

CLAUDIA BERRA

Le canzoni degli occhi (RVF 71, 72, 73)

(Lectura pronunciata il 15 aprile 2010)

Predilette, e saccheggiate, da Bembo per l'arte della variazione, amate dal Cinquecento per le suggestioni platonizzanti, lette e commentate con ammirazione nei secoli - da Varchi a De Sanctis - per l'eleganza e l'alto impegno formale, le canzoni degli occhi hanno però avuto relativamente scarsa fortuna nel rinnovamento degli studi petrarcheschi che data approssimativamente dagli anni Ottanta del secolo scorso. Mentre si ridefiniva la storia del Canzoniere anche in rapporto alle altre opere, mentre altri testi chiave della raccolta venivano riletti e interrogati alla ricerca di relazioni intertestuali e intratestuali e del loro significato profondo, le *cantilene* - se si eccettua un'elegante *lectura* di Bonora ancora sulla linea dell'interpretazione tradizionale¹ - giacevano quasi incompulsate.

Certo, bisogna ricordare (oltre all'attenzione di Suitner nel suo studio sulla presenza stilnovistica in Petrarca)² che la definizione ad opera di Santagata di una peculiare fase "stilnovistica" nei *Fragmenta*, preceduta dal manifesto-bilancio della canzone 70, aveva risolto in buona parte i quesiti di fondo che riguardavano le nostre canzoni: una tappa dell'amore-errore di Francesco che esalta appunto stilnovisticamente le virtù salvifiche della donna, e che, secondo l'ipotesi di Santagata (a mio parere, dirò subito, condivisibile) è stata progettata, composta e inserita nel Canzoniere negli anni Cinquanta, dunque sul-

(¹) E. BONORA, *Le "Canzoni degli occhi" (LXXI, LXXII, LXXIII)*, in *Lectura Petrarce*, IV (1984), Firenze, Olschki, 1985, pp. 301-26; per la fortuna delle tre canzoni, si vedano in part. le pp. 320-25; questa lettura, ricca di fini notazioni, risulta nell'impostazione molto vicina a quella di Sapegno in F. PETRARCA, *Dalle Rime e dai Trionfi e dalle opere minori latine*, pagine scelte e commentate a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1962 [I ed. 1938].

(²) F. SUITNER, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1977, *ad ind.*

lo sfondo della autobiografia ideale che Petrarca allora delineava nelle sue grandi raccolte.³

Contemporaneamente, tuttavia, e più decisamente in prosieguo di tempo, si revocava in dubbio l'idea che le canzoni fossero solo un'entusiastica (e magari un po' «oratoria»)⁴ celebrazione: Rosanna Bettarini richiamava l'attenzione sul carattere enigmatico e persino inquietante di questa «trilogia di agitati passaggi», ben lontana in realtà dall'«armonia» esaltata dalla tradizione critica,⁵ Santagata notava che vi appaiono repentini salti tonali fra «le due polarità tra cui si dibatte il soggetto innamorato».⁶ Salti che si erano già rivelati, peraltro, anche alla critica più antica:⁷ che li aveva però spiegati in chiave psicologica o come alternanza fra momenti di poesia ed eloquenza. Più di recente, indagando sulla poesia della lode petrarchesca, si è affermato con decisione che quella poesia, nel tritico, ripetutamente si sforza di realizzarsi con una serie di slanci volontaristici, ma ripetutamente e infine amaramente e senza appello fallisce.⁸

È perciò curioso che per tanti anni (e anche a margine del recente, operoso centenario), l'*unicum* di un «poemetto lirico...diviso in tre canzoni» (così De Sanctis),⁹ omometriche se non per il numero delle

(³) M. SANTAGATA, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990, in part. pp. 173-76 (il saggio relativo risale al 1987), e il cap. *La canzone delle citazioni* (1983), pp. 327-62; e ID., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 224-34. Qui e di seguito uso l'aggettivo «stilnovistico» fra virgolette per indicare la particolare concezione di Petrarca, che solo in parte, come è noto, coincide con lo stilnovismo storico (pure di ardua definizione).

(⁴) Così E. BONORA, *Le "Canzoni degli occhi"*, cit., p. 326, riprendendo il giudizio di Sapegno.

(⁵) R. BETTARINI, *Esperienze d'un commentatore petrarchesco* (1989), poi col titolo *Troppo chiaro, troppo oscuro in Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Clueb, 1998, pp. 137-60 (da cui si cita): pp. 150-58; il saggio è poi rifuso nel cappello alle canzoni in F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005 (d'ora in poi: BETTARINI).

(⁶) M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, cit., p. 231

(⁷) «E questi salti fuori di strada sono di mirabile artificio, per dare un evidente risalto alla fervente passione»: così Muratori, in *Le Rime di FRANCESCO PETRARCA colle note letterali e critiche del Castelvetro, Tassoni, Muratori, Alfieri, Biagioli, Leopardi ed altri*, raccolte, ordinate ed accresciute da Luigi Carrer, Padova, Minerva, 1837, vol. I, p. 241.

(⁸) C. MOLINARI, *Petrarca e il gran desio: poesia della lode nel Canzoniere*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 305-44.

(⁹) F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca* (1869), a cura di N. Gallo. Introduzione di N. Sapegno, Torino, Einaudi, 1983, p. 139.

stanze (rispettivamente sette, cinque e sei), non abbia attirato le cure dei lettori, come è accaduto per esempio a più riprese per il grande ciclo di canzoni 125-129;¹⁰ e che, sotto il cartellino della “lode stilnovistica”, sia passata sostanzialmente inosservata quella che adesso appare come la caratteristica essenziale del testo: l’alternanza costante e marcata fra momenti euforici e disforici, lo scacco conclusivo.

E vengo all’oggi. Dopo una suggestiva lettura di Bologna che interessa l’intero «quintetto» 70-75,¹¹ è uscita la bella interpretazione di Praloran, che si colloca in una innovativa riflessione sulla canzone petrarchesca,¹² e che mi ha raggiunta mentre lavoravo. Percorrendo con finezza le sorelle, Praloran vi vede rappresentato in uno stile severo e improntato alla *gravitas*, straordinariamente “in diretta”, il pensiero del desiderio, con le sue contraddizioni e ambiguità, con scatti agonistici e abbattimenti fino alla frustrazione e all’*impasse* finale. Sarà necessario richiamare più volte i risultati del suo lavoro nel corso del mio, che ne è in certo senso complementare e vorrebbe contribuire alla valutazione dei meccanismi compositivi in relazione all’ideologia sottesa alle canzoni: se la lettera risulta profondamente contraddittoria, nelle strutture formali (sintattico-ritmiche) e nelle enunciazioni, come dimostra Praloran con particolare attenzione per la prima canzone, si può rilevare che la contraddizione si manifesta anche al livello del linguaggio poetico e della topica, dove si intrecciano e spesso si giustappungono suggestioni opposte, sia provenienti dalla tradizione, sia proprie dell’idioletto petrarchesco.

Si tratta di suggestioni in buona parte già indicate dai commentatori: tuttavia, credo giovi ripercorrerle nel *continuum* della lettura, a rischio di qualche ripetizione, perché solo così se ne avvertono appieno le dinamiche testuali. La riconoscibilità di certe tessere di provenienza o comunque di connotazione stilnovistica, e l’aperta frizione in cui vengono collocate rispetto ad altre certifica che non si tratta, in questo

⁽¹⁰⁾ Da ultimo K. STIERLE, *A Manifesto of New Singing: Rvf 125-129*, in “Annali d’Italianistica”, XXII (2004), pp. 85-103.

⁽¹¹⁾ C. BOLOGNA, *Occhi, solo occhi (Rvf 70-75)*, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 2007, pp. 183-205.

⁽¹²⁾ M. PRALORAN, *Le “canzoni degli occhi”. Un’interpretazione*, in “Stilistica e metrica italiana”, VII (2007), pp. 33-75; e cfr. ID., *Alcune osservazioni sulla costruzione della forma-canzone in Petrarca*, in *L’io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei “Rerum Vulgarium Fragmenta”*, a cura di G. Desideri, A. Landolfi, S. Marinetti, “Critica del testo”, VI (2003), pp. 439-54; e S. BOZZOLA, *Il modello ritmico della canzone*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore, 2003, pp. 191-248.

caso, della ben nota prassi di ricreazione contaminatoria petrarchesca, ma di contrasti ricercati, che vogliono essere percepiti dal lettore, e che contribuiscono alla cifra di questo particolare macrotesto: come si diceva sopra, l'instabilità.

D'altra parte, per quanto riguarda i motivi e il linguaggio peculiari dell'autore, le *cantilene oculorum* presentano non solo, ovviamente, tutti i segni della Laura beatrice, appunto "stilnovistica", donna purissima, esempio in terra della perfezione celeste e tramite di elevazione morale per chi la contempla, ma anche evidenti sintomi delle conseguenze negative che l'amore determina nell'amante, vittima di uno stato d'animo mutevole – fino al vagheggiamento del suicidio! – concentrato sul solo pensiero di lei (e quindi pericolosamente dimentico di sé), disposto a vivere solo per lei, capace di vedere nel creato intero solo lei, e, ancor più grave, grato a Dio solo come creatore di lei.

Come è noto, nel terzo libro del *Secretum* Agostino confuta aspramente proprio l'"errore stilnovistico" di Francesco: non è possibile amare rettamente una donna per quanto di animo nobile, perché l'amore per una creatura è sempre sbagliato, «inverte l'ordine» allontanando dall'unico vero amore per Dio.¹³ Le corrispondenze fra le canzoni degli occhi e quella zona del dialogo latino sono state spesso rilevate dalla critica; radunandole e ricercandole sistematicamente, tuttavia, ci si rende conto che sono più numerose del previsto e, soprattutto, spesso letterali. Con la differenza sostanziale, che si vedrà meglio in seguito, che le canzoni fondono in un solo discorso lirico le "parti" dei due personaggi nel *Secretum*, escludendo la vera e propria confutazione di Agostino, inconciliabile con la *fictio* in questa zona del Canzoniere; la parte del Santo compare, qui, solo nella sintomatologia dell'errore, che si manifesta al lettore attraverso i segnali precisi di instabilità, di dispersione, di sofferenza intrinseci allo svolgimento stesso del pensiero e del canto. Il canto di lode è, contemporaneamente, prova della sua ingannevolezza.

Ciò, come vedremo, spiega compiutamente le caratteristiche formali e contenutistiche, la poetica insomma dello straordinario «poemetto»: *tour de force* lirico coincidente con un momento cruciale nella storia ideale del personaggio che, come sappiamo, nella redazione

(¹³) Si veda la classica lettura di F. RICO, *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del Secretum*, Padova, Antenore, 1974; e l'edizione commentata F. PETRARCA, *Secretum*, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992 (d'ora in poi FENZI; si cita da questa edizione, con la consueta numerazione delle pagg. secondo l'edizione Carrara).

Correggio e probabilmente anche prima venne delineata con particolare attenzione.¹⁴

La prima canzone, *Poiché la vita è breve*, nella prima stanza presenta un prologo (nel segno di una forte contraddizione) al trittico tutto: il che spiega perché solo questa "sorella" annoveri sette stanze, a fronte delle cinque e sei delle successive. Quindi attacca la sinfonia dichiarandone l'argomento della lode, ma subito deragliando in direzione del timore, del dolore, addirittura del desiderio di morte, fino alla quarta stanza, nella quale il poeta si rende conto di essere «fuor di camin», si arresta e si scusa per il tralignamento. Dalla quarta stanza riprende il tema iniziale della lode, ma con un'alternanza incalzante fra momenti euforici e disforici, nei quali si affaccia la realtà dolorosa dello *status amantis* e di conseguenza, la poesia trapassa dall'auspicata celebrazione all'effusione elegiaca, al lamento.¹⁵

Coerentemente, la canzone è caratterizzata da un andamento della sintassi elaborato, ricco di concessive, avversative, causali, ipotetiche contraffattuali, spesso prolettiche, che riproduce il faticoso e angoscioso svolgimento del pensiero; inoltre, è trapunta da una notevole serie di appelli, esclamazioni e interrogative, in corrispondenza con gli snodi patetici dell'argomentazione, che mimano con particolare efficacia l'urgenza del monologo interiore, essendo questa e le altre canzoni prive di elementi esterni che orientano il procedere del pensiero, come già notava De Sanctis.¹⁶

L'intera *Poiché la vita è breve* si presenta come una *ouverture* veramente «complessa»,¹⁷ che infatti ha sempre destato perplessità negli interpreti: al punto che la metafora poco lusinghiera di De Sanctis («una masticazione, una lunga preparazione»),¹⁸ con qualche ammorbidimento, ne è diventata etichetta diffusa. In realtà, lungi dal costituire un indugio, questo primo movimento serve, in modo fondamentale, a stabilire la tonalità dell'insieme, che è, come detto, l'instabilità poetica ed etica.

(14) Si veda almeno M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima* cit., e per il progetto di Canzoniere dei primi anni Cinquanta, F. RICO, "Sospir trilustre". *Le date dell'amore e il primo "Canzoniere"*, in *L'io lirico*, cit., pp. 31-48.

(15) Come detto, a questa prima canzone si applica più estesamente l'analisi di Praloran (*Le "canzoni degli occhi"*, cit., pp. 44-62) alla quale si rimanda.

(16) F. DE SANCTIS, *Saggio critico*, cit., p. 145 («Questa poesia non si riferisce a nessun fatto, viene tutta dal di dentro»). Praloran (*Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 41), le dice «claustrofobiche».

(17) BETTARINI, p. 354.

(18) F. DE SANCTIS, *Saggio critico*, cit., p. 147.

Il periodo iniziale appare francamente ostico: già Muratori lamentava che il lettore fatica a «iscoprir tosto una chiara armonia fra i sei primi versi, anzi neppure fra questi e i seguenti».¹⁹ L'impegno dell'esordio è palese nella scelta dei *topoi*: brevità della vita e debolezza dell'ingegno – entrambi risalenti alla tradizione antica²⁰ – sono infatti appaiati come deterrenti della nuova impresa anche nella lettera dedicatoria delle *Familiari*.²¹ C'è, dunque, un' «alta impresa», non meglio specificata, di fronte alla quale l'ingegno si sgomenta, e la conseguente sfiducia del poeta. L' «alta impresa», con articolo determinativo, attira di nuovo il dubbio di Muratori: «perciocché quell'articolo significa cosa che o già è notificata, o immediatamente s'ha da notificare»;²² tutti i commentatori ritengono che essa si riferisca all'imminente lode degli occhi: si potrà allora pensare che l'articolo determinativo rimandi al «prologo» delle nostre canzoni, la canzone 70, nella quale si auspica un canto gradito alla donna (nella prima e seconda stanza; in particolare ai vv. 11-18 con menzione degli «occhi santi»: «Ragion è ben ch'alcuna volta io canti, / però ch'ò sospirato sì gran tempo / che mai non incomincio assai per tempo / per adequar col riso i dolor' tanti. / Et s'io potesse far ch'agli occhi santi / porgesse alcun dilecto / qualche dolce mio detto, / o me beato sopra gli altri amanti!»).

Di seguito, la sfiducia è contraddetta dalla speranza che la «doglia mia, la qual tacendo io grido» sia intesa dove il poeta desidera e dove deve esserlo (cioè, verosimilmente, Laura nella sua interezza, pure con qualche oscillazione degli interpreti verso gli occhi, visto che l'espressione è indeterminata).²³ Nella lettura corrente, «doglia» è inteso in

(¹⁹) *Le Rime di FRANCESCO PETRARCA colle note letterali e critiche del Castelvetro...*, cit., vol. I, p. 238.

(²⁰) F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996 (d'ora in poi: SANTAGATA), p. 360, con rimando al seneciano «vitam brevem esse, longam artem».

(²¹) *Fam.* I 1 7-8: «Hec itaque variarum rerum tanta colluvio aliquot me diebus occupatum habuit; et licet dulcedine non parva atque amore ad proprias inventiones insito retraheret, vicit tamen caritas maiorum operum [...]; vicit recordatio vite brevis. [...] temeritas, imo vero insania visa est tam brevi et incerto tempore tot longos certosque labores amplecti, et vix ad singula suffecturum ingenium in diversa distrahere» (cito dall'ed. critica per cura di V. Rossi, vol. IV per cura di U. Bosco, Firenze, Sansoni, 1933-42, 4 voll.).

(²²) *Le Rime di FRANCESCO PETRARCA colle note letterali e critiche del Castelvetro...*, cit., vol. I, pp. 237-38.

(²³) I commentatori intendono l'espressione «là dove esser deve» come Laura nel suo complesso, non come gli occhi stessi; argomenta al contrario BETTARINI (*ad loc.*).

relazione ad «alta impresa», senza particolari spiegazioni: il senso potrebbe parafrasarsi come “ma spero che, comunque ne parlerò, sarà inteso da Laura il mio dolore, che viene espresso anche senza parole, attraverso il mio comportamento”; si noti però che questa prima definizione dolorosa dell’argomento è del tutto opposta a quella data poco sotto, dove si parla di un ragionare «gentile» in virtù del soggetto, la donna stessa, che «parte da ogni pensier vile» (vv. 10-13). Praloran, giustamente, si sofferma sulla forte sorpresa generata da questo primo motivo disforico:

la speranza d’essere ascoltato, così frequentemente esposta nel Canzoniere, e soprattutto presente nella seconda stanza di *Lasso me*, in termini non dissimili da questi ma più semplici e lineari, sembra fondata su un elemento ineluttabile e tragico; *là dov’io bramo e là dov’esser deve*. Ma la drammaticità del tema è ancora sospesa perché noi non sappiamo ancora che cosa deve essere ascoltato e si rivela essere appunto il dolore silenzioso, questo disperato grido interiore.²⁴

La contraddizione c’è, e molto intensa, perché il presupposto dal quale muove il desiderio di un canto “diverso”, che si precisa in seguito come la lode della donna, è una condizione dolorosa, che infatti riaffiora quasi subito nelle stanze successive, e si oppone dialetticamente all’intento stesso della celebrazione: una situazione complessiva, come si vede, molto diversa da quella, per esempio, di Dante, che nelle rime della lode oblitera e sublima completamente sia la propria infelicità sia il rapporto, qualunque esso sia, con l’amata. Questo contrasto imposta la tonalità poi dominante in tutta l’esecuzione successiva.

Su questo sfondo doloroso, con un intenso stacco giunge la vera apertura, l’invocazione agli «occhi leggiadri dove Amor fa nido», ora esplicitati come destinatari del canto e del «debile stile». Lo stile, da sé pigro, è spronato dal «gran piacer», che si configura, dunque, come il movente dell’ «alta impresa». Gli occhi, stilnovisticamente, sono capaci di trasmettere a chi ne ragiona «un habito gentile» e contrario «a ogni pensier vile» (secondo una diffusa topica ricordata da Santagata

Sono propensa a credere che il «dove» indichi Laura, perché, come afferma Praloran «il passaggio senza preparazione da una parte al tutto, e comunque il cambio di *medium*: dall’ascolto alla vista» (*Le “canzoni degli occhi”*, cit., p. 45) rappresenta un volontario elemento di sorpresa; e perché, come dirò di seguito, preferisco interpretare «la doglia mia» come la sofferenza amorosa del poeta, intesa da Laura, non come l’ «alta impresa» della lode rivolta specificamente agli occhi.

(²⁴) M. PRALORAN, *Le “canzoni degli occhi”*, cit., p. 46.

di cui la rima *gentile:vile* è quasi una marca),²⁵ che con le ali amoroze solleva il poeta a dire quello che finora ha tenuto nascosto nel cuore: dunque, si rivela qui, uno slancio nuovo solo ora vorrebbe manifestare, allontanando ogni negatività, la tacita sofferenza passata evocata al verso 6.

La seconda stanza si riallaccia all'esordio della prima, riproducendone i legami sintattici e la successione dei motivi: causale iniziale, oppositiva con «ma», vocativo in apertura di sirma. Il motivo del silenzio, che chiudeva la stanza precedente, evoca quello dell'inadeguatezza della lode (qui menzionata come argomento per la prima volta) che è espresso, ricordano i commentatori, con il giro di parole della canzone dantesca che apre le rime della lode, *Donne ch' avete intelletto d'amore*, 3-4: «Non perch'io creda sua laude finire, / ma ragionar per isfogar la mente» (cito dall'ed. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980).

La differenza non potrebbe essere più marcata: Dante nella lode limita, si attiene a una misura ragionevole (sempre in *Donne ch' avete*, 9-12: «E io non vo' parlar sì altamente / ch'io divenisse per temenza vile; / ma tratterò del suo stato gentile / a rispetto di lei leggeramente») e infatti, come leggiamo nella relativa prosa della *Vita Nuova*, gode di un'ispirazione improvvisa e fluente. Qui, il poeta, incerto fra timore e speranza, non può contrastare al «gran desio»: il lessico è chiaro, la pulsione al canto di lode si configura come una passione trascinante²⁶ (chiosando, a ritroso, il «gran piacer» del v. 9, già connotato negativamente dalla metafora «sprona», che implica l'immagine dell'anima-cavallo) e incalzante verso un oggetto-soggetto smisurato, che infatti non può essere cantato, e neppure pensato, adeguatamente (vv. 20-21).

A fronte di questo reiterato rischio di afasia, si rinnova l'appello (in apertura di sirma, come già al v. 7) al destinatario e alla sua capacità di intendere il dolore silenzioso del poeta (vedi il v. 4: «Ma spero che sia intesa»): «Principio del mio dolce stato rio, / altri che voi so ben che non m'intende», vv. 23-24. L'intendere è in questo caso, trattandosi di occhi, letteralmente un «vedere», ma certo l'impiego del verbo richiama un intendimento più esclusivo e privilegiato (come in *Donne ch' avete*), che parrebbe configurare una comunicazione agevole, felice; subito, però, smentita dallo smarrimento descritto in seguito: il poeta si scioglie come neve agli «ardenti rai», la sua «indegnità» forse provoca il «gentile sdegno» della donna. Sgomento che precipita addirittura

(²⁵) Ivi, p. 47. Si vedano i riscontri in SANTAGATA, p. 361, e BETTARINI, p. 357.

(²⁶) Cfr. C. MOLINARI, *Petrarca e il gran desio*, cit., p. 314.

nel desiderio di morte: se la «temenza» (la stessa che Dante aveva saggiamente scongiurato) di offendere Laura non mitigasse l'arsura che allora lo brucia, il poeta potrebbe incontrare un «beato venir men», beato perché gli è preferibile morire in presenza degli occhi che viverne privo. Il motivo ferale è appena accennato, come conseguenza ipotetica, ma allontana decisamente il discorso dal tema della *propositio* per portarlo sulla sofferenza.

La terza stanza, infatti, esordisce in chiave pessimistica, proseguendo serratamente il ragionamento con un richiamo sintattico all'inizio della precedente nella prolettica negativa («Non perch'io non m'aveggia», v. 16; «Dunque ch'ì non mi sfaccia», v. 31)²⁷ e chiosando quanto detto poco sopra a proposito della «temenza»: non è il valore che salva il poeta dal disfacimento di fronte alla donna, ma la paura. Chiosa che, si noti, inserisce i sintomi codificati della malattia d'amore adibendo riconoscibili immagini e lessico petrosi: «ma la paura un poco, / che 'l sangue vago per le vene agghiaccia / risalda 'l cor, perché più tempo avampi» (vv. 34-36), da *Così nel mio parlar*, 45-47: «e 'l sangue, ch'è per le vene disperso, / fuggendo corre verso / il cuor, che 'l chiama, ond'io rimango bianco»,²⁸ e forse ancor più da *Amor, tu vedi ben*, 32: «mi ghiaccia sopra il sangue d'ogni tempo»,²⁹ con la rima dantesca *scampi:avampi:campi*,³⁰ (e si ricordi anche *Al poco giorno*, 22: «per potere scampar da cotal donna»³¹).

L'angoscia davvero poco stilnovistica di questa immagine si coagula in un appello accorato (parallelo ma antitetico a quello delle stanze 1 e 2) agli elementi naturali testimoni del ripetuto «chiamar morte» («O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, / o testimon' della mia grave vita, / quante volte m'udiste chiamar morte!», vv. 37-39).³²

(27) M. PRALORAN, *Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 54.

(28) Il riscontro, prodotto in tutti commenti, risale a B. VARCHI, *Lezioni sopra le canzoni degli occhi*, in *Lezioni sopra diverse materie poetiche e filosofiche*, Firenze, Giunti, 1590, p. 482.

(29) P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Firenze, Olschki, 1979, p. 129.

(30) Ivi, p. 33.

(31) SANTAGATA, p. 191. Forse anche il raro «risalda», che in questo caso esprime l'azione del raffreddare, ghiacciare, reca memoria del «salda» di *Io son venuto al punto de la rota*, 19 (cito le *Rime* di Dante dall'ed. De Robertis, Firenze, Sismel, 2003).

(32) Come è richiamato in tutti i commenti, nel Vat. Lat. 3196 in margine a uno stilema analogo in *Triumphus Cupidinis* III 144 («fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi») Petrarca cita questa canzone come *cantilena oculorum*.

Dunque il desiderio di morte, ipotetico nella stanza precedente, si fa ora reale e dichiarato; ed è seguito da un'esclamazione epigrafica che riassume una condizione statica e dolente («Ahi dolorosa sorte, / lo star mi strugge, e 'l fuggir non m'aita», vv. 42-43). Il quartetto finale della stanza, riprendendo la movenza sintattica conclusiva della stanza precedente, con una netta transizione negativa ribadisce in modo più chiaro la volontà suicida,³³ solo impedita da una «maggior paura» (il timore di passare una volta morto a una guerra peggiore, cioè alla pena eterna, come in 36, 1-4).³⁴ Non solo: ne attribuisce la colpa alla donna, con questo stesso negando il presupposto dell'ascolto da parte di lei, e riproponendo l'impostazione petrosa, dolorosa, del rapporto d'amore.³⁵ Proprio il contesto negativo, molto evidente nell'indicazione della vita come «aspra pena et dura»³⁶ induce a credere che «tal che non à cura» sia Laura (e non la morte, come alcuni lettori preferiscono),³⁷ sulla scia di altre formulazioni a loro volta influenzate dalle petrose dantesche: si pensi all'attacco di 121 «Or vedi Amor, che giovenetta donna / tuo regno sprezza, et del mio mal non cura», già addotto da Carducci, con ricordo di «Amor tu vedi ben che questa donna / la tua virtù non cura in alcun tempo» (1-2).³⁸

Rispetto a questo precipizio di sofferenza, la quarta stanza presenta uno scatto agonistico intenso: «È come se preso dalla stretta dell'angoscia, il pensiero chiudesse gli occhi sul senso implacabile del ragionamento (è della verità che da quel ragionamento emerge) e si spingesse con uno sforzo della volontà in un'altra direzione».³⁹

Nella sua meditazione – che non dimentichiamolo, nella finzione è anche composizione “in diretta” del testo –, il poeta si rivolge adesso direttamente al «dolore», con un vocativo drammatico e rilevato dalla posizione incipitaria, accusandolo di condurlo a dire ciò che non vorrebbe, e chiedendo facoltà di ritornare dove lo spinge il «piacere», l'aspirazione alla lode. Con questo stacco, la maschera crudele della donna è momentaneamente nascosta.

(³³) M. PRALORAN, *Le “canzoni degli occhi”*, cit., p. 54.

(³⁴) SANTAGATA, p. 364.

(³⁵) M. PRALORAN, *Le “canzoni degli occhi”*, cit., p. 55.

(³⁶) «Corrispettivo aggettivale della dittologia “m'induro e 'naspro” della canzone che precede, LXX 29» (BETTARINI, p. 359), che appunto nella canzone delle citazioni rima con *Così nel mio parlar voglio esser aspro*.

(³⁷) Cfr. BETTARINI, p. 359, che richiama i precedenti.

(³⁸) SANTAGATA, p. 562. Ma si noti che la noncuranza della donna appare anche in 70, 25-27: «Ella non degna di mirar sì basso / che di nostre parole / curi».

(³⁹) M. PRALORAN, *Le “canzoni degli occhi”*, cit., p. 56.

E infatti il discorso riprende con una palinodia di quanto detto e un appello di tono elativo agli occhi («Già di voi non mi doglio, / occhi sopra 'l mortal corso sereni, / né di lui ch'a tal nodo mi distrigne», vv. 49-51; il vocativo richiama quello delle stanze precedenti, ma è ora anticipato al primo piede), cui segue un'*excusatio* per il tralignamento doloroso: per giustificarsi il poeta invita la donna a considerare il suo aspetto per comprendere quanto egli sia in balia della passione.

Tuttavia, non solo la palinodia è palesemente velleitaria rispetto alla condizione tragica appena descritta (perché non dolersi di tanta miseria?) ma anche l'*excusatio* è contraddetta dal lessico e dalle immagini impiegate: il variare dei colori nel viso dell'amante è sintomo vulgato di malattia deleteria e, soprattutto, Amore che «dì et notte stammi / adosso, col poder ch'à in voi raccolto» (vv. 55-56) è plasticamente rappresentato nella postura violenta e memorabile di *Così nel mio parlar*, 35-36: «E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra / con quella spada ond'elli uccise Dido» (il riscontro è ancora carducciano). Il pericolo di un nuovo sconfinamento in direzione dolorosa incombe, e viene evitato con un secondo vocativo, *rappel* volontaristico, al v. 50, «luci beate e liete», e con la virata verso un nuovo motivo: la beatitudine degli occhi è inficiata solo dall'impossibilità di autocontemplarsi.

La lode, infine, inizia propriamente nella quarta stanza, rivolta agli occhi: se a voi fosse nota la divina bellezza di cui discorro, il cuore proverebbe gioia infinita, e forse per questa ragione quella bellezza rimane lontana dalla virtù naturale che vi governa. E' un passaggio difficile, che non chiama in causa direttamente la responsabilità della donna, ma contiene elementi ambigui nella definizione di uno straordinario potenziale narcisistico. Mentre l'aggettivazione vira all'iperbole («divina incredibile bellezza») è evidente, infatti, che il «non misurato» giubilo di autocompiacimento (pur solo ipotetico) è agli antipodi dell'«umiltà», che è benevolenza e misura, con cui le donne stilnovistiche esercitano il loro influsso salvifico e accettano le lodi altrui, e sarebbe quindi moralmente esecrabile secondo il sistema di valori cui il poeta si sforza di aderire.

La sirma reitera, secondo l'intonazione prevalente delle stanze, un motivo positivo, ancora con invocazione dei «lumi del ciel»; ma di seguito, la relativa «per i quali io ringratio / la vita che per altro non m'è a grado!» (vv. 68-69), con la figura etimologica e l'iperbole, porta alla luce, per la prima volta nel testo e nel «poemetto» delle tre canzoni, la nota ossessiva del sentimento: il poeta ringrazia la vita del dono degli occhi, vita che per altro gli è cara solo per gli occhi stessi. È un'affermazione eticamente discutibile, soprattutto nella prospettiva agostiniana, fondamentale nel *Secretum*, che condanna l'idolatria della creatura e

che, come si è accennato, è operante nelle nostre canzoni. Da ora in avanti questa sfumatura idolatrica si presenterà più volte nelle *cantilene*, connessa alla totale dipendenza dall'epifania degli occhi e, più in generale, di Laura.

L'infelicità causata da questa grazia discontinua ed effimera prorompe infatti in tre incalzanti interrogative, nelle quali assumono rilievo le notazioni riferite al tempo: «Oimé, perché *si rado* / mi date quel dond'io mai non son satio? / Perché *non più sovente* / mirate qual Amor di me fa stracio? / E perché mi spogliate *immantanente* / del ben ch'*ad ora ad ora* l'anima sente?» (vv. 70-75). «Viene invocata la continuità dell'immagine su cui si fonda per altro in modo ossimorico la felicità e il senso di morte, l'annullamento del soggetto». ⁴⁰

Con il consueto movimento di resilienza, l'inizio della quinta stanza sembra ignorare quest'ultimo passaggio negativo, riprendendo il motivo della contemplazione con un perentorio «dico che»: si celebra la «dolcezza inusitata et nova» (espressione di chiara marca stilnovistica) ⁴¹ ispirata dagli occhi, e si affaccia l'idea che essa allontani ogni altro pensiero. Anche qui, la proclamazione della beatitudine mostra però sfumature dubbie: nella tendenza idolatrica, già emersa poco sopra, per cui il solo pensiero dell'amata prevale su tutti gli altri e rende grata la vita (si noti come il v. 82, «quel tanto a me, non più, del viver giova» richiami il v. 69 della stanza precedente, «la vita, che per altro non m'è a grado!», e prolunghi il primo periodo oltre il limite della fronte, fino a questo punto sempre osservato, ⁴² acquisendo particolare rilievo), e, più esplicitamente, nell'intermittenza, e comunque brevità («ad ora ad ora», in legame capfinito con 5; «quel tanto»).

Se la felicità durasse, afferma il poeta, sarebbe ineguagliabile, lo renderebbe superbo e gli procurerebbe invidia. E' interessante notare che lo stato di felicità spossessante viene qui descritto sulla falsariga di una suggestione mistica ben riconosciuta da Vellutello: ⁴³ il linguaggio mistico, presente qui e altrove nel trittico, particolarmente sottolineato dal commento di Rosanna Bettarini, è usufruito, a mio vedere e concordemente con Praloran, ⁴⁴ proprio per insistere sulla venatura blasfema del desiderio, che anche con le migliori intenzioni confonde

⁽⁴⁰⁾ M. PRALORAN, *Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 59.

⁽⁴¹⁾ SANTAGATA, p. 367, adduce diversi luoghi confrontabili.

⁽⁴²⁾ Cfr. M. PRALORAN, *Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 60.

⁽⁴³⁾ Si veda la cit. del passo (per Vellutello dal *De contemplatione* attribuito a San Bernardo) in BETTARINI, p. 362.

⁽⁴⁴⁾ Cfr. M. PRALORAN, *Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 60.

i piani (l'«ordine di Agostino») e prova per una creatura il rapimento esclusivamente dovuto al creatore.

Anche in questo caso, tuttavia (e a ulteriore conferma del carattere straniato della citazione mistica), il momento estatico approda a una conclusione sconsolata, che si annuncia con lo stacco autocommiserante «però, lasso» (vedremo che «lasso» ritorna due volte nella canzone 73) e si determina come necessaria nel verbo «conviensi»: è necessario che il culmine della gioia termini in pianto, e il poeta torni in sé e pensi a se stesso. Si tratta di due espressioni particolarmente pregnanti nel linguaggio dell'autore.

La metafora rappresentativa del trapasso fra pensiero amoroso e pensiero autoriflessivo (l'estremo del riso si tramuta in pianto), di origine scritturale,⁴⁵ è densa nell'opera petrarchesca di connotazioni negative relative alla *varietas* e *vanitas* delle passioni umane:⁴⁶ tra l'altro essa compare in una formulazione in parte diversa all'inizio del dibattito sull'errore "stilnovistico" nel terzo libro del *Secretum* («vis ne, ut phrenetici quidam solent, inter iocos et risum expirare?», [p. 138]). Ma soprattutto, il pensiero di sé nel Canzoniere significa, notoriamente, coscienza del tempo che passa invano, perso in errori e affanni, a fronte della *mutatio animi* sempre differita, è anelito verso la *recollectio*, ed è opposto, dolorosamente opposto, all'oblio di sé (o, con altre varianti metaforiche, alla «perdita», al «furto» di sé) causato dal pervasivo pensiero di Laura:⁴⁷ oltre alla grande canzone 264 (*I' vo pensando, et nel penser m'assale*), che di quel tragico pensare è il manifesto, si può ri-

⁽⁴⁵⁾ SANTAGATA, p. 367.

⁽⁴⁶⁾ Per il motivo, cfr. F. RICO, *Vida u obra*, cit., pp. 101-102 e FENZI p. 310.

⁽⁴⁷⁾ L'«oblio di sé» è topico per l'incanto dell'amante (SANTAGATA, p. 105, nota al passo di 23 cit. qui sotto), ma nei *Rif* assume connotazioni specifiche in relazione al motivo agostiniano della dispersione. Prima del nostro testo nella raccolta si veda 23, 17-19: «Et un penser che solo angoscia dàlle, / tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle, / e mi face obliar me stesso a forza». Dopo, in 76, 3-4: «quella mia nemica, / ch'anchor me di me stesso tene in bando»; 129, 33-35: «tener fiso / posso al primo pensier la mente vaga, / et mirar lei, et obliar me stesso»; 169, 1-3: «Pien d'un vago penser che me desvia / da tutti gli altri, et fammi al mondo ir solo, / ad or ad ora a me stesso m'involo»; 175, 1-2: «Quando mi vene inanzi il tempo e 'l loco / ov'i' perdei me stesso»; 242, 9: «O tu ch'ài posto te stesso in oblio»; 292, 2-3: «le braccia e le mani e i piedi e 'l viso, / che m'avean sì da me stesso diviso»; 325, 41-45: «colei per ch'io son in pregione, / ...cominciài a mirar con tal desio / che me stesso e 'l mio mal posi in oblio»; 360, 31-34: «Questi m'ài fatto men amare Dio / ch'i' non doveva, et men curar me stesso: / per una donna ò messo / egualmente in non cale ogni pensiero».

cordare almeno, con Praloran, la canzone 129.⁴⁸ Questo finale di stanza, quindi, introduce un nucleo tematico ricco di implicazioni morali soprattutto per il Petrarca maturo, e che compare qui nel Canzoniere per la prima volta.

Nonostante questa nota grave, di nuovo il canto riprende nella settima stanza proprio dal pensiero, inteso però in accezione più tradizionale come pensiero d'amore: il pensiero amoroso che alberga nel poeta⁴⁹ gli si svela contemplando gli occhi della donna, è superiore a ogni altra gioia, e produce parole e opere per le quali egli spera l'immortalità. La formulazione del testo è equivoca, e lascia incerti i lettori se «farmi immortal, perché la carne moia» sia conseguenza della salvezza eterna o della gloria poetica; personalmente, opterei per la seconda interpretazione, perché pochi versi dopo si parla di «bel frutto» che il ricordo di Laura produce nel poeta: «onde s'alcun bel frutto / nasce di me, da voi vien prima il seme» (vv. 102-103). L'immagine sembra riferirsi a qualcosa di più concreto della beatitudine; ed è la stessa impiegata da Francesco a proposito della fama in un passo del *Secretum* che considereremo più avanti: «nec unquam ad hoc, siquid est, nominis aut glorie fuisse venturum, nisi virtutum tenuissimam sementem, quam pectore in hoc natura locaverat, nobilissimis hec affectis coluisset» (p. 144).⁵⁰ Sarebbe questa, allora, la prima menzione, nel trittico, dell'amore per la poesia, che nel *Secretum* è connessa all'amore e con esso biasimata: un argomento che potrebbe avvalorare questa lettura, perché nel dialogo la «seconda catena» appare come una passione fondamentale del Francesco pre-conversione.

Nella sirma, ritorna il motivo per cui l'apparizione della donna allontana «angoscia e noia», già sviluppato nella sesta stanza (la dittologia richiama infatti i «noiosi pensier» del v. 80), con la consueta enig-

⁽⁴⁸⁾ M. PRALORAN (*Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 60) cita 129, 30-32: «poi ch'a me torno, trovo il petto molle / de la pietade, et alor dico: Ahi lasso, / dove se' giunto, et onde se' diviso».

⁽⁴⁹⁾ La maggior parte dei commentatori ritiene che l'«amoroso pensiero» sia di Laura verso l'amante. Opterei però per l'interpretazione (condivisa da BETTARINI, p. 363) che attribuisce il pensiero all'amante, perché mi pare che il testo indichi piuttosto chiaramente che da quel pensiero scaturiscono «parole et opre», ricostituendo così la formula del *Confiteor* (come nota SANTAGATA, p. 368, che attribuisce però il pensiero a Laura).

⁽⁵⁰⁾ Il passo è cit. da SANTAGATA, p. 369, che rileva la forte ambiguità dei versi 94-96. Lo studioso interpreta nel senso della beatitudine eterna, e ricorda che l'esordio di 72 dichiara che lo sguardo di Laura mostra la via verso il cielo; potrebbe trattarsi, certo, della ripresa dello stesso motivo, ma anche del «rilancio» di un motivo più alto.

maticità; l'enunciazione, infatti, accentuando la polarità fra presenza e assenza, configura una situazione drammaticamente variabile: «Fugge al vostro apparire angoscia e noia, / et nel vostro partir tornano insieme».⁵¹ In questo caso l'incertezza è risolta positivamente chiamando in causa, secondo la dottrina agostiniana, la «memoria innamorata», la facoltà di ricordare, la quale prelude l'ingresso appunto ad angoscia e noia.

La conclusione della stanza celebra gli effetti della donna nel poeta con la metafora della coltivazione: la memoria sigilla l'interiorità dell'uomo come la neve sul terreno (questa mi pare l'idea sottintesa all'immagine, che spiega il nesso «onde» del v. 102, altrimenti poco chiaro), così che il «seme» deposto da lei possa trasformarsi in frutto. Il pensiero di lei, però, agisce sostanzialmente *in absentia*, grazie alla memoria: come nota Praloran, si tratta di un'ulteriore contraddizione, pur nella stanza complessivamente più euforica della canzone, che prelude alla vera e propria lode di 72.⁵²

Giunge quindi il primo congedo, e ponte verso la *cantilena* successiva, nel quale sembra concentrarsi la tensione accumulata attraverso i tanti trapassi, cadute, riprese, le tante contraddizioni delle stanze precedenti. Il canto non acquieta, ma infiamma, e il suo oggetto, a sorpresa, non sono gli occhi, ma (con brusca revoca del rapporto emittente-destinatario di tutta la canzone) «quella che a me stesso m'invola». La perifrasi non solo è una citazione petrosa (dal congedo stesso di *Così nel mio parlar*, 79-80: «Canzon, vattene ritto a quella donna / che m'ha rubato e morto e che m'invola»), ma riporta al nucleo tematico, di cui si diceva sopra, del pensiero di Laura che sottrae l'uomo a se stesso.⁵³ In altre parole, è la dispersione.

La seconda canzone, *Gentil mia donna, i' veggio*, rappresenta nel trittico il momento più felice, in cui meglio (ma, vedremo, non senza equivocità) si realizza il programma della lode; tanto da apparire a De Sanctis «la vera canzone» dopo la lunga preparazione della precedente.⁵⁴ È anche, in tutti i *Rvf*, il componimento più vicino tematicamente alla celebrazione/difesa di Laura ad opera di Francesco nel

(⁵¹) Daniello segnalava una tessera stilnovistico-dantesca: *Ne li occhi porta*, 7: «fugge dinanzi a lei superbia ed ira», cfr. SANTAGATA, p. 368.

(⁵²) M. PRALORAN, *Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 62.

(⁵³) Cfr. i passi cit. alla n. 47; significativa la coincidenza col congedo di 129, segnalata da SANTAGATA, p. 369.

(⁵⁴) F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, cit., p. 147.

Secretum,⁵⁵ con numerose coincidenze pressoché letterali: ritorna in ogni stanza il motivo della donna-guida, verso la gloria e verso il cielo, e della straordinaria dolcezza indotta nel poeta dalla presenza di lei.

Coerentemente con questo intento, lo stile risulta improntato alla *dulcedo* (come testimonia il lessico, nel quale «dolcezza» e «dolce» compaiono più volte),⁵⁶ la sintassi si svolge in modo relativamente lineare, liberata dalle lentezze e involuzioni, ma anche dai ricorsi delle medesime strutture di 71, cosicché l'argomentazione è fondata su una serie di asserzioni giustapposte;⁵⁷ l'iterazione, oltre che nei temi, si manifesta in una notevole tendenza sia ad elaborate affermazioni iperboliche richiamantesi a distanza, sia a ripetizioni anaforiche dall'effetto vagamente innologico.

Nonostante questo carattere prevalentemente positivo, la lode non è priva di ombre. L'unità macrotestuale delle sorelle impone di leggere questa seconda canzone sullo sfondo della prima: il lettore avvertito sa ormai che la celebrazione è frutto di uno sforzo reiterato per ricacciare il dolore e l'inquietudine dello *status amantis*, sa che quell'amore presentato come salvifico è in realtà ingannevole ed eticamente deprecabile. Solo sullo sfondo della 71 i segnali lievi ma crescenti di negatività e precarietà della 72, che finiscono per minarne l'apparente equilibrio,⁵⁸ sono pienamente comprensibili.

Lontano da quello cauto e *inversum* di 71, l'esordio si colloca con decisione nell'alveo della lode stilnovistica (e precedente), con un'apostrofe incipitaria di gusto antico ed echi percepibili di Cavalcanti («Veggio negli occhi della donna mia/ un lume pien di spiriti d'amore, / che porta...», 1-3) e di Dante («De li occhi suoi, come ch'ella li muova, / escono spirti d'amore infiammati» di *Donne ch'ave-te*, 51-52).⁵⁹ In questo quadro tradizionale, rappresenta una variazione il movimento attribuito agli occhi («nel mover de' vostr'occhi»), rilevato acutamente da Praloran,⁶⁰ che ricomparirà in seguito, nella

(⁵⁵) F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di U. Dotti, Roma, Donzelli, 1996 (d'ora in poi: DOTTI), p. 226, a proposito della prima stanza.

(⁵⁶) BETTARINI, p. 367.

(⁵⁷) M. PRALORAN, *Le "canzoni degli occhi"*, cit., pp. 62-63.

(⁵⁸) Lo nota anche M. PRALORAN, *ivi*, p. 63.

(⁵⁹) Si vedano i molti riscontri addotti da SANTAGATA, p. 373; e BETTARINI, p. 367.

(⁶⁰) M. PRALORAN, *Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 63: «è questo movimento fondato nella casualità dello sguardo che segna la differenza, a volte quasi imperscrutabile, con i testi duecenteschi pur continuamente allusi. Lì, possiamo dire, la visione è "frontale", qui invece è di scorcio, il soggetto è catturato in uno sguardo che si muove. Ciò indica, secondo me, che Laura entra nel tempo del soggetto, lo modifica, lo attira a sé».

terza stanza, contribuendo all'instaurarsi della idea di incertezza nella beatitudine. Osserverei anche che il sintagma «mover d'occhi» ricorre, significativamente, anche nella canzone 264, 51-54, in contesto meditativo-morale esattamente opposto a questo, perché mentre qui si discorre di un dolce lume che mostrerebbe la via al cielo, in *I vo' pensando* la bellezza terrena appaga erroneamente in contrapposizione alla beatitudine celeste: «ché dove, del mal suo qua giù sì lieta, / vostra vaghezza acqueta / un mover d'occhi, un ragionar, un canto, / quanto fia quel piacer, se questo è tanto?».

Nella fronte della prima stanza, ai vv. 4-6 («et per lungo costume, / dentro là dove sol con Amor seggio, / quasi visibilmente il cor traluce») propenderei per legare il complemento «per lungo costume» all'amore del poeta – anzi, al suo soggiorno negli occhi di lei – interpretandolo, con la Bettarini al seguito di Daniello, come «sin da quando vi vidi la prima volta», perché sembra poco pertinente al «tralucere» del cuore di Laura negli occhi.⁶¹

Nella sirma, riprendendo il motivo di esordio, si ribadisce che la vista conduce «a ben fare» e al «glorioso regno» e «dal vulgo...allontana» con ripetizione anaforica di «questa...questa sola». Si tratta, come vedremo, di due nuclei tematici riscontrabili nel *Secretum*.

Di seguito, continua l'elogio del sentimento prodotto da Laura, con la prima di una serie di formulazioni iperboliche che incontreremo anche più avanti: «né già mai lingua humana / contar poria quel che le due divine / luci sentir mi fanno», vv. 10-12. Le due temporali successive «e quando 'l verno sparge le pruine, / et quando poi ringiovenisce l'anno / qual era al tempo del mio primo affanno» (vv. 13-15) presentano il confronto fra invarianza dello *status amantis* e ciclicità delle stagioni: *topos*, come è noto, di lunghissima tradizione, ma che, con le petrose dantesche, aveva ormai assunto una connotazione per così dire specializzata di durezza, di ostinazione, insomma di atteggiamento moralmente riprovevole e rovinoso. E le petrose sono qui di nuovo presenti in filigrana, visto che la «pruina», ricorrente nei *Rvf* solo qui e nella sestina 66, è elemento del paesaggio invernale di *Io son venuto al punto de la rota*.⁶² Fra i diversi casi dell'uso petrarchesco di questo motivo⁶³ spicca una formulazione analoga in un testo cruciale,

(⁶¹) BETTARINI, p. 368.

(⁶²) «E tanto è la stagion forte ed acerba / c'ha morti li fioretti per le piagge, / li qual' non puote colorar la brina», vv. 46-48.

(⁶³) Si veda per es. 265, 5-6: «quando nasce et mor fior, herba et foglia, / quando è 'l dì chiaro, et quando è notte oscura»; 270, 67-68: «quando si veste et spoglia / di fronde il bosco, et la campagna d'erba».

dalle forti implicazioni etiche e strutturali, come la sestina 142, che nella forma Correggio chiudeva la prima parte del Canzoniere (vv. 23-24: «et quando a terra son sparte le frondi / et quando il sol fa verdeggiar i poggi»). Così, l'anafora («quando...quando»), che riecheggia senza dubbio quella precedente nell'intonazione da inno, insinua un'inquietante elemento di fissità, cui si aggiunge il termine «affanno», negativo sebbene riferito al passato: è un effetto benefico, ma percepito come un'ossessione, e iniziato con un dolore.

Nella seconda stanza, un deciso «Io penso», eco del primo verso e dell'analogo, volontaristico «Dico» di 71, 77, introduce e sottolinea il motivo, platonizzante, del desiderio – suscitato dalla bellezza di lei - di uscire dal «carcere» del corpo per raggiungere il cielo;⁶⁴ come è noto, si tratta di un motivo fin dall'origine non privo di doppiezza: infatti, se è vero le cose mortali sono «scala al factor», è pur vero che l'uomo, irretito dalla loro apparenza, può fermarsi a quel gradino inferiore, e addirittura ammirare il creatore solo in quanto artefice della bellezza tangibile.⁶⁵ E' sintomatico, del resto, che qui l'anelito trascendente sia rapido, generico e privo di implicazioni spirituali, mentre l'accento è posto proprio sulla bellezza («son l'altr'opre sì belle», v. 19).

Dal cielo il poeta ritorna bruscamente alla terra, mentre un secondo elemento disforico si aggiunge al precedente: il «primo affanno» si rivela perdurante nel presente, come «usata guerra».⁶⁶ Indizio negativo subito esorcizzato dal ringraziamento alla natura per esser nato «a tanto bene», e dal ringraziamento alla donna per aver sollevato il cuore all'alta speranza del cielo, restituendo diremmo oggi autostima all'amante, «noioso e grave» a se stesso prima che sopravvenisse il pensiero «alto e soave»: anche questi temi, avremo modo di vedere, sono nel *Secretum*.

La terza stanza si inaugura con una formulazione iperbolica che riprende, ampliandola, quella dei vv. 10-11 «né già mai lingua umana...»: «Né mai stato gioioso / Amore o la volubile Fortuna / dieder a

(⁶⁴) Si può osservare, ai fini della datazione, che l'immagine del *corpus carcer* ricorre in componimenti relativamente tardi del Petrarca: unica altra occorrenza nella prima parte è nel son. 86, non databile, ma che presenta un motivo frequente nelle rime in morte (cfr. soprattutto la canzone 331), per cui sarebbe stato meglio morire che sopravvivere nell'infelicità. Per l'immagine, L. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, Firenze, Cesati, 2002, pp. 119-21.

(⁶⁵) F. RICO, *Vida u obra*, cit., pp. 295-96.

(⁶⁶) Ancora da notare la presenza della pur diffusa metafora della «guerra» sia in 264, 111-112 sia in un altro testo in morte, elaborato negli anni Cinquanta: 268 (*Che debbio far?*), 61.

chi più fur nel mondo amici, / ch'ï nol cangiassi ad una / rivolta d'occhi, ond'ogni mio riposo / vien come ogni arbor vien da sue radici» (vv. 31-35). A dispetto dell'enfasi elativa della formula, l'elemento di transitorietà già insinuatosi sopra si definisce ulteriormente: si tratta certo di una gioia sublime, perché il poeta non la cambierebbe con nessun'altra, ma è legata a «una / rivolta d'occhi» (si noti la forza rilevante dell'*enjambement*), a quell'insolito «mover d'occhi» dell'esordio di cui ora si comprende meglio la natura capricciosa.

Come prima, l'emergere di un elemento disforico viene eliso da una contropinta euforica; dapprima, nella similitudine dei vv. 34-35 («come ogni arbor vien da sue radici»), che si riallaccia alla facoltà fecondatrice dell'amata della 71, poi più decisamente, con l'appello agli occhi a inizio sirma, che si ricollega agli analoghi vocativi della 71, ma con triplice, ed eccezionale aggettivazione sottolineata dall'*enjambement*: «Vaghe faville, angeliche, beatrici / de la mia vita», vv. 37-38.

Ma si noti che anche in questa lode dispiegata compare una sfumatura equivoca («che dolcemente mi consuma e strugge»; per altro evocativa dello «strugge» di 71, 41), pur compensata dall'avverbio e poi dalla similitudine tradizionale nel figurante e nel lessico⁶⁷ («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», vv. 40-45), che rilancia con il rilievo dell'anafora («ogni...ogni») il motivo del «pensiero dominante» (con echi di «tanto bene» e «tanta spene» dei vv. 24-25). Ancora una volta, occorre ricordare che il pensiero totalizzante della donna, escludente qualsiasi altro è, nella prospettiva del Petrarca maturo (la prospettiva dalla quale il Canzoniere è scritto), un errore.

La quarta stanza intensifica variando quanto detto nella fronte della terza, con una nuova elaborata costruzione iperbolica,⁶⁸ che richiama quelle precedenti: «Quanta dolcezza unquanco / fu in cor d'aventurosi amanti accolta / tutta in un loco, a quel ch'ï sento è nulla, / quando voi alcuna volta / soavemente tra 'l bel nero e 'l bianco / volgete il lume in cui Amor si trastulla» (vv. 46-51): e anche qui, pur nella descrizione incantata che riecheggia un celebre luogo ciniano,⁶⁹ ricompare il rapido volgersi degli occhi, minaccia per quella stessa incomparabile beatitudine.

⁽⁶⁷⁾ Cfr. SANTAGATA, p. 376.

⁽⁶⁸⁾ Il costrutto della comparazione iperbolica è di ascendenza comica: si veda la n. di SANTAGATA, p. 377.

⁽⁶⁹⁾ *Ibidem*.

Questa felicità, rincarano i versi successivi aprendo la sirma, è stata prevista dal cielo come rimedio all'impefezione («imperfecto» è citazione del davidico «imperfectum meum», come riconobbe Daniello)⁷⁰ e all'avversa fortuna del poeta. Nel momento stesso in cui si ribadisce che il conforto degli occhi ha origine provvidenziale, tuttavia, irrompe la coscienza della provvisorietà della gioia, con un movimento del tutto simile a quello di 71, 70-75.

Si accampa una rivendicazione quasi risentita, dal tono inaspettatamente deciso: con «torto» prolettico, a sottolineare l'azione ostile del velo e della mano frapposti fra l'amante e il «sommo dilecto» degli occhi. Anche in questo caso, il mutamento di significato avviene anche attraverso la selezione dei materiali lessicali e iconici: il velo, come è noto, è connesso nella poesia petrarchesca all'aspetto sensuale, inconstante e crudele della donna, quindi simbolicamente opposto all'idea di una felicità provvidenziale.⁷¹ Coerentemente, il suggello della stanza esibisce tonalità relativamente più energiche (a partire dalle due rime ricche *atraversa: rinversa* e *petto:aspetto*), con il ritorno del «gran desio» (già in 71, 18), dello «sfogare», verbo dantesco,⁷² delle lacrime e, soprattutto, della varietà degli stati d'animo dipendenti dall'arbitrio della donna: tutta la fenomenologia deleteria della passione.⁷³ Si osservi anche un riecheggiamento sintattico, antifrastico nel senso, tra «et gli occhi, onde di et notte si riversa / il gran desio», vv. 58-59 e i precedenti vv. 35-36, «rivolta d'occhi, ond'ogni mio riposo / vien come ogni arbor vien da sue radici».

Il ragionamento svolta di nuovo nell'ultima stanza in direzione ottimistica, con un passaggio ragionato che si coagula nel nesso causale in apertura, il primo dell'intera canzone,⁷⁴ e ricorda gli slanci agonistici di 71: la colpa non è della donna, ma dell'insufficienza e indegnità dell'amante, che «si sforza» (è importante notare il verbo, che segnerà l'inizio della 73) di rendersi adeguato alla speranza di ricevere gli sguardi di lei e al nobile amore di cui arde.

(⁷⁰) Cfr. SANTAGATA, p. 377; ma il ricordo di Daniello è in DOTTI, p. 230.

(⁷¹) Si vedano SANTAGATA, p. 377, e BETTARINI, p. 372, osservando che il «gran desio», qui al v. 59, è già connesso al motivo del velo-impedimento («invenzione tutta petrarchesca» secondo Armando Balduino, *La ballata XI*, in *Lectura Petrarce XV* (1995), Firenze, Olschki, 1996) nella ballata 11.

(⁷²) Cfr. SANTAGATA, p. 378.

(⁷³) M. PRALORAN, *Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 64. Il solo DOTTI, p. 230 rileva la corrispondenza del v. 60 col *Secretum* che, come vedremo, è utile anche ai fini dell'interpretazione, cfr. *infra*.

(⁷⁴) M. PRALORAN, *Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 65.

Ancora con Praloran, si può osservare che la linea del discorso si sposta, si allontana dal piano scivoloso del desiderio per spostarsi su un terreno diverso, connotato arcaicamente, di sforzo, di «servizio» per rendersi degno della dama.⁷⁵ E il motivo viene ampliato nella sirma, con una complessa ipotetica che elenca i traguardi raggiungibili «S'al ben veloce, et al contrario tardo, / ...». Si tratta, però, di un ottimismo fragile; lo rivela la stessa apodosi incrinata da un «forse»; ma soprattutto, l'epilogo della stanza, che si riallaccia alla fine della precedente con un netto ribaltamento in senso erotico, pur delicatamente espresso: a quel «forse» si oppone un «certo» (nella stessa posizione del «torto», v. 55). La soluzione dei pianti (lo sfogo del «gran desio» dei vv. 58-59), che il cuore «doglioso» (riaffiora la «doglia», uno dei motivi passionali portanti di 71) non invoca da altra parte, viene (potrebbe venire, ma la soluzione è presentata come certa, non nel senso di realizzabile, ma in quello di unica possibile, escludente altre meno sicure) dai begli occhi, finalmente, a loro volta, tremanti d'amore, non più sfuggenti. «Alfin» è di forte pregnanza ottativa, e basterebbe da solo a porre l'accento sul desiderio: ma a ciò contribuisce in modo determinante la chiosa «ultima speme dei cortesi amanti».

Che si riferisce, letteralmente, come pensa Daniello, alle caste aspirazioni di chi si appaga della vista degli occhi, ma può anche indicare speranze più concrete, non per nulla «ultime». E risulta opposta, con una sorta di ironia involontaria a «tanta spene» e «alta speranza» precedenti. L'espressione, certo, è sfuggente (e persino equivoca se si vuol tenere conto degli «oculosque in fine trementis» di Giovenale),⁷⁶ ma convoglia in questi estremi versi la potenza del desiderio che pareva tacitata all'inizio della canzone: il lettore ingenuo ancora non conosce quello che seguirà, ma avverte l'ingresso di una forza diversa. Una lettura in prospettiva macrotestuale, inoltre, può intravedere in questa «ultima speme» negata proprio la «doglia» taciuta gridando dell'inizio, l'inappagamento che riaffiora.

Il secondo congedo, al contrario del precedente, non offre valutazioni metapoetiche sulla tonalità o sugli esiti del discorso, che sono inserite all'inizio della terza canzone, probabilmente per non compromettere il clima di relativa *dulcedo* di questo segmento: si limita a ribadire la continuità della meditazione e della scrittura.

⁽⁷⁵⁾ *Ibidem.*

⁽⁷⁶⁾ DOTTI, p. 231 nota che il passo (*Sat.* VII 241) era noto a Petrarca che se ne servì altrove.

Poi che per mio destino, terza ed ultima sorella, di sei stanze, dà voce alla difficoltà crescente di mantenere il proposito celebrativo, fino all'*impasse* e alla sconfitta finali. Nella parabola che rappresenta lo svolgimento del «poemetto» è simmetrica a 71: quella la linea ascendente verso la lode di 72, questa la discendente; quella si apriva con la brevità della vita e la pochezza dell'ingegno cui si opponeva la speranza di cantare, e l'immagine petrosa del poeta pallido e dissanguato di fronte alla donna, questa mette in scena l'abbandono della speranza e si chiude sulla stessa immagine dell'uomo «smorto» per il sangue che «si nasconde».

Significativamente, in questo ultimo movimento della sinfonia muta lo statuto comunicativo: come osserva Praloran, manca, qui, l'appello diretto agli occhi, pur ovviamente nominati; ma anche mancano altri interlocutori evocati in precedenza (gli elementi naturali, Amore, la donna); la lode si spegne in assenza di destinatario, il colloquio è del soggetto con se stesso: una lunga e laboriosa riflessione in diretta, dalla forma più franta e complessa rispetto a 72, e più vicina per i continui trapassi, in certi casi anche repentini, allo svolgimento di 71.⁷⁷

Analogamente a 71, 73 presenta due stanze introduttive: la prima, e parte della seconda, dedicate al risultato negativo del canto finora esplicito, la seconda alla volontà di proseguire. Dopo il passaggio dalla poesia della lode a quella della «pietà», riprende dalla terza alla quinta stanza la celebrazione, ma su un registro un poco più dimesso, che insiste sul travaglio e l'inappagamento dell'amante; infine, il discorso precipita verso la disperazione, poetica ed amorosa insieme. Il carattere intimo e dolente di questa terza canzone rispetto alle due precedenti si coagula nei due patetici e rilevati moti di autocompianto («Lasso», vv. 32 e 76) che la scandiscono, il primo a metà delle tre stanze centrali, il secondo in apertura dell'ultima.

La conclusione di 72, dunque, presentava seppur in modo poco esplicito il ritorno del desiderio, l'anelito dell'amante verso un'impossibile reciprocità di sentimenti. Da questo amaro approdo 73 (non a caso replicando la causale incipitaria di 71) prende un avvio intensamente ragionativo, fonicamente segnato da allitterazioni, ribattimenti, rime più energiche (basti citare la serie «sforza», «sforzato», «scorta»).

Come tutti i passi a carattere metatestuale, anche questo non è di facile lettura. Il poeta è sforzato a «dire» da un intenso desiderio

⁽⁷⁷⁾ M. PRALORAN, *Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 68.

(«accesa voglia» corrisponde al «gran piacer» e al «gran desio» di 71), lo stesso che lo ha spinto in precedenza a «sospirare», e chiede ad Amore di rendere le rime adeguate a quel desiderio, ma non in modo tale che il cuore si sfaccia per eccesso di dolcezza, come ora sta accadendo; perché quel «dire» infiamma e punge, e per quanto il poeta si ingegni, non riesce a trovare conforto, a diminuire il «gran foco», come accadeva una volta, anzi si strugge al suono stesso delle parole come un uomo di ghiaccio al sole.

I commenti segnalano la generale analogia di questo esordio con l'apertura della dantesca *Amor, da che conven pur ch'io mi doglia*, rilevata già da Scarano, tuttavia, a mio vedere, non molto stringente sul piano tematico, perché Dante auspica adeguata espressione di un sentimento doloroso, mentre qui la situazione è più complessa.

Appare assai rilevato il raddoppiamento del verbo «sforzare» (ribattuto dall'assonanza-consonanza «sforza» / «scorta») Il verbo indica tradizionalmente la compulsorietà del canto, di solito come predicato di Amore (Santagata ricorda l'*incipit* di Guinizzelli «Donna, l'amor mi sforza / ch'eo vi deggia contare / com'eo so' 'nnamorato»);⁷⁸ in Petrarca, in relazione alla poesia, esso sembra specializzarsi per l'incapacità di «dare forma esteriore al contenuto interno», non tanto dal punto di vista retorico, quanto da quello della comprensione e giustificazione della «meccanica spietata del pensiero d'amore»,⁷⁹ sia che questa impossibilità sbocchi nelle rime aspre, come in 125 («Però ch'Amor mi sforza / et di saver mi spoglia, / parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude», vv. 14-16), o, come qui, nel tentativo di una poesia dolce, di lode. «Sforza» implica l'idea del desiderio come passione negativa, non riscattabile o sublimabile razionalmente, del tutto in consonanza con quanto dichiarato in questi versi.

Se accettiamo, con Carla Molinari, che il «dire» sia la poesia della lode e i «sospiri» quella del lamento, elegiaca,⁸⁰ allora il significato è relativamente chiaro: l'esperimento celebrativo non sta sortendo gli effetti sperati, mentre in passato la poesia dei sospiri aveva almeno procurato qualche conforto (il concetto è espresso nella contrapposizione fra «dir» e «sospirar» e nella successiva incidentale «sì come talor

(⁷⁸) SANTAGATA, p. 384.

(⁷⁹) M. PRALORAN, *La canzone CXXV*, in *Lectura Petrarce XXII* (2002), Firenze, Olshki, 2003, p. 225. Benché SANTAGATA (p. 384) attribuisca a «sforza» di 125, 14 un «diverso significato», a me pare il contrario: qui soggetto è l'accesa voglia, là Amore, ma il risultato è sempre l'incapacità di controllare il desiderio, di sublimarlo in una costruzione razionale.

(⁸⁰) C. MOLINARI, *Petrarca e il gran desio*, cit., pp. 305-310.

sole»). La stessa dolcezza di 72 non ha prodotto sollievo ma inasprimento della passione. Il motivo del fallimento era già implicito in 71, e si palesa qui in atto: il presupposto di questo «dire» elogiativo è diverso da quello stilnovistico classico, nel quale il poeta accetta il sentimento e loda la donna senza dubbi, tutt'al più scontrandosi col problema della ineffabilità e inesauribilità delle sue doti. Il desiderio di cantare Laura si prospettava sin dall'inizio del «poemetto», in 71, come una passione con connotazioni negative, e si svela ora in tutta la sua avversa potenza con una forte accentuazione allitterante, e una sottile antifrasi di due motivi eulogistici della 72: là la dolcezza era rimedio provvidenziale alla fortuna avversa, qui il destino del poeta è la violenza dell'«accesa voglia»; là il poeta si sforzava attivamente di adeguarsi all'alta speranza, qui si apprende che in realtà è passivamente «sforzato». Sotto l'aspetto della rappresentazione, si può osservare che in questa stanza si compie per gradi la transizione fra atteggiamento ancora fondamentalmente euforico della 72 e il pessimismo della stanza successiva, ricalzando la finzione della scrittura «in diretta»: il poeta inizia con la percezione di una coercizione, prosegue con la richiesta di aiuto ad Amore, mentre comincia ad avvertire («com'io temo, / per quel ch'i' sento») che il cuore si stempera, poi constata in modo più deciso l'effetto deleterio («ché 'l dir m'infiamma et pugne») mentre si intensifica il timore («ond'io pavento et tremo»), e infine approda al desolato accertamento dello sfacelo, suggellato dalla similitudine.

La seconda stanza prosegue richiamandosi al proposito già espresso in 71: il poeta sperava di trovare nel canto tregua al suo «ardente desire», e aveva preso ardire di ragionare di quel che sentiva; ma ora ammette che la speranza lo ha abbandonato («al tempo»: sul più bello, nel momento meno opportuno, quindi proprio mentre il poeta scrive). La forte opposizione con cui si apre la sirma, segnata dal «ma» ripropone, in modo più marcato, un movimento già iterato all'inizio della 71 («Perché la vita è breve....ma», «Non perch'io non mi avvegna...ma», vv. 1-4 e 16-18). Nonostante le difficoltà, il poeta deve continuare con le «amoroze note» – sempre poesia di lode, almeno negli auspici – perché il volere che lo «trasporta» è troppo possente. Non solo la volontà di cantare assume i connotati della passione riprovevole come già in 71, 11 e 18 («ma 'l gran piacer lo sprona», «ma contrastar non posso al gran desio»), ma si aggiunge qui una postilla di ancor più esplicita condanna morale, che si riconnette all'immagine dello «spronare» e del «contrastare»: «et la ragione è morta, / che tenea 'l freno, et contrastar nol pote» (vv. 25-26); si tratta della ben nota lotta fra ragione e volontà nella quale la volontà

è rappresentata come cavallo sfrenato,⁸¹ qui, si noti, applicata non alla passione amorosa (come per esempio nel son. 6, *Sì traviato è 'l folle mi' desio*), ma alla sua manifestazione nel canto.

Una precedente redazione di questo passo documentata dal codice degli abbozzi, Vat. Lat. 3196, alla c. 6r presenta una situazione alquanto diversa: una mano destra affaticata dalla scrittura, l'auspicio che Laura ascoltando capisca che il poeta vorrebbe fare meglio ma non può; addirittura, nella prima stesura il discorso si rivolge direttamente alla donna:⁸²

«finché la mia man destra / l'usato officio a l'anima [*prima* al gran voler] disdica; / poi, se già mai percote / a quella altera di virtute amica [*prima* famosa al mondo di virtute amica] / gli orecchi questa con quell'altre note [*prima* gli orecchi vostri questa e l'altre note], / dirà: 'l mio servo vuol più ma non pote [*vel* vol, ma più non pote. *Prima* Direte: il servo mio più là non pote]». Altra variante progressiva è inserita verticalmente nello stretto margine esterno del foglio: «*vel* gli orecchi a quella mia dolce nemica / questa con l'altre simiglianti note, / dirà: costui vorria [*vel* vuol ben] ma più non pote» con l'indicazione *hoc placet*.

Le varianti sopravvenute, dunque, eliminano il motivo della mano stanca, spostato più convenientemente al congedo nella redazione definitiva; rinunciano prima all'appello diretto e poi, nella formulazione finale, anche alla *sermocinatio* di Laura (testimoniando che il carattere di soliloquio della canzone rilevato sopra sia oggetto di ricerca specifica); Laura diviene però soggetto di una solo ipotetica, ma metapoeticamente precisa «pietà», che ribadisce l'orizzonte e le aspettative di una poesia elegiaca; infine, le varianti inseriscono la tessera che riguarda il travolgimento della ragione, focalizzando la significazione morale.

La terza stanza riguadagna con il forte «dico» incipitario l'intento della lode (richiamando «Dico» di 71, 76 e «Io penso» di 72, 16), e sviluppa estesamente un tema positivo solo in apparenza. Il motivo è quello, topico nella lirica, dell'amata come opera perfetta di Dio e della natura⁸³. In questo caso, tuttavia, esso viene svolto in modo peculiare

⁽⁸¹⁾ Cfr. SANTAGATA, p. 385, e FENZI, p. 302 n. 59.

⁽⁸²⁾ Riperto per comodità del lettore la trascrizione semplificata di BETTARINI, p. 379; ma cfr. F. PETRARCA, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di L. Paolino, Milano-Napoli, Ricciardi, 2000, n. 37 p. 218

⁽⁸³⁾ SANTAGATA, p. 386 richiama Lapo Gianni; ma si può ricordare limitatamente alla natura *Donne che avete*, 49 «ella è quanto de ben pò far Natura», con la nota relativa in D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 125. Non è forse casuale che acclamando la perfezione di madonna Dante evochi in quel passo Amore, Dio e Natura, come poi qui Petrarca.

attraverso uno spunto di provenienza erudita: si tratta di alcuni passi di Cicerone e di Valerio Massimo, fra cui spicca *Tusc.* IV, 19 44, sui viaggi di ricerca dei filosofi antichi («Ultimas terras lustrasse Pythagoram Democritum Platonem accepimus; ubi enim quicquid esset quod disci posset, eo veniendum iudicaverunt»), riecheggiati ripetutamente nelle opere latine.⁸⁴ A differenza dei saggi di «quella etate / ch'al vero honor fur gli animi sì accesi», che cercarono le «onorate cose» peregrinando per terra e per mare, il poeta considerando che Dio, Natura e Amore hanno collocato compiutamente negli occhi della donna ogni perfezione, non ha, non sente alcuna necessità di muoversi. L'encomio è in realtà ambiguo, perché l'eccellenza dell'amata induce nell'amante una situazione di immobilità, refrattaria alla conoscenza del mondo esterno. Nell'opera petrarchesca, come è noto, il viaggio è sovente connesso all'inquietudine del protagonista, alla sua incapacità di placarsi, al tentativo vano di sfuggire ai propri mali che invece lo seguono negli spostamenti. Ma è anche *curiositas*, desiderio di conoscenza,⁸⁵ come in questo caso, in cui la peregrinazione è positiva, «onorata», e la stasi riconduce alla condizione ossessiva, all'idolatria, di cui si diceva sopra, per cui Laura soppianta e respinge ogni altro interesse.

Allo stesso modo, è equivoca la lode che chiude la stanza: se gli occhi sono, sempre topicamente, «fontana d'ogni mia salute»,⁸⁶ il poeta ne trae conforto quando per il troppo desiderare corre alla morte; un movimento metaforico – pure tipico⁸⁷ – dal contenuto autolesionistico, che è complementare all'immobilità indifferente di cui si è appena visto, e che è qui espresso con il riconoscibile ricordo petroso di *Così nel mio parlar*, 56 «la morte, ov'io per sua bellezza corro», come attesta la serie rimica *ricorro:corro:soccorro*.

Ancora, in apertura della quarta stanza lo stesso concetto è ampliato in una similitudine fondata sulla classica immagine del navigan-

⁽⁸⁴⁾ Si rimanda comunemente a *Fam.* XIII 12 2; DOTTI, p. 236, cita altre fonti latine e ricorda la *Sen.* I 5 56.

⁽⁸⁵⁾ Sulla duplice valenza del viaggio, basti ricordare la *Fam.* XV 4, ad Andrea Dandolo, *excusatio crebri motus*. Sul tema del viaggio e dell'inquietudine si rimanda alle antologie, con introduzioni e bibliografia, F. PETRARCA, *Lettere dell'inquietudine*, a c. di L. Chines, Roma, Carocci, 2004 e, più indietro, F. PETRARCA, *Lettere di viaggio*, a cura di N. Tonelli, Palermo, Sellerio, 1996. Recente e suggestivo, ma non sempre aggiornato, R. CAVALIERI, *Petrarca viaggiatore. Guida ad un viaggio in Terra Santa*, Roma, Robin Edizioni, 2007.

⁽⁸⁶⁾ Cfr. SANTAGATA, p. 386.

⁽⁸⁷⁾ Per la locuzione «correre alla morte» SANTAGATA, p. 203.

te in mare procelloso;⁸⁸ è ben vero che i due «lumi» «segno e conforto» possono ricordare il «lucidissimum signum» della metafora nautica agostiniana all'inizio del *De beata vita*, così come gli «occhi lucenti» guinzelliani o gli «occhi rilucenti» di Beatrice in *Pg* XXXI 119,⁸⁹ ma il tono del paragone è tutt'altro che gioioso, per l'attributo «stanco» del «nocchiero» e soprattutto per la metafora della «tempesta d'amore» ripresa nel secondo termine, evocatrice di tumulti passionali (efficace il riscontro prodotto da Santagata con *Amor, da che convien*, 26-27, perché chiama in causa il contrasto ragione-volontà: «Quale argomento di ragion raffrena / ove tanta tempesta in me si gira?»).⁹⁰

A fronte della nuova definizione degli occhi come «conforto solo», si accampa nella sirma un moto di intensa sofferenza, legato alla fuggevolezza della consolazione (già esplicitata nella quinta e sesta stanza di 71, in 72 implicita nel movimento inquieto degli occhi e poi dichiarata apertamente nella quinta stanza). Il dolore si concentra nella più tipica esclamazione di autocommiserazione, «lasso», seguito dalla descrizione del «furto» degli sguardi in termini assai simili a quelli della canzone 207;⁹¹ alla precarietà del successo («quel ch'io ne 'nvollo / or quinci or quindi», vv. 52-53) si contrappone la perseveranza dell'amante che facendosi degli occhi una regola, è divenuto quello che è («quel poco ch'i' sono / mi fa di loro una perpetua norma», vv. 55-56). Si tratta, ancora una volta, di una lode, ma malinconica e ridotta ai minimi termini: come dimostra proprio l'adozione dell'immagine del ladro.

Il modulo conclusivo della stanza insiste sull'influsso positivo degli occhi, ancora avvicinandosi alla 207 («Poi ch'io li vidi in prima», v. 57, da confrontare con «dal dì che 'n prima que' belli occhi vidi», 207, 54),⁹² sviluppato con una metafora di notoria ascendenza dantesca come «posti in su la cima», v. 59 (e ancora si richiama in causa *Così nel mio parlar*, 17).⁹³

Nella quarta stanza, l'elogio sembra decollare con un'affermazione iperbolica che riprende gli attacchi della terza e quarta stanza di 72

(⁸⁸) SANTAGATA, pp. 386-87.

(⁸⁹) BETTARINI p. 380.

(⁹⁰) SANTAGATA p. 387.

(⁹¹) Cfr. 207, 37-38: «Così dal suo bel volto / l'invollo or uno et or un altro sguardo»; e 48-52: «Però, s'i' mi procaccio / quinci et quindi alimienti al viver curto, / se vol dir che sia furto, / sì ricca donna deve esser contenta, / s'altri vive del suo, ch'ella nol senta»; cfr. SANTAGATA p. 387.

(⁹²) *Ibidem*.

(⁹³) Si cfr. la nota di BETTARINI a *Rvf* 65, 4 p. 324.

(anche stilisticamente: si veda la formulazione negativa «l' non poria già mai...nonché» e l'anafora «tutti gli altri diletti...et tutte altre bellezze»): il poeta non saprebbe immaginare e tantomeno raccontare gli effetti degli «occhi soavi» nel suo cuore, effetti per lui incomparabili a ogni altra gioia e a ogni altra bellezza terrena. Come si è detto a proposito dei luoghi analoghi della canzone 72, l'affermazione elativa comporta però un atteggiamento deviante, di concentrazione esclusiva sulla donna a scapito di tutto il resto. Non solo: la sirma si spinge ad affermare che dal riso degli occhi muove una pace simile a quella eterna, per la quale Petrarca trae spunto, come suggeriscono i commenti, forse da Agostino, sicuramente da Dante (lirico e paradisiaco) e da Cino.⁹⁴

Nel finale della stanza, tuttavia, questa beatitudine celeste si sposta completamente sul piano del desiderio irrealizzabile. Il poeta vorrebbe vedere come Amore governa gli occhi, nell'immobilità del tempo, nell'oblio degli altri e di sé, e senza neppure battere le palpebre. E' un contatto mistico, totalizzante, ma come di consueto solo auspicato, robustamente inficiato e di fatto contraddetto da diversi elementi: il primo, contenutistico, è il battere delle palpebre, che, come è stato osservato, non si riferisce al trascorrere del tempo, ma alla debolezza della vista e dell'intelletto umano,⁹⁵ secondo l'ultima stanza della canzone 70, dove l'occhio che non può «star fermo» significa l'impossibilità di trascendere la bellezza per attingere l'essenza dell'oggetto amato.

Il secondo elemento contraddittorio, pure contenutistico, risiede nel ricordo di altri e di se stesso, con il senso morale pregnante del pensiero di sé sul quale ci siamo soffermati sopra (71, 90: «a me ritorni, e di me stesso pensi»): se la visione fosse perfetta, appunto trascendente la forma mortale e foriera di contatto con la dimensione eterna, non scatenerrebbe