetica nel Delphili somnium di Marco Antonio Ceresa</i>	183
GIULIO MARTIRE <i>«E per memoria de l'antico ardore»: echi provenzali e siciliani in due sonetti del Bembo</i>	195
GIACOMO VAGNI <i>Tenzoni liriche intorno a Pietro Bembo all'inizio del Cinquecento</i>	207
VALENTINA GRITTI <i>Tra memoria interna e filologia: il caso dei Cinque canti di Ariosto</i>	221
GIADA GUASSARDO <i>Le Rime di Ariosto: la memoria poetica come ricostruzione di un contesto letterario e culturale</i>	233
LUCA FERRARO <i>La memoria poetica dei due Orlandi nei poemi di Aretino: tra aemulatio, allusività e parodia</i>	245
CLAUDIO VELA <i>Postfazione</i>	257
Indice degli autori citati	265
Indice dei manoscritti citati	277

RIUSO E REINTERPRETAZIONE DEI MODELLI TROBADORICO E DANTESCO
NELLA CANZONE *VERDI PANNI* (RVF 29)

Rvf 29 è celebre come canzone difficile e arcaizzante. Metro, lessico ed immagini mostrano espliciti e voluti riferimenti ai trovatori, in particolare Arnaut Daniel, alla lirica italiana e al romanzo francese. Si nota poi un insistito riuso dei *topoi* occitanici: fisionomia femminile, fenomenologia amorosa, guarigione, motivi del pegno e della libertà. Il contatto con l'immaginario occitanico appare consapevole e diffuso nel *Canzoniere*, soprattutto nella zona cui Rvf 29 appartiene; nella canzone d'altronde le scelte retoriche sono esaltate dalla peculiarità del metro, *unicum* nella raccolta. Tuttavia, Petrarca pone la topica trobadorica in contatto con alcuni temi di ascendenza stilnovistica e dantesca, quali la dolcezza e l'amore come via al Cielo, benché in un luogo della raccolta ancora lontano dal tentativo delle "canzoni sorelle" di riorientare in senso morale l'amore terreno. L'impressione che il poeta abbia accostato e reinterpretato suggestioni diverse in piena coscienza e con uno scopo espressivo preciso è soprattutto data dal fatto che nel complesso il *fragmentum* 29 porta ad un esito concettuale autonomo, contrassegnato per altro da alcuni spunti squisitamente petrarcheschi, familiari al lettore della raccolta: il lauro, la benedizione, la metafora della nave, Didone. Si intende quindi riflettere su come la canzone 29 sia esempio rappresentativo di una tendenza diffusa nell'intero *Canzoniere*, in cui fonti differenti sono rifuse e rilette al fine di creare una forma espressiva innovativa per un messaggio personale ed una rappresentazione dell'io lirico del tutto rinnovata.

*

Rvf 29 is a notoriously complex song, imitating expressive tools of archaic derivation. Prosody, lexicon and imagery show explicit references to the troubadours, mostly Arnaut Daniel, as well as to Italian lyric poetry and French novels. Courty *topoi* are widely reused, insofar as female description, love phenomenology and more specific concepts (healing, pledges, freedom) are concerned. The troubadours' influence is deliberately and diffusely embraced in Petrarch's *Canzoniere*, especially in the group of texts to which Rvf 29 belongs; in this song these peculiar rhetorical preferences are emphasised by the unicity of the prosody, which stands unparalleled in the collection. However, here Petrarch puts courty *topoi* in contact with typical themes of stilnovistic and Dante's poetry, such as the sense of sweetness or the role of love as a guide to God – even though the *fragmentum* is still very far from Petrarch's attempt to transform his earthly love into a moral sentiment in the three "songs of the eyes". The impression that the author has chosen, mixed and reinterpreted different models in order to create a specific poetic outcome is suggested by the fact that both the message and the expression in Rvf 29 are new and very peculiar of Petrarch, as are many of the images in the song itself, which a reader of the *Canzoniere*

would easily recognise: laurel, benedictions, the metaphor of the boat, Dido. The aim of this study is therefore to analyse Verdi panni as an example of a compositive approach typical in the collection, one in which the poet reuses and combines multiple, different sources as a tool towards the creation of an innovative lyric poetry, whose content is completely new and personal, in particular as far as the representation of the self is concerned.

1. *Ryf* 29 è una canzone difficile e arcaizzante, pensata come variante impreciosita della sestina, genere cui non a caso è affiancata nella raccolta (vd. *Ryf* 30). È composta da otto *coblas unissonans*¹, una forma trobadorica e legata ad Arnaut Daniel, benché testimoniata anche da rari esempi siciliani e siculo-toscani (guittoniani); la serie rimica non prevede rimandi interni alla stanza, ma solo nella successione delle strofe, come appunto nella sestina. La struttura è ulteriormente complicata da Petrarca con l'inserimento di due rime al mezzo al quarto e al sesto verso di ciascuna unità metrica. Le rime – come d'altronde il testo nell'insieme – si contraddistinguono per le sonorità forti, consonantiche, e per la ricercatezza, come dimostra l'abbondanza delle rime care e dei loro reciproci collegamenti fonici. Il *fragmentum* appare così un caso esemplare di *trobar clus*, delle tendenze gotiche del Canzoniere, più rilevanti e diffuse di quanto si pensi, di una petrosità di origine araldiana e dantesca. La sintassi è complessa e poco lineare, abbondano (ed è raro in Petrarca) gli *enjambements* e le inversioni di soggetto e oggetto²; è però significativo che la tensione pian piano si allenti nella seconda metà, in coerenza con un significativo cambiamento di tono e di tematica. La difficoltà e la densità formali, infatti, non sono un puro esercizio retorico, ma sono finalizzate a potenziare il messaggio sotteso al testo³: la contraddittorietà

¹ P. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 101.

² Per l'analisi metrica e ritmica vd. M. FUBINI, *La metrica del Petrarca* in *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, I, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 243-45; H. GRUBBITZSCH RODEWALD, *Petrarca und Arnaut Daniel. Petrarca's imitationstechnik in der kanzone "Verdi panni"*, «Arcadia», 7 (1972), pp. 135-57; M. 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. Études de philologie et de metrique offertes a Aldo Menichetti*, a cura di M. GERARD-ZAI et al., Éditions Slatkine, Genève, 2000, pp. 323-39; FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004, pp. 158-59; R. BETTARINI, *Verdi panni*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale programma, 1993, pp. 573-80; EAD., *Lacrime e inchiostro nel "Canzoniere" di Petrarca*, Bologna, Clueb, 1998, pp. 177-85, e FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di R. BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005, pp. 156-58; C. MOLINARI, *Lectura Petrarce XXV/III. La canzone XXIX ("Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi")*, Padova/Firenze, Olschki, 2008, pp. 347-69.

³ BETTARINI, *Verdi panni*, pp. 573-80; PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di R. BETTARINI, pp. 156-58, e P. KUON, «Sol una nocte» ed altre «delire imprese». *Petrarca narratore in Ryf 21-30*, in *Il "Canzoniere". Lettura micro*

e il tormento che si accompagnano alla condizione amorosa, tra straordinarietà della donna, attaccamento insuperabile, speranza, dolore, perdita di sé ed estraniamento. Nel complesso, lo stato dell'io è segnato proprio dal continuo contrasto di spinte e sensazioni opposte, per cui verso dopo verso il poeta continua a negare ciò che ha appena affermato, per arrivare ad ammettere al v. 36 che «Da me son fatti i miei pensier' diversi», oltre ad accarezzare idee deliranti (le «delire imprese» del v. 13, il riferimento alla suicida Didone ai vv. 37-38). Si può tuttavia notare che, mentre nelle prime cinque stanze prevalgono gli elementi negativi, nel segno del tormento e della desolazione, segue nella sesta una più marcata affermazione del valore di Laura e della positività dell'amore per lei. Tale sottile bipartizione tematica è riconoscibile in diversi antecedenti trobadorici, in cui appare una struttura piuttosto convenzionale, e inoltre anticipa nel Canzoniere la dinamica che oppone tra loro le prime due 'canzoni degli occhi', *Rvf* 71 e 72, tanto che questa considerazione, insieme all'importanza in *Rvf* 29 di alcuni motivi stilnovistici, ha suggerito una datazione tarda della canzone stessa rispetto alla consueta attribuzione agli anni '30, per la quale gli argomenti a favore sono la collocazione precoce nella serie dei *fragmenta*⁴ e lo stile arcaizzante. Questi elementi d'altronde non escludono una composizione o almeno una rielaborazione matura del componimento, pensato 'a posteriori' come testo in apparenza giovanile⁵.

2. La costruzione metrica costituisce un riferimento immediato alla tradizione occitanica, ma anche il verso incipitario è pensato come manifesto richiamo ai trovatori, in primo luogo Arnaut Daniel. Dal Tassoni in poi, l'associazione di «Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi» con l'avvio di *Er vei vermeills* («Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs | vergiers, plans, plais, tertres e vaus», vv. 1-2) è divenuto un luogo critico comune, sulla base dell'affine progressione asindetica, oltre che dell'elemento coloristico, benché da una parte si parli d'abiti e dall'altra di paesaggio, e nonostante l'intonazione sofferta della canzone petrarchesca, in contrasto con quella lieve del testo occitanico. L'attenzione di Petrarca rispetto al passo danielino pare confermata dalla sua eco nei versi del quarto *Triumphus Cupidinis*; tuttavia a

e macrotestuale (*Lectura Petrarcae Turicensis*), a cura di M. PICONE, Ravenna, Longo, 2007, pp. 73-95.

⁴ Sul significato della posizione di *Rvf* 29 vd. MOLINARI, *Lectura Petrarcae*, pp. 347-69.

⁵ PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, p. 158, e KUON, "Sol una nocte" ed altre "delire imprese", pp. 73-95.

proposito del rimando nella canzone 29 si contrappongono diverse linee critiche, a seconda che se ne esalti l'assoluta centralità rispetto all'impostazione metrica⁶ o che lo si consideri solo una delle fonti in gioco, insieme a (o in concorrenza con) altre canzoni dello stesso Arnaut⁷, altri modelli occitanici⁸ oppure alcuni luoghi danteschi⁹.

Al di là degli aspetti strutturali (metro, bipartizione tematica e verso incipitario), preme soprattutto osservare la sovrabbondanza di immagini convenzionali tratte dall'orizzonte cortese: il riuso di *topoi* appare infatti indizio di apprezzamento per la tradizione, anche se nell'ottica della trasformazione e dell'appropriazione¹⁰.

Il concetto stesso alla base del componimento – la straziante contraddittorietà dell'amore, che stravolge l'equilibrio dell'amante e lo rende incoerente, confuso e disperato – è radicato nella tradizione lirica; né in sé è nuovo l'ideale di una costruzione poetica in cui forma, ritmo, contenuto e ritratto psicologico dell'io corrispondono, per quanto Petrarca porti qui all'estremo l'intrico di metro, sintassi ed emozioni.

Lo stesso si può affermare per molti luoghi nella canzone. Appaiono convenzionali l'aspetto dell'amata, bionda e bellissima¹¹, la sua mancanza di pietà¹², in contrasto con le molteplici virtù e l'inarrivabile valore¹³, che con-

⁶ C. PULSONI, *La tecnica compositiva nei "Rerum vulgarium fragmenta"*. *Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma, Bagatto, 1998, pp. 47-49. GRUBBITZSCH RODEWALD, *Petrarca und Arnaut Daniel*, pp. 135-57, ha evidenziato la pervasività del modello in tutta la canzone.

⁷ BETTARINI, *Verdi panni*, pp. 573-80, (e poi EAD., *Lacrime e inchiostro*, pp. 177-85) ha convincentemente proposto di associare a questo modello i rimandi a *Ans que'l cim* e *L'aura amara*; nella sua edizione del Canzoniere, Santagata ha sostenuto tale ipotesi.

⁸ Per PERUGI, *"Verdi piani" non "Verdi panni"*, pp. 323-39, la connessione con Arnaut sarebbe in questo caso piuttosto labile: potrebbe rivelarsi più utile il riferimento ad *Ar vei bru* di Raimbaut d'Aurenga, forse modello per lo stesso Daniel, oltre ad alcuni paralleli in lingua d'oil.

⁹ P. KUON, *L'aura dantesca. Metamorfosi intertestuali nei "Rerum vulgarium fragmenta" di Francesco Petrarca*, Firenze, Cesati, 2004, e poi ID., *"Sol una nocte" ed altre "delire imprese"*, pp. 73-95, con riferimento a *Inf. V, Vita nova* e *Così nel mio parlar voglio esser aspro*.

¹⁰ Per la categorizzazione dei *topoi* in questione e il riferimento ai passi occitanici mi permetto di rimandare a G. RAVERA, *Petrarca e la lirica trobadorica. Topoi e generi della tradizione nel "Canzoniere"*, Milano, Ledizioni, 2017, *passim*.

¹¹ «né d'òr capelli in bionda treccia attorse», v. 3.

¹² «rubella di mercé [...]», v. 18.

¹³ «quanta vede vertù, quanta beltade, | chi gli occhi mira d'ogni valor segno», vv. 54-55.

sentono di definirla ‘specchio del proprio tempo’¹⁴. Né appare innovativa la fenomenologia amorosa: il poeta è privato della libertà e dell’arbitrio¹⁵, tanto che si sente oppresso da un giogo¹⁶, è prossimo alla morte¹⁷, pensa al suicidio¹⁸, pianto e sospiri sono costanti, il cuore è straziato e come ferito da una freccia¹⁹. È parimenti topica l’idea della visione femminile dolce e beatifica, come le sue conseguenze positive: la convinzione da una parte che il momento della nascita di Laura sia benedetto²⁰, dall’altra che lei sola possa guarire l’io dal suo tormento (l’immagine deriva dall’associazione tradizionale tra ferita e risanamento, che risale al motivo della lancia di Peleo)²¹. I versi del breve congedo²² sintetizzano due ulteriori spunti convenzionali trobadorici: il corso del sole per indicare la totalità del mondo e il motivo del pegno, qui privato dell’elemento feudale per lasciare spazio all’accezione di ‘tesoro’, coerente con la raffigurazione dell’amata, di cui così in chiusura è ribadita la natura preziosa e impareggiabile, a sua volta un concetto noto. *Topos* diffuso è infine quello dell’ineffabilità della dama e della sua straordinarietà, come l’ammissione da parte del poeta sulla propria insufficienza²³.

Meritano particolare attenzione i vv. 11-14: «rappella lei da la sfrenata voglia | sùbita vista, ché del cor mi rade | ogni delira impresa, et ogni sdegnò | fa ’l veder lei soave». Più avanti nel componimento, la concezione positiva dell’amore sarà sviluppata sino a essere ricondotta a un quadro salvifico di matrice stilnovistica; è però notevole che un concetto affine fosse già introdotto in prossimità dell’avvio in una veste più tradizionale, che rielabora principi consueti nell’ideologia cortese. Anche per i trovatori, infat-

¹⁴ «[...] in cui l’etade | nostra si mira [...]», vv. 26-27.

¹⁵ «[...] che mi spoglia | d’arbitrio, et dal camin de libertade | seco mi tira [...]», vv. 4-6.

¹⁶ «[...] sì ch’io non sostegno | alcun giogo men grave», vv. 6-7.

¹⁷ «[...] ove ’l martir l’adduce in forse», v. 10.

¹⁸ «tal già, qual io mi stanco, | l’amata spada in se stessa contorse», vv. 37-38.

¹⁹ «Lagrima dunque che dagli occhi versi | per quelle, che nel mancho | lato mi bagna chi primier d’accorse, | quadrella [...]», vv. 29-32.

²⁰ «Benigne stelle che compagne fersi | al fortunato fiancho | quando ’l bel parto giù nel mondo scòrse!», vv. 43-45.

²¹ «fin che mi sani ’l cor colei che ’l morse», v. 17.

²² «Quanto il sol gira, Amor più caro pegno, | donna, di voi non ave», vv. 57-58.

²³ «So io ben ch’a voler chiuder in versi | suo laudi, fòra stanco | chi più degna la mano a scriver pose», vv. 50-52.

ti, un amore fino porta un innalzamento, diffonde uno stato di beatitudine in chi lo prova, giustifica una durevole sopportazione dei peggiori tormenti e, come nel caso di *Rvf* 29, l'abbandono dei propositi di allontanamento.

3. Kuon si è concentrato sulle presenze dantesche nella canzone 29²⁴. Da una parte la matrice petrosa è ricondotta ad alcune riprese di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*: l'asprezza di *Rvf* 29 era già stata sottolineata dagli studiosi, in particolare Molinari²⁵, che però pensa soprattutto ad *Al poco giorno*, ipotesto importante anche per la vicina sestina 30. D'altro canto, Kuon ha precisato la componente passionale di *Verdi panni*, addirittura sensuale/peccaminosa (coerente con la collocazione alta nella raccolta) potenziata dal riferimento al V canto dell'*Inferno* e alle parole di Francesca, che sembrano contendersi con il modello arnaldiano il primato nell'influenza sull'incipit petrarchesco per la corrispondenza dei due aggettivi «sanguigni» e «persi», che anche nel testo dantesco sono vicini. Interessa poi rilevare il contatto con la *Vita nova*, che si riscontra nell'identificazione dell'amata con la stella scesa in terra²⁶, nell'impietramento di chi la guarda, concetto tipico, ma molto potenziato nella lirica dello Stilnovo da Guinizzelli in poi²⁷, come d'altronde quello di ineffabilità²⁸. A tali rilievi si aggiunga che alla fine del prosimetro dantesco il motivo dell'ineffabilità giunge al suo culmine, con la promessa del poeta di non parlare più di Beatrice fino a che non sarà capace di farlo in modo degno; inoltre, è di norma ricondotto alla dimensione stilnovistica il motivo della dolcezza, che nei momenti più lievi del *fragmentum* 29 appare rilevante. Si consideri infine, con Carla Molinari, l'importanza del motivo degli occhi in tutta la canzone²⁹.

Gli elementi di affinità con l'orizzonte dantesco e stilnovistico, a partire dall'insistenza sul potere rasserenante di Laura ai citati vv. 13-14, preparano secondo Kuon alla svolta della sesta stanza, quando è affermato il valore sal-

²⁴ KUON, *L'aura dantesca*, pp. 168-76, e poi ID., "Sol una nocte" ed altre "delire imprese", pp. 73-95.

²⁵ MOLINARI, *Lectura Petrarce*, pp. 347-69, in cui il riferimento a *Così nel mio parlar* è soprattutto legato al motivo della vendetta.

²⁶ «ch'è stella in terra [...]», v. 46.

²⁷ «[...] la qual piombo o legno | vedendo è chi non pave», vv. 27-28.

²⁸ KUON, *L'aura dantesca* si concentra su passi del *Convivio* e della zona finale del *Purgatorio*. Per MOLINARI, *Lectura Petrarce*, pp. 347-69, la rappresentazione della bellezza inarrivabile di Laura dipende in particolare da alcuni luoghi ciniani.

²⁹ MOLINARI, *Lectura Petrarce*, p. 365.

vifico dell'amore e l'intonazione generale si alleggerisce. Va tuttavia sottolineato che nelle prime cinque unità metriche ogni affermazione positiva è introdotta in contrasto con numerose altre negative, tanto che gli aspetti distopici appaiono preminenti, cosicché è possibile rintracciare la complessiva struttura bipartita, giocata appunto sul netto cambiamento dei vv. 39-42: «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».

La peculiarità di questa affermazione è stata colta dalla critica, tanto che per Santagata è motivazione fondamentale per la ridatazione del testo³⁰. Kuon concentra piuttosto l'attenzione sulle modalità compositive petrarchesche, 'contrappuntistiche' tanto nel recuperare la precedente produzione dantesca, quanto nel creare rimandi interni alla raccolta³¹.

Nel riflettere sulle modalità con cui i modelli occitanici e l'antecedente dantesco si incontrino e trasformino nel Canzoniere, è rilevante tenere in considerazione proprio la posizione anticipata della canzone 29, poiché essa è indicativa del peculiare atteggiamento tenuto dal poeta rispetto ai modelli da una parte e al proprio ruolo in relazione ad essi dall'altra.

4. La collocazione alta di *Rvf* 29 e la sua apparente configurazione come testo giovanile sono infatti indizio eloquente del significato che si può attribuire al riuso della concezione stilnovistica e dantesca dell'amore nel Canzoniere. L'idea che il sentimento per Laura – sinora presentato per lo più come passione terrena e sensuale – sia lo strumento più immediato e idoneo per raggiungere Dio viene subito negata dall'accostamento di *Verdi panni* alla seconda sestina. Il *fragmentum* 30 propone un uso personale del genere metrico nei temi, ma tradizionale nelle movenze e nei motivi, coerente con le intenzioni di Arnaut Daniel, creatore della forma metrica, e di Dante, suo primo imitatore in Italia. In *Giovane donna sotto un verde lauro* torna a prevalere la rappresentazione di un sentimento tormentoso per una donna impietosa, da cui l'io non può allontanarsi, come già nella canzone 29, ma che non gli è benefico. Tale aspetto è prepotentemente presente nei *fragmenta* successivi, benché alternato a momenti di dolcezza, intesi nella medesima chiave in cui si leggono nella produzione trobadorica e poi siciliana e toscana: fasi

³⁰ Già per il sonetto 13 era riscontrata una simile incongruità: PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, p. 58.

³¹ KUON, *L'aura dantesca*, specialmente nel primo e nel terzo capitolo, riflette sulle forme peculiari di rimando ai modelli in Petrarca, più intertestuali che imitative, perché dominate dalla tendenza alla metamorfosi.

positive di entusiasmo e soddisfazione che giustificano il prolungarsi del sentimento, e non strumenti di innalzamento morale e cristiano. A questo amore per lo più disforico, insoddisfacente e contraddittorio si oppone in questa zona della raccolta ben altra prospettiva rispetto a quella dantesca: il pentimento (vd. *Rvf* 54 e 62), tipico di Petrarca e profondamente innovativo.

In questo quadro amoroso e poetico si inseriscono le ‘canzoni sorelle’. Per quanto prodotto maturo della riflessione e della progettazione macrostrutturale petrarchesche, identificano una porzione relativamente alta della raccolta, situandosi proprio a metà (*Rvf* 71-73) di quella che nella redazione Correggio o pre-Chigi doveva essere la prima sezione, chiusa dalla sestina 142. Alla svolta stilnovistica veniva così concessa in quel primitivo Canzoniere una collocazione rilevata, ma ciò non impediva neppure in quella configurazione che la fiducia nella funzione morale dell’amore venisse subito meno e la svolta fosse disattesa. Tornano le sofferenze e i timori, cui si contrappone poco oltre il pentimento – sano, ma non ancora efficace (sestine 80, 142 e 214).

Un accenno a una visione positiva dell’amore torna per lo meno in un ultimo componimento, cui la collocazione concede ancora una volta un certo rilievo: nel sonetto 362 l’occasione di elevarsi *in spiritu* per vedere l’amata beata offre un fugace avvicinamento a Dio e una promessa di salvezza. A tale speranza si contrappongono però i sentimenti espressi nei *fragmenta* successivi, in cui dominano l’incertezza, il pentimento e la preghiera per ricevere aiuto da chi davvero può concederlo in via definitiva, Dio e la Vergine (*Rvf* 364-366).

Nel complesso del Canzoniere, dunque, la concezione amorosa modellata da Dante appare riproposta in sostanza per essere negata, parte essa stessa delle *fluctuationes* di cui l’io poetico è sempre preda tra gioia, attaccamento, fiducia, disperazione, tormento, desiderio di allontanarsi, incapacità di liberarsi, senso di colpa e incertezza spirituale. Il riuso dei modelli stilnovistici, come di quelli trobadorici, si presenta perciò come uno strumento espressivo allo scopo da una parte di mostrare la complessità delle oscillazioni interiori cui l’amante è sottoposto, dall’altra di esaltare per contrasto la novità della propria prospettiva, grazie anche alla natura illustre degli antecedenti. Tra le innovazioni spiccano l’autoanalisi lirica petrarchesca, concentrata sul contrasto interiore costante nell’io, capace di portare alle sue piene conseguenze il *topos* cortese della contraddittorietà d’amore, e il filone penitenziale, che identifica in ultima analisi l’unica vera risposta possibile alla condizione amorosa, come mostrano la sua costante presenza come contraltare

all'idea di un amore salvifico, nonché la sua preminenza nei componimenti conclusivi della raccolta. In *Rvf* 29 l'elemento penitenziale non è ancora tematizzato; la canzone offre tuttavia un esempio magistrale di espressione dolente e contraddittoria, in cui la fiducia nell'amore risulta quasi soltanto un fattore tra i molti che influenzano e che fanno oscillare l'animo del poeta.

5. La peculiarità e la natura spiccatamente petrarchesca di *Verdi panni* sono confermate dalla presenza di alcune immagini frequenti nella raccolta, tipiche dell'uso del poeta e in parte a loro volta innovative.

È ad esempio rilevante nel Canzoniere il motivo delle benedizioni, che Petrarca mutua in parte dalla tradizione occitanica, ma che al contempo vanta origini bibliche; esso è rielaborato nel rispetto delle dinamiche della raccolta e ricondotto ad anniversari, date ed eventi dal valore simbolico (vd. il sonetto 61, appunto tutto impostato sul modulo della benedizione). È poi celebre l'impegno petrarchesco sull'elaborazione dell'allegoria del lauro e sulle isotopie laurane giocate sugli effetti fonici di Laura/lauro/l'aura/l'au-ro: in *Rvf* 29 si tratta solo di una similitudine, tuttavia già indicativa³². Si pone nel segno del riuso e dell'arricchimento di fonti cortesi la metafora della nave³³. Sono caratteristici della raccolta soprattutto i luoghi in cui alla componente amorosa si somma o sostituisce quella esistenziale, spesso morale; nella canzone 29 la lettura del motivo è ancora per lo più amorosa, vicina dunque all'interpretazione cortese, ma essa appare complicata dal coinvolgimento nell'espressione stilnovistica dell'amore salvifico e quindi dalla sovrapposizione di modelli molteplici. Un'altra innovazione dovuta alla scelta degli antecedenti e alle modalità del loro riuso concerne i classici latini: Petrarca anticipa atteggiamenti consueti in età umanistica e presta rinnovata attenzione agli autori antichi. In *Verdi panni* si fa esplicito il rimando a Virgilio e all'*Eneide* nella figura di Didone (vv. 36-38)³⁴.

Nel corso della canzone si trovano così affiancati spunti di origine differente, il cui comun denominatore si coglie, oltre che nella generale tematica amorosa e contraddittoria, nella volontà di rileggere i modelli e di reinterpretarli in chiave personale, sia nella singola occorrenza, sia nel messaggio

³² «[...] et come in lauro foglia | conserva verde il pregio d'onestade, | ove non spira folgore, né indegno | vento mai che l'aggrave», vv. 46-49.

³³ «et non s'aspira al glorioso regno | certo in più salda nave», vv. 41-42.

³⁴ Vd. anche MOLINARI, *Lectura Petrarce*, pp. 366 sgg. Il riferimento è già in Dante, nella *Commedia*.

complessivo. L'incontro di antecedenti diversi, romanzi e classici, e il loro riuso innovativo diventano a loro volta tratti distintivi della poetica e dell'*usus scribendi* petrarcheschi. L'osservazione dei vv. 40-42, con la temporanea svolta stilnovistica, conferma tale principio: il momento in cui in modo più esplicito si accoglie la concezione 'nuova' e dantesca dell'amore è posto in contatto sia con il riferimento virgiliano, sia con la massima espressione della disforia amorosa (i «pensier' diversi» del v. 36), la quale a sua volta intreccia una matrice convenzionale cortese e un significativo riorientamento petrarchesco, grazie alla tematica delle *fluctuationes*.

Va infine notato come i medesimi *topoi* e modelli sono diffusi in tutta la raccolta, al di là della sola canzone 29 e persino della zona iniziale del Canzoniere, cui potrebbero a prima vista sembrare legati i motivi di origine cortese. Ciò rende più vivida la percezione di quanto tali immagini siano parte integrante della lirica petrarchesca e non il semplice portato dell'imitazione.

*

In conclusione, i tratti di intertestualità che contraddistinguono *Verdi panni*, considerati nell'insieme e alla luce delle peculiari caratteristiche della canzone, sono riconducibili più a una logica di innovazione che di recupero. La ricontestualizzazione dei motivi convenzionali, l'intreccio di molteplici fonti, l'accostamento di spunti tradizionali ed elementi personali, e la diffusione di questi materiali nell'intera macrostruttura, non solo nelle zone in cui sarebbero più prevedibili (una macrostruttura per altro contraddistinta da un'impostazione fortemente originale) sono tutti fattori di trasformazione e appropriazione rispetto ai modelli e alla tradizione. Essi divengono quindi strumento creativo in vista di una nuova forma di espressione lirica, oltre che di una concezione dell'amore e di una rappresentazione dell'amante rinnovate, tanto rispetto a una visione negativa dell'esperienza sentimentale, quanto a confronto con la sua possibile valenza salvifica.

Giuseppe Alvino è assegnista presso l'Università di Genova. Collabora con il progetto dell'Edizione Nazionale dei commenti danteschi.

Marco Berisso insegna Filologia italiana e si occupa prevalentemente di poesia due-trecentesca e di testi otto-novecenteschi.

Irene Falini è assegnista dell'Istituto OVI del CNR. Si è addottorata presso l'Università di Genova, dove è cultore di Filologia italiana, e si occupa di poesia volgare dei secc. XIV e XV.

Il convegno ha analizzato la funzione nella poesia medievale e rinascimentale della cosiddetta "memoria poetica", ovvero la ripresa, conscia o meno, da parte di un poeta, di stilemi, versificazione, lessemi, rime e altri elementi già precedentemente impiegati in opere proprie o altrui. La memoria poetica è stata soprattutto analizzata nelle sue intersezioni con i problemi della ricostruzione filologica.

The congress was about the presence in Medieval and Renaissance poetry of the so-called category of "poetical memory", namely the reprise either conscious or unconscious in a poetic work of stylistic or rhythmic or lexical elements from another poet or from other works of the same poet. This category was especially investigated in its relationships with the issues of philological reconstruction.



In copertina:
Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1174, c. 27v (Allegoria della memoria)