

RICHIAMI LESSICALI E CONTRAPPOSIZIONI TEMATICHE NEI *FRAGMENTA* 264-265, TRA DISFORIA E PENTIMENTO

Questo documento è la versione pre-print del contributo di Giulia Ravera, *Richiami lessicali e contrapposizioni tematiche nei Fragmenta 264-265, tra disforia e pentimento*, apparso su «Studi petrarcheschi», 2, 2018. Il documento integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il contenuto del testo, pertanto, è in tutto conforme a quello della versione definitiva dell'editore, ma manca dell'ultima revisione redazionale. Per eventuali menzioni e citazioni è necessario far riferimento alla versione ultima pubblicata dalla rivista.

Sin dalla redazione Correggio, o per lo meno da quando Petrarca iniziò a progettare una bipartizione nella struttura del Canzoniere,¹ l'apertura della seconda sezione è identificata dalla canzone 264,² affiancata dal sonetto 265.³ I due testi occupano dunque già dal loro inserimento in ordine una posizione rilevata in una zona significativa della raccolta,⁴ in cui assumono un valore semantico ben preciso.

Innanzitutto, pur essendo collocati dopo la bipartizione, entrambi i componimenti sono in vita di Laura, la cui morte è annunciata solo nel sonetto 267. Insieme al *fragmentum* 266, essi delineano perciò una fase di passaggio e di cambiamento, benché parziale, che volutamente precede la perdita dell'amata, un evento esterno senza dubbio destinato a modificare la prospettiva del poeta e dell'amante, ma a cui non poteva essere affidata la *mutatio animi* mediana,⁵ per quanto imperfetta. La canzone 264 esprime proprio questa fase di crescita interiore e di riflessione, autonoma perché legata soltanto alla maturazione individuale e al pentimento: questa prima conversione attenua – anche se in modo temporaneo – il vincolo delle due catene d'oro, la gloria letteraria e l'amore per Laura. La canzone quindi si erge come momento di svolta *in itinere* rispetto alla vicenda amorosa ed è posta in stretta correlazione, per quanto a distanza, da una parte con il proemio penitenziale e retrospettivo, dall'altra con la più piena *mutatio animi* finale, anche se forse essa stessa non ancora definitiva.⁶

¹ Sulla collocazione del *fragmentum* 264, sul suo rapporto con il testo conclusivo della prima parte, che muta nelle diverse redazioni della raccolta, nonché sull'evidenza paratestuale della complessiva impostazione bipartita si leggano FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2006 [I ed. 1996], pp. 1055-56, e R. ANTONELLI, *Bifrontismo, pentimento e forma-canzoniere*, in *La palinodia* (Atti del 19° convegno interuniversitario, Bressanone 1991), a cura di G. PERON, Padova, Esedra, 1998, pp. 35-49.

² Per la canzone 264 si vedano le edizioni commentate a cura di M. Santagata, cit. (che in particolare rimanda alla *Lectura* di Hempfer) e R. Bettarini (FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere, Rerum vulgariū fragmenta*, Torino, Einaudi, 2005), oltre a M. SANTAGATA, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Mulino 1990.

³ Cfr. M. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985, pp. 292-320, PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di SANTAGATA, cit., p. 1059, C. PULSONI, "Propter unum quod [...] legi in cantilena Arnaldi Danielis": una citazione del Petrarca volgare, in «Critica del testo», a. VI 2003, pp. 337-48.

⁴ Sulla serie di testi che segnano il passaggio dalla prima alla seconda sezione si veda G. REGN, *La decade della bipartizione (Rvf 261-70)*, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di M. PICONE, Ravenna, Longo, 2007, pp. 569-93.

⁵ Sul valore simbolico associato da Petrarca a questo momento anche rispetto alla sua biografia (nell'ovvia rilettura letteraria che caratterizza il Canzoniere) si legga G. BALDASSARI, *Una "complicata cattedrale". Il Canzoniere di Petrarca e i "Frammenti dell'anima" di Marco Santagata*, in «Rivista di letteratura italiana», a. XVIII/2 2015, pp. 23-40.

⁶ Sulla complessa questione del valore da attribuire alla canzone *Vergine bella* – se logica chiusura della raccolta, compromesso poco soddisfacente, cambiamento parziale o davvero definitivo – si rimanda al contributo di P. CHERCHI, *Verso la chiusura: saggio sul Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 2008, in particolare la premessa e poi le pp. 169-87, in cui sono riportate le diverse posizioni di Ugo Dotti e Marco Santagata. Ne dipende anche la lettura

La connessione più immediata che intrattiene *Rvf* 264 è tuttavia quella con il sonetto che segue, per quanto in un'ottica contrastiva. In *Rvf* 265, infatti, la tematica penitenziale, lo sforzo verso uno sviluppo spirituale, la consapevolezza riguardo al proprio errore non lasciano traccia; domina piuttosto il senso di un'incrollabile, ma dannosa, fede amorosa che tormenta l'io lirico, senza che egli possa liberarsene. Il finale del sonetto conferma al contrario il permanere della speranza e la convinzione che una paziente sopportazione possa portare ad ottenere la gioia in amore ed una corresponsione di fatto irrealistica.

La seconda sezione si apre così nel segno di un mutamento interiore sentito, ma incompiuto, che subito lascia spazio ad una ricaduta nella condizione amorosa in chiave squisitamente cortese e distruttiva. Questa parte del Canzoniere è perciò fondamentale rispetto alla macrostruttura e al messaggio complessivo dell'autore, non soltanto perché marca il passaggio da una sezione all'altra e tra fasi della vita che l'io spera diverse, ma anche poiché denuncia il protrarsi nel futuro dei problemi del passato. Infatti, le tematiche dominanti nella canzone e nel sonetto – penitenziale l'una, sentimentale e disforica l'altra – erano già fondamentali e ricorrenti nella prima parte della raccolta, in cui l'io lirico alterna frequenti fasi di disperazione per la durezza di madonna a (rari) momenti di gioia e lodi nei suoi confronti, mentre l'espressione della condizione amorosa è a più riprese interrotta dall'insorgere di dubbi morali, esistenziali e cristiani che evidenziano da un differente punto di vista il carattere negativo dell'amore. La seconda sezione, d'altro canto, adegua al preminente tema luttuoso, seguito di necessità alla morte di Laura, il permanere di entrambe le spinte cui è esposta la vita del poeta. Egli continua ad amare, nel segno del ricordo e del rimpianto; al contempo si pente di non saper guardare in modo davvero pieno al di là delle soddisfazioni terrene, in una costante, ma insufficiente aspirazione religiosa. Le medesime difficoltà contraddistinguono quindi il Canzoniere nella sua interezza, benché in forma di volta in volta diversa.

La centralità dei *fragmenta* 264 e 265, e in generale del gruppo di liriche cui appartengono, motiva una particolare cura profusa dall'autore nella loro stesura. Perciò, la possibilità di riconoscere precisi rimandi lessicali e tematici tra la canzone e il sonetto, uniti per altro anche da un affine utilizzo dei medesimi modelli poetici, non può essere attribuita al caso e merita di essere approfondita, in quanto voluto strumento di una connessione intertestuale e di una contrapposizione particolarmente stringenti:⁷ su tali aspetti si intende dunque concentrare l'attenzione.

*

Il *fragmentum* 264, *I' vo pensando*, è uno dei testi più impegnativi nella raccolta petrarchesca. La canzone è infatti composta da sette stanze di ben diciotto versi ciascuna, tra i quali solo quattro sono settenari, più il congedo. Da un punto di vista stilistico, la complessa costruzione del componimento si coglie nel numero di rime elaborate (ricche, derivative, paranomastiche) e nei collegamenti tra le strofe, in parte *capfinidas*, in parte *capdenals*. Questo elemento di connessione e progressione tra le unità metriche risponde ad una necessità di sviluppo discorsivo, particolarmente sentita nel caso di una canzone riflessiva, dedicata ad un intenso contenuto esistenziale e morale (il contrasto interiore fra pulsioni divergenti, tra l'urgenza di un cambiamento spirituale e l'attaccamento ai beni terreni) e

dell'evoluzione del personaggio di Laura, per cui si veda L. CHINES, *Francesco Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 2012, p. 206.

⁷ Per i testi petrarcheschi si rimanda all'edizione Santagata.

costruita come una tenzone tra pensieri personificati. Nel complesso, per esprimere appieno il proprio tormento, pur in un momento di autoanalisi modernissima,⁸ Petrarca fa propri alcuni strumenti compositivi tipici della tradizione lirica precedente. Oltre ai legami interstrofici, ricorrenti nella produzione occitanica, si notano sia l'eco di impostazioni discorsive tradizionali e già trobadoriche – la tenzone e la canzone a quadri, per la tendenza ad associare una o più stanze intere a ciascun pensiero, scandendo dunque la successione dei diversi punti di vista attraverso la partizione metrica –, sia un uso piuttosto convenzionale della personificazione, riscontrabile in primo luogo nella *Vita nova* dantesca,⁹ esempio recente e senz'altro noto a Petrarca.

La datazione di *I' vo pensando*, per quanto incerta, è ricostruibile con buona approssimazione proprio grazie al suo peculiare contenuto. È infatti evidente il legame con il sonetto proemiale e con la creazione di una prima raccolta unitaria tra fine anni '40 e metà anni '50;¹⁰ il *fragmentum* deve quindi aver fatto parte già della forma pre-Chigi, in cui è presumibile che occupasse la posizione poi definitiva, benché la bipartizione non fosse ancora probabilmente così netta e soprattutto segnata da uno stacco vero e proprio nell'impaginazione.¹¹ In questa redazione, perciò, la canzone doveva trovarsi a stretto contatto con la sestina 142, che chiudeva la prima sezione, al cui finale l'incipit di *I' vo pensando* appare in effetti ricongiungibile da un punto di vista tematico e lessicale.¹²

La canzone risulta strettamente connessa all'insieme della raccolta (oltre che alla riflessione condotta nel *Secretum*):¹³ alla sestina 142 e in generale ai testi penitenziali, ma soprattutto alla zona finale del Canzoniere, in particolare ai due impegnativi *fragmenta* 360¹⁴ e 366.¹⁵ Entrambi offrono, da un punto di vista formale, evidenti esempi di canzone discorsiva, che si snoda su ben dieci stanze, rispettivamente di quindici e tredici versi, in cui il settenario ha una posizione secondaria (quattro versi in *Rvf* 360 e tre in *Rvf* 366); le unità metriche appaiono ancora una volta connesse le une alle altre, in particolare nella canzone conclusiva per la serrata anafora del termine «Vergine», ripetuto due volte per stanza sempre in incipit di verso.¹⁶ A livello contenutistico, tutte e tre le canzoni contribuiscono a marcare una svolta spirituale ed esistenziale: *I' vo pensando* attraverso l'incompiuta *mutatio animi* mediana, *Quel' antiquo mio dolce empio signore* in virtù della

⁸ Sulla modernità dell'attenzione petrarchesca per l'io si legga U. DOTI, *Le due "biblioteche" di Francesco Petrarca*, in *La bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 131-41.

⁹ Cfr., benché in contesto diverso, *Tutti li miei pesier' parlan d'Amore*.

¹⁰ Sulla datazione si sofferma con ampiezza il commento nell'edizione Bettarini, pp. 1174-87, cui si rimanda anche per il riferimento ai contributi di Francisco Rico.

¹¹ Per l'importanza dei dati materiali rispetto alla comprensione del macrotesto si legga F. BRUGNOLO, *Libro d'autore e forma canzoniere: implicazioni petrarchesche*, in *Lectura Petrarce*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 259-90.

¹² Per tali aspetti e per il problema della bipartizione della raccolta si rimanda all'edizione a cura di Santagata, p. 1055. Nel suo commento, Bettarini nota come anche «altro lagrimar» al v. 4 sembri rimandare al finale della sestina (p. 1176).

¹³ Per tale connessione si rimanda all'edizione Bettarini, pp. 1174-87, e all'introduzione di E. Fenzi al *Secretum* qui citata.

¹⁴ Sulla canzone 360 si leggano G. BALDASSARRI, *La canzone CCCLX (Quel' antiquo mio dolce empio signore)*, in *Lectura Petrarce*, Padova/Firenze, Olschki, 1989, pp. 117-50, M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Mulino, 2004 [I ed. 1992], pp. 320-24, M. PETRINI, *La risurrezione della carne. Saggi sul Canzoniere*, Milano, Mursia, 1993, in particolare pp. 5-25 e 26-49, e CHERCHI, *Verso la chiusura*, cit., pp. 154-64.

¹⁵ Cfr. i commenti di Santagata e Bettarini, rispettivamente alle pp. 1417-20 e 1613-15, e CHERCHI, *Verso la chiusura*, cit. Per il rapporto tra la canzone alla Vergine (e in generale le rime petrarchesche) e i *Salmi penitenziali* si legga M. CASALI, *Petrarca "penitenziale": dai Salmi alle Rime*, in «Lettere italiane», a. XX 1968, pp. 366-82.

¹⁶ Sui risvolti simbolici e numerologici della complessa struttura della canzone alla Vergine si veda il commento nell'edizione Santagata, pp. 1417-18.

consapevolezza dell'innamorato che le sofferenze amorose non portano a nulla, *Vergine bella*, infine, grazie alla conversione ormai piena, anche se forse non del tutto pacifica.

Nella redazione vaticana, in cui lo stacco tra le sezioni ha un'evidenza anche materiale, la canzone 264 è immediatamente accostata al solo sonetto *Aspro core*. L'esistenza di dittici, di brevi cicli ed in generale di strette connessioni tra testi posti a contatto è consueta nel Canzoniere. Non fa eccezione la coppia 264-265, pensata come contrapposizione di esigenze diverse, tra spinta penitenziale e permanere dei desideri materiali. È il verso conclusivo della canzone stessa a preparare il ritorno alla tematica amorosa («et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio»),¹⁷ introdotta in termini negativi sia dal punto di vista morale, preminente nella canzone, sia in quanto trionfo di un amore tormentoso, dunque erede della tradizione cortese, che diviene l'aspetto dominante nel sonetto. Questa dinamica contraddittoria tra progresso e ricaduta, tipica come si è detto dell'intera raccolta, raggiunge dopo il tentativo di conversione uno dei suoi momenti cardine.

Nel sonetto 265 la componente cortese e la concezione disforica dell'amore sono molto evidenti. L'io poetico è presentato in una topica condizione di costante sofferenza, prossima a sfociare nella morte, a causa di una creatura perfetta ed angelica, come vuole la lezione stilnovistica, eppure impietosa. Ciononostante l'innamorato spera ancora: le terzine sono dedicate all'evocazione di due massime dall'intonazione sentenziosa che rinsaldano la dannosa fiducia in un possibile cambiamento futuro. I motivi della goccia che buca la pietra e del sentimento che impietosisce l'amata risalgono ad illustri antecedenti ed hanno perciò rappresentato un primo elemento di fama per il sonetto. Come ha notato la critica, infatti, i vv. 10-11 risentono con evidenza di fonti latine, mediolatine e romanze, tra cui spiccano per importanza Ovidio, Properzio,¹⁸ Giacomo da Lentini¹⁹ e soprattutto Bernart de Ventadorn (*Conortz, era sai eu be*, vv. 33-40); in quest'ultima canzone non solo è presente l'immagine della pietra bucata dalla goccia, ma anche quella del cuore duro ed impietoso, su cui Petrarca non insiste soltanto al v. 12 – in concomitanza con il riuso del motivo occitanico – ma già in incipit. Il richiamo al trovatore, in effetti, appare coerente non solo con la materia del sonetto, per i suoi tratti di generale convenzionalità che affondano le radici nei modelli trobadorici, ma anche con un altro riferimento in esso fondamentale, vale a dire quello ad Arnaut Daniel, ai cui versi è ispirata la seconda terzina.²⁰ Fu Petrarca stesso – ed è questo un fattore di interesse ancor più notevole – ad ammettere in una postilla di aver redatto *Aspro core* (o per lo meno i suoi versi finali) dopo aver letto nel 1350 a Padova una canzone del trovatore, *Amor e jois*, ed in particolare il v. 40.²¹ La modalità compositiva “a ritroso”, dalla fine all'inizio del sonetto, che

¹⁷ Su questo collegamento *capfinido* si veda anche l'edizione Bettarini, p. 1188.

¹⁸ Rispettivamente *Ex Ponto* IV, 10, 5 e II, 25, 15-16. Su tali immagini si rimanda al commento di Santagata, p. 1071; per la presenza dei lirici latini nel Canzoniere petrarchesco si leggano N. TONELLI, *Petrarca, Properzio e la struttura del Canzoniere*, in «Rinascimento», a. XXXVIII 1998, pp. 247-315, e EAD., I “*Rerum vulgariū fragmenta*” e il codice elegiaco, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. COMBONI e A. DI RICCO, Trento, Università di Trento, 2003, pp. 17-35.

¹⁹ Il riscontro con il poeta siciliano è meno puntuale rispetto a quello con Bernart de Ventadorn, poiché al posto della goccia egli precisa «lacrima» e al posto di una generica pietra parla di «diamante» (*Si alta amanza à pres'a lo me' core*, vv. 7-8).

²⁰ Si noti che per di più il v. 1 potrebbe in aggiunta risentire dell'influenza di Peire Vidal (come annotato nel commento di Santagata, p. 1070).

²¹ Per la postilla, le sue varianti e le diverse lezioni tramandate del verso danielino si vedano PULSONI, “*Propter unum quod [...] legi in cantilena Arnaldi Danielis*”, cit., PERUGI, *Trovatori a Valchiusa*, cit., p. 295, e il commento di Bettarini, pp. 1188-89, in cui è affrontata anche una breve analisi stilistica. Il riferimento cronologico offerto dalla postilla è tradizionalmente ritenuto un'indicazione piuttosto solida per la datazione del sonetto, insieme all'informazione

traspare dall'annotazione dell'autore, non stupisce, in quanto non è un *unicum* nel Canzoniere. Della postilla restano solo quattro testimonianze indirette a causa della perdita della relativa carta nel "codice degli abbozzi", da cui devono essere derivate le copie oggi note²² e che conteneva anche una seconda indicazione petrarchesca a margine, in base alla quale il momento della trascrizione del sonetto in ordine va collocato nel 1356, in seguito a limitatissimi cambiamenti formali. *Aspro core* era dunque già presente nella forma pre-Chigi, come *I' vo pensando*.²³

*

Il nesso tra canzone 264 e sonetto 265 coinvolge in particolare tre versi (il v. 10 dell'una²⁴ e i vv. 12-13 dell'altro),²⁵ in cui sono riproposti non solo i medesimi motivi, interpretati in senso differente, ma anche un'impostazione sintattica quasi del tutto sovrapponibile.

Sia al v. 10 della canzone sia ai vv. 12-13 del sonetto, infatti, Petrarca elenca tre aspetti essenziali che caratterizzano la sua condizione – dei quali due (pianto e preghiera) tornano pressoché identici nei due testi, con una lieve variazione morfologica (sostantivo e infinito da una parte, gerundio dall'altra), mentre il terzo comporta una divergenza tematica (sospiro / amore) che, lo si vedrà, non esclude comunque una forte correlazione concettuale. I due passi sono accomunati dalla progressione elencatoria, benché in asindeto nel sonetto e in polisindeto nella canzone; inoltre i tre elementi sono in entrambi i casi presentati come topiche manifestazioni dello stato interiore, che in queste particolari circostanze dovrebbero aiutare l'io lirico a raggiungere i suoi obiettivi.

È proprio la natura di tali obiettivi, però, a mutare nel passaggio da un testo all'altro. Nella canzone il poeta vorrebbe superare il proprio attaccamento alla dimensione terrena, nel sonetto invece egli aspira alla pietà di Laura, oggetto principale di quello stesso attaccamento. Il risultato è significativamente negativo in entrambi i componimenti. Infatti, nella canzone il dibattito interiore del poeta nasce dall'ammissione della propria incapacità di superare la dimensione terrena, nonostante il suo rammarico e l'insorgere di pensieri maturi dal punto di vista morale; il *fragmentum* si chiude poi con la confessione secondo cui, a dispetto dei migliori propositi, l'io continua ad amare. Nel sonetto né la sofferenza amorosa né il perdurare della crudeltà femminile smuovono il poeta, il quale si convince anzi che la sopportazione e quegli atteggiamenti che sinora non hanno portato a nulla (preghiera, pianto, amore) prima o poi decreteranno la sua vittoria. Nei due componimenti, dunque, la condizione dell'io appare immutata nel segno di un amore

sulla trascrizione in ordine, avvenuta nel 1356. Si è opposto però F. Jones, *The structure of Petrarch's Canzoniere. A chronological, psychological and stylistic analysis*, Cambridge, Breuver 1995, che non accetta il principio per cui Petrarca avrebbe scritto ancora testi in vita di Laura dopo il 1348; lo studioso propone perciò che quella del '50 sia solo una revisione – ed in particolare delle terzine – seguita alla lettura della canzone arnaldiana. Inoltre a suo parere il testo potrebbe essere stato composto per un'altra donna, forse la stessa ferrarese cui secondo parte della critica (A. Romanò, *Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Firenze, Bardi, 1955, soprattutto pp. 177-85, e A. Solerti, *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, Milano, Vallardi, 1904) sarebbero stati rivolti in origine la canzone 270 e almeno un testo fra quelli extravaganti. I *fragmenta* 265 e 270 sarebbero poi stati reinterpretati per essere dedicati a Laura ed inseriti nel Canzoniere.

²² Per la storia di questa carta, tra quelle inviate in Francia a Francesco I dopo la morte del poeta e poi perduta, si rimanda a PERUGI, *Trovatori a Valchiusa*, cit., p. 295.

²³ Per le informazioni di carattere filologico e redazionale si rimanda al commento di Santagata, pp.1069-71; per la forma Chigi cfr. da ultimo T. SALVATORE, *Sondaggi sulla tradizione manoscritta della "Forma Chigi" (con incursioni pre-chigiane)*, in «Studi petrarcheschi», a. XXVII 2014, pp. 47-105.

²⁴ «Ma infin a qui niente mi releva / prego o sospiro o lagrimar ch'io faccia» (canz. 264, vv 9-10).

²⁵ «Non è sì duro cor che, lagrimando, / pregando, amando, talor non si smova» (son. 265, vv 12-13).

tormentoso, a prescindere dalle diverse premesse; i versi analizzati sintetizzano chiaramente tale esito.

L'associazione lessicale tra i due testi appare infine estesa al v. 4 della canzone,²⁶ in cui è già introdotto il motivo del pianto e proprio con la forma sostantivata «lagrimar» poi riproposta al v. 10 (si noti che ai vv. 12-13 di *Rvf* 265 le lacrime sono di nuovo indicate attraverso un predicato, «lagrimando», motivo per cui l'immagine del pianto offre la corrispondenza più puntuale sul piano morfologico rispetto a quelle che si sono individuate tra canzone e sonetto). Il riferimento al v. 4 è particolarmente significativo: Petrarca, infatti, anticipa qui un'opposizione tra due disposizioni interiori divergenti, quella amorosa – il pianto consueto – e quella penitenziale – l'«altro lagrimar».

La scelta stessa del lessico nei quattro versi (vv. 4 e 10 da una parte, 12 e 13 dall'altra) appare tutt'altro che casuale. Oltre alla voluta ripetizione di «lagrimar(e)» nella prima stanza di *I' vo pensando*, lo suggeriscono sia l'evoluzione redazionale del sonetto, sia l'utilizzo delle fonti, sia infine l'origine e il significato tecnico delle voci selezionate. In particolare, benché l'originale petrarchesco sia perduto, sappiamo grazie alle citazioni indirette e ad alcuni collettori di varianti che nella prima versione i vv. 12-13 di *Aspro core* suonavano «Non è sì duro cor che, sospirando, / pregando, amando, talor non si smova».²⁷ Questa lezione conferma la volontà di Petrarca di creare una connessione tra i due testi adiacenti proprio in quel passo, poiché anche il motivo del sospiro – poi sacrificato in *Rvf* 265 a favore di quello del pianto – li avrebbe egualmente accomunati, data la sua presenza al v. 10 della canzone; tuttavia la versione poi definitiva accentua ulteriormente l'unità del dittico per la scelta di giocare sulla triplice ripetizione del concetto (vv. 4 e 10, vv. 12-13). Non cambia invece l'esito innovativo rispetto all'elaborazione delle fonti; è infatti solo l'atto di amare a costituire una citazione esplicita, per la sua presenza non solo nella citata canzone di Arnaut Daniel («c'aman preian s'afanca cor hufecs», v. 40), ma anche in un passo agostiniano che la critica ha riconosciuto come ulteriore probabile modello del sonetto petrarchesco (*De morte ecclesiae catholicae*, I 22, 41 «Nihil est tamen tam durum atque ferreum, quod non amoris igne vincatur»)²⁸. L'importanza del tema del pianto per il poeta si coglie infine confrontando i versi dei due *fragmenta* con un breve luogo del *Secretum* (I, 40, «quot lacrimas fudi, nec profuerint») direttamente riconducibile alla medesima disposizione spirituale espressa al v. 10 di *I' vo pensando*.

Tutti questi elementi tematici e lessicali appartengono alla convenzionale fenomenologia amorosa; la rappresentazione petrarchesca è perciò notevole per il riuso che opera rispetto alla tradizione lirica in termini nuovi (*Aspro core*) e al contempo per il rovesciamento dei topoi amorosi in chiave penitenziale (canzone 264).

*

Gli elementi evocati in parallelo nella canzone e nel sonetto – preghiera, pianto, amore, sospiro – appaiono strettamente connessi sul piano ideologico: in base alla tradizionale visione cortese e alla

²⁶ «Una pietà sì forte di me stesso, / che mi conduce spesso / ad altro lagrimar ch'i' non soleva» (canz. 264, vv 2-4).

²⁷ Per la vicenda redazionale delle terzine e la loro graduale evoluzione si veda l'edizione Bettarini, pp. 1188-89, dove si nota la coerenza tra l'immagine delle lacrime e quella dell'«humor» al v. 10, che dunque già nella redazione anteriore del sonetto introduceva il campo semantico dell'acqua, pur ancora assente nei versi successivi.

²⁸ Edizione a cura di Santagata, p. 1071.

teoria d'amore medievale,²⁹ tra questi fattori si delinea infatti un preciso legame di causalità e funzionalità. Infatti, pianto e sospiro rappresentano le due più diffuse manifestazioni di una ben nota topica amorosa e la conseguenza fisica e fisiologica di un amore infelice. Il cuore è la sede ideale dell'anima sensitiva, alla cui più alta funzione conoscitiva – il “senso interno”, cui pertiene la forza memoriale – spetta il continuo riproporsi dell'immagine amata nell'*immoderata cogitatio*. Il cuore necessita quindi di sfogarsi con sospiri e lacrime (e con la poesia, secondo un topos occitanico e poi italiano).

Questi principi non solo sono sottesi al sonetto 265, di argomento sentimentale, ma anche evocati dalla canzone 264, in cui pure assumono una valenza diversa di carattere morale: essa è probabilmente all'origine della scelta di evitare il termine “amore”, che avrebbe determinato una corrispondenza perfetta tra le serie nei due testi. Altre probabili motivazioni sono la necessità di *variatio* e la volontà di non insistere sulle già nominate citazioni da Arnaut Daniel e sant'Agostino. D'altro canto anche l'immagine dei sospiri è fortemente connotata in chiave amorosa, tanto che si potrebbe affermare che qui Petrarca accosti alla ripetizione (prego/pregando, lagrimar/lagrimar/lagrimando) una sorta di metonimia tra “amore” e “sospiro”.

La perfetta corrispondenza lessicale che contraddistingue l'espressione degli altri due elementi colpisce senz'altro l'attenzione. Non è certo un caso che il poeta dedichi ampio spazio nei due testi all'immagine del pianto, data l'importanza del topos (già trobadorico e poi italiano) in tutto l'arco del Canzoniere. Se si tiene conto anche dei luoghi in cui le lacrime sono quelle di Laura e di Amore, o in cui l'atto di piangere sia negato, o infine quelli in cui alle lacrime sia associata una valenza non amorosa, i *fragmenta* in cui ricorrono le voci “pianto”, “piangere”, “lacrime” o loro derivati sono oltre centosessanta. Sono notevoli soprattutto i passi in cui Petrarca rinnova il topos in termini penitenziali, per la novità che tale tematica porta al genere lirico. È vero che nella produzione occitanica non mancano richieste di aiuto a Dio e lodi al Cielo, sia in contesto amoroso e profano – laddove l'innamorato cerchi di migliorare la propria condizione terrena e non di elevare il proprio spirito –, sia nei sirventesi morali e cristiani; il richiamo alla dimensione divina in ambito amoroso lascia traccia persino nei componimenti siciliani e stilnovistici, in cui il poetabile è ridotto alla sola sfera amorosa. Tuttavia, l'espressione lirica del pentimento e di un'urgente quanto problematica aspirazione morale accostata ad una percezione tormentata della passione amorosa rappresenta una fondamentale innovazione petrarchesca. Perciò, l'accezione penitenziale che il pianto assume al v. 10 della canzone 264, proprio perché è evidenziata per contrasto dal suo uso convenzionale nel sonetto successivo, mostra la trasformazione semantica cui nel Canzoniere sono sottoposti gli strumenti tipici dell'espressione poetica. L'intera raccolta, d'altronde, propone la medesima dinamica grazie all'inserimento di occorrenze simili a quella di *I' vo pensando*, in particolare nei *ff*.

²⁹ Fonte per eccellenza in tal senso è il *De amore* di Andrea Cappellano; si vedano in particolare M. CIAVOLELLA, *La “malattia d'amore” dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976, G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, N. TONELLI, *Linee di cultura medica per la lettura di Petrarca Rvf 47, 48, 49*, in «Per leggere», a. III 2002, pp. 5-23, EAD., *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 R. ARQUÉS, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 63-117, P. BORSA, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla “Vita nuova” attraverso i due Guidi*, in *Les deux Guidi: Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, a cura di M. GAGLIANO, Ph. GUÉRIN, R. ZANNI, Parigi, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 75-92. A. JACOMUZZI, *Il primo sonetto del Canzoniere in Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, 5 voll., 1977, pp. 41-58 e in particolare p. 47, sostiene che il topos dei sospiri sia ripreso in Petrarca soprattutto dalla produzione stilnovistica, ma con significativi elementi di rinnovamento.

343, 356 (nei quali è Laura che piange per il poeta, e nel secondo caso al contempo sospira), 365 e 366.

*

Il motivo della preghiera mette in luce la contrapposizione tra valenza spirituale e componente amorosa nei due *fragmenta*, anche al di là dei soli Rvf 264 e 265, benché l'immagine sia presente in un numero molto inferiore di testi rispetto al pianto o ai sospiri: alle ventisei occorrenze di carattere amoroso del termine "preghiera" o suoi derivati, cui possono esserne accostate due tratte da componimenti di argomento politico (le canzoni 28 e 53), si contrappongono quattro luoghi ispirati all'ambito religioso (ff. 25, 264, 362, 366), cui vanno aggiunti i componimenti in cui il poeta invoca il Signore in apostrofe, senza però tematizzare l'atto della preghiera (in particolare i sonetti 62,³⁰ 364 e 365). È il concetto stesso a risultare profondamente ambiguo: esso identifica un emblema forte del rapporto dell'io tanto col divino quanto con l'amata, poiché rispetto ad entrambi la preghiera costituisce una privilegiata ed addirittura insostituibile forma di contatto. L'inconoscibile dimensione della fede e l'oggetto della passione amorosa, pur terreno, sono egualmente intangibili ed inviciniabili, come dimostrano i diffusissimi topoi derivati dal campo semantico dell'incomunicabilità e dell'ineffabilità.³¹

A differenza della produzione occitanica e poi di quella toscana non amorosa, in Petrarca la lirica religiosa, intesa come sincero afflato spirituale e non come richiesta di aiuto nella realizzazione sentimentale, cui anzi si contrappone, è parte integrante della raccolta, in diretta relazione con le rime dedicate a Laura. Tale accostamento non costituisce una scelta esteriore, confinata al mero alternarsi di testi di argomento differente, ma al contrario potenzia una tematica centrale nel Canzoniere: infatti, l'amore è proprio una delle due forze che impediscono di concentrarsi su Dio e sulla propria salvezza. È così motivato il pentimento, tematica principale tra quelle che si oppongono ed alternano a quella amorosa nella raccolta in generale ed in particolare nell'incontro tra i *fragmenta* 264 e 265, i quali dunque pongono in risalto grazie all'immediato contrasto la contraddizione vissuta dall'io poetico.

Ciò non toglie che anche a questo proposito Petrarca abbia trasformato alcuni spunti convenzionali. Infatti – e in parte lo si è anticipato – la lirica amorosa precedente, trobadorica, siciliana e stilnovistica, contiene già peculiari riferimenti al divino, che però non sono intesi come motivo spirituale autonomo, ma come strumento espressivo volto a potenziare la rappresentazione delle passioni. In questi casi l'io poetico invoca l'aiuto celeste per alleviare il proprio tormento, che è così espresso in termini iperbolici; le due sfere sacra e profana sono poste in diretta correlazione e

³⁰ Sul sonetto 62 si vedano M. PICONE, *Il sonetto LXII*, in *Lectura Petrarce*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 393-418, e ID., *Padre del ciel di Petrarca: la conversione desiderata*, in *Fictio poetica. Studi italiani e ispanici in onore di Georges Güntert*, a cura di K. MAIER-TROXLER E C. MAEDER, Firenze, Cesati, 1998, pp. 53-82, oltre al commento di Santagata.

³¹ Sono ad esempio molto frequenti le rappresentazioni dell'innamorato che ammutolisce di fronte all'amata, che subisce il suo diniego di parlare, che non sa descrivere la propria condizione o i propri desideri nemmeno attraverso la poesia. Si leggano G. 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, M. COLOMBO, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, la Nuova Italia, 1987, E. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. ANTONELLI, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 97-100 e 180-82, C. MOLINARI, *Petrarca e il "gran desio": poesia della lode nel Canzoniere*, in *Per Domenico De Robertis, studi offeri dagli allievi fiorentini*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 305-44, e TONELLI, *Linee di cultura medica per la lettura di Petrarca Rvf 47, 48, 49*, cit.

l'amore terreno risulta l'elemento preminente, che riorienta dal punto di vista semantico quello religioso. Lo Stilnovo, con la sua rappresentazione di una donna angelicata, miracolosa e salvifica, accentua per certi aspetti tale commistione.³²

Nel Canzoniere petrarchesco il rapporto tra fede e amore è al contrario problematico e perciò diviene oggetto dell'autoanalisi dell'io lirico: da una parte il poeta riutilizza la lezione della lirica cristiana d'argomento morale, liturgico e dottrinale, dall'altra pone a confronto le sfere sentimentale e cristiana in termini nuovi. È rappresentativo in proposito l'uso petrarchesco della sestina, genere che nasce in associazione a temi sensuali e ad una concezione passionale dell'amore. Tale convenzione si riflette nei primi tre esempi inseriti nel Canzoniere (*ff.* 22, 30, 66), mentre è rovesciata nel secondo gruppo di testi (*ff.* 80, 142, 214), dal carattere marcatamente penitenziale. Una palinodia per certi aspetti affine si legge nei madrigali 52 e 54 e ancora nella canzone alla Vergine.

Altrove nella raccolta, inoltre, l'incontro fra temi sacri e profani è presentato anche nella sua veste più convenzionale, vicina a quella cortese tipica dei trovatori e di molti lirici italiani, in base alla quale i riferimenti alla fede sono piegati ad un punto di vista amoroso e terreno. Luoghi rappresentativi si leggono nel sonetto 16,³³ in cui l'oggetto del desiderio dei pellegrini è contrapposto a quello amoroso del poeta, e nella canzone 28, in cui dopo l'invito alla crociata, strumento di pacificazione tra i popoli cristiani, il poeta ribadisce il vincolo sentimentale che gli preclude l'impresa.³⁴

Infine, la contrapposizione tra dimensione amorosa e morale conosce il suo culmine nella reinterpretazione lirica di due preghiere fondative per la liturgia cristiana, il *Pater noster* e l'*Ave Maria*, rielaborate rispettivamente nel sonetto 62 e nella canzone 366, che porta al suo pieno sviluppo la lirica penitenziale petrarchesca. La *dispositio* e il messaggio dei due testi sono eloquenti. Il sonetto 62, che ancora pertiene ad una fase alta dell'innamoramento, è collocato a ridosso di tre *fragmenta* d'ispirazione contrastante: *Rvf* 60, che esprime una critica ad Amore di stampo cortese, motivata cioè dalla frustrazione e dal tormento; *Rvf* 61,³⁵ in cui – in occasione dell'undicesimo anniversario del loro incontro – il poeta celebra l'amore per Laura e le sue conseguenze attraverso il motivo delle benedizioni;³⁶ la ballata 63, che recupera la prospettiva di *Benedetto sia 'l giorno* e mette a frutto numerosi topoi cortesi relativi al potere della donna sull'innamorato, in contrasto con il dono di sé a Dio, che è invece centrale nel sonetto 62.

Padre del ciel, appunto *Rvf* 62, identifica ancora una fase acerba della consapevolezza morale del poeta ed è anticipato in tal senso solo dal madrigale 54; quasi agli antipodi è collocata la canzone alla Vergine, che chiude il Canzoniere sin dal suo inserimento in ordine. Il *fragmentum* finale non è posto in diretto contrasto con alcun testo amoroso, poiché è introdotto da una serrata

³² Si pensi sia al dialogo tra Dio e poeta nell'ultima stanza della guinizzelliana *Al cor gentil rempaira sempre amore*, sia al ruolo di Beatrice nella *Vita nova*, in cui ella è *figura Christi* ed ispiratrice di un amore che eleva verso Dio. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di L. C. ROSSI (con introduzione di Gorni), Milano, Mondadori 1999.

³³ Cfr. C. GALIMBERTI, *Il sonetto XVI* in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere e Arti», a. CIII 1990, pp. 291-300, PETRINI, *La risurrezione della carne*, cit., G. BARBERI SQUAROTTI, *Il vecchio Romeo: Petrarca, 16* in «Critica letteraria», a. XXII 1994, pp. 43-52, e E. FENZI, *Note petrarchesche: RVF XVI, "Movesi il vecchierel"* in «Italianistica», a. XXV 1996, pp. 44-62.

³⁴ Vedi G. BALDASSARI, *Unum il locum. Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*, Milano, LED, 2006.

³⁵ Cfr. M. PASTORE STOCCHI, *I sonetti 3 e 61*, in *Lectura Petrarce*, Padova/Firenze, Olschki, 1981, pp. 3-23, e R. MERCURI, *Frammenti dell'anima e anima del frammento*, in «Critica del testo», a. VI 2003, pp. 67-92, per gli aspetti metapoetici del *fragmentum*, e CHINES, *Francesco Petrarca*, cit., p. 184, che evidenzia il carattere necessario dell'innamoramento.

³⁶ Sul legame contrastivo tra i *fragmenta* 61 e 62 vedi PASTORE STOCCHI, *I sonetti 3 e 61*, cit.

serie penitenziale e da due ampie apostrofi a Dio (sonetti 364 e 365), che secondo la critica costituiscono di fatto un'unica preghiera.³⁷ La canzone 366 si contrappone tuttavia, proprio in quanto componimento conclusivo, all'intera raccolta e dunque alla tematica amorosa in essa fondamentale, di cui il *fragmentum* offre un'estesa palinodia.³⁸

La canzone alla Vergine e il sonetto 62 sono accomunati dalla capacità petrarchesca di recuperare elementi della tradizione precedente – lirica e non solo – e di riorientarli al fine di un'espressione poetica personale. In epoca medievale le trasposizioni di testi liturgici in versi sono tanto frequenti da identificare una sorta di genere poetico, di cui dunque i due componimenti probabilmente risentono. Inoltre, è imprescindibile il confronto con Dante, rispetto al quale la scelta di Petrarca deve essere considerata consapevole: già nella *Commedia* – rispettivamente nel canto undicesimo del *Purgatorio* e nel trentatreesimo del *Paradiso* – sono proposte le medesime preghiere e la critica ha ravvisato precise corrispondenze tra le due rielaborazioni.³⁹ Vanno al contempo tenuti in considerazione i fattori di trasformazione imposti da Petrarca, che rispondono all'intento di fornire un nuovo modello letterario rispetto al poema, questa volta in ambito lirico. Nel *Padre nostro* dantesco, intonato da anime purganti, dominano il senso della collettività e la lode al Cielo, che occupa circa metà del brano. Sono invece comuni alla successiva resa petrarchesca la richiesta del perdono (che nel sonetto 62 è espressa nella forma latina e virgiliana *miserere*, a sua volta riconducibile alle parole che Dante rivolge alla sua guida nel primo canto dell'*Inferno*, v. 65)⁴⁰ e la minaccia del demonio. Il testo petrarchesco, invece, concentrato nel breve giro di quattordici endecasillabi, riduce all'apostrofe incipitaria «Padre del ciel» l'identificazione della grandezza di Dio; ampio spazio è per contro dedicato all'espressione del proprio tormento e delle proprie colpe (vv. 1-4, 7-8, 9-11). Anche il v. 14, che rievoca in termini solenni la morte di Cristo, è di fatto riferito al poeta e ai suoi peccati, poiché contestualizza il momento dell'innamoramento, avvenuto il venerdì Santo in Chiesa, in uno stato di profonda e problematica contraddizione. I vv. 5-6 e 12-13, infine, sono riservati alla richiesta di aiuto, che di nuovo evoca la grazia divina, ma in modo pressoché sottinteso. Nel complesso, la soggettività qui preponderante appare una cifra costante in tutta la raccolta; d'altro canto l'insistenza sulle proprie colpe può essere a sua volta interpretata come un riuso della tradizione poetica e liturgica (in particolar modo dantesca). Il pentimento,

³⁷ Al contrario, nell'ordinamento precedente – testimoniato dal codice Vaticano Latino 3195 su cui il poeta ha annotato una numerazione alternativa che ridispose idealmente i testi – la canzone era preceduta dagli attuali sonetti 353 e 354, di argomento amoroso. F. Jones, *The structure of Petrarch's Canzoniere*, cit., p. 27 ha in effetti sostenuto, proprio sulla base di questi diversi ordinamenti, che in origine la progressione del Canzoniere fosse maggiormente "sentimentale" e dunque più "realistica" rispetto alla psicologia dell'autore. D'altro canto, diversi critici (si vedano in particolare il commento a cura di Santagata, p. 1417, e CHERCHI, *Verso la chiusura*, cit., soprattutto il quarto capitolo) hanno evidenziato come l'avvicinamento graduale alla conversione finale abbia accentuato la componente penitenziale e palinodica della canzone conclusiva. Cfr. anche la sintesi in Chines, *Francesco Petrarca*, cit., p. 206.

³⁸ Il riuso di elementi amorosi nelle lodi mariane e in generale lo scambio reciproco di elementi formali tra innografia e lirica rappresentano vere e proprie convenzioni, diffuse e attive in particolare presso i trovatori: si pensi ad esempio alla produzione religiosa di Lanfranco Cigala o alle rime mariane di Guiraut Riquier. (Cfr. il commento di Santagata, p. 1418.)

³⁹ Per un confronto diretto tra le due preghiere si leggano P. BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Mulino, 1992, pp. 251-88 e soprattutto pp. 283-88, e G. BARBERI SQUAROTTI, *La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca*, in «Filologia e critica», a. XX 1995, pp. 365-74.

⁴⁰ Per tale rilievo si veda il commento di Santagata, p. 320. I rimandi danteschi, in particolare quelli tratti dall'*Inferno*, sono in realtà più complessi e numerosi, come ha evidenziato MERCURI, *Frammenti dell'anima e anima del frammento*, cit., sottolineando come tale scelta di Petrarca alluda alla diversa impostazione determinata dai due poeti per i rispettivi percorsi morali e spirituali.

infatti, per portare ad una piena purificazione non può prescindere da un'esplicita *confessio oris*, la quale per certi aspetti trova avvio nel sonetto proemiale e si estende lungo l'intero Canzoniere.⁴¹

Anche nella canzone alla Vergine, pur molto più ricca, ampia e complessa del sonetto 62, si trova una simile preponderanza degli aspetti soggettivi ed individuali, benché alla rievocazione del proprio peccaminoso passato si mescolino sia la lode a Maria sia la richiesta di aiuto, in un discorso non sempre lineare e proprio per questo in apparenza più sentito. Nel parallelo brano dantesco, al contrario, ad una prima sezione focalizzata in modo esclusivo sull'elogio della Madonna, in cui tornano i convenzionali spunti paradossali tratti dalla liturgia e dall'innografia, in gran parte presenti anche nella canzone petrarchesca, segue con ordine la richiesta di san Bernardo in favore del pellegrino. Pur a partire da queste strutture molto diverse, è possibile invece riconoscere un'affinità nella reiterazione delle invocazioni petrarchesche e dantesche, che però Petrarca esaspera con la doppia anafora dell'apostrofe «Vergine» in ciascuna stanza, cui sono affiancati attributi sempre diversi, a fronte delle sole tre occorrenze dantesche, per altro in *variatio* (Vergine Madre, Donna, regina).

*

In conclusione, la coppia dei *fragmenta* 264 e 265 appare emblematica dell'intero Canzoniere. In primo luogo esemplifica in una sede privilegiata l'impegno profuso dall'autore in termini di elaborazione stilistica ed accuratezza strutturale, nella creazione di una macrostruttura unitaria e di brevi serie al suo interno, nonché nella ricerca di equilibrio tra rispondenze e variazione.⁴² Secondariamente, nell'incontro tra canzone e sonetto prendono corpo due temi portanti per l'intera opera, quello penitenziale e quello amoroso, anche in reciproco contrasto. È significativo, soprattutto, che il ritorno ad un amore disforico sia collocato immediatamente dopo la *mutatio animi* mediana, ma prima della morte di Laura. Così il sonetto preannuncia implicitamente che l'amore per lei, pur disperato e tormentoso, è destinato a sopravvivere tanto alla consapevolezza morale quanto alla perdita del proprio oggetto. *Aspro core* cioè, insieme a *Signor mio caro* (*Rvf* 266), anticipa al lettore che dopo la scomparsa di Laura gli si offriranno ancora cento componimenti dedicati alla contraddizione tra il sopravvivere della passione per lei, benché nell'ottica del ricordo e del rimpianto, e la necessità di spingersi oltre, che trova un reale riscontro nelle scelte dell'io solo negli ultimi tre *fragmenta*.

In questo modo, nel luogo in cui la raccolta prende avvio per la seconda volta sono riproposti tutti i temi in essa più ricorrenti, incluso quello occasionale evocato dalla dedica a Giovanni Colonna nel sonetto 266. Così i tre testi che aprono la seconda parte ripetono per certi aspetti l'incipit della sezione "in vita": il componimento proemiale di carattere penitenziale, l'origine della condizione amorosa, la zona colonnese nei *ff.* 7-10. Vale la pena di notare che anche le due preghiere dei *fragmenta* 62 e 366, in cui ancora una volta è forte la contrapposizione tra dimensione

⁴¹ CHERCHI, *Verso la chiusura*, cit., in riferimento alla confessione nella canzone 366, sottolinea in particolare come confessione e richiesta di aiuto siano gli elementi cardinali nelle preghiere convenzionali; nel Canzoniere la confessione è il frutto del prolungato pentimento, particolarmente insistito nei componimenti che nella redazione Vaticana precedono immediatamente la canzone conclusiva e di cui essa rappresenta un vero e proprio culmine. Per la componente soggettiva si veda anche la sintesi in CHINES, *Francesco Petrarca*, cit., p. 206.

⁴² Per tali aspetti compositivi si rimanda a M. SANTAGATA, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1989.

amorosa e morale, determinano una peculiare corrispondenza tra prima e seconda sezione, cui essi rispettivamente appartengono.

Infine, in entrambe le coppie di testi (264-265, 62-366), la ricchezza degli elementi topici e l'evidente connessione con le convenzioni dell'ideologia cortese e della lirica occitanica da una parte, dell'innografia e della poesia cristiana (soprattutto dantesca) dall'altra consentono di mettere in luce un'altra caratteristica costante della lirica petrarchesca: il riuso dei propri antecedenti nell'ottica di una loro trasformazione, al fine di creare un quadro poetico personale, capace a sua volta di fornire un modello "classico" alle successive generazioni di rimatori. Ciò vale in particolare per i motivi convenzionali del pianto, del sospiro e della preghiera, nella complessa e composita rappresentazione consueta per il Canzoniere.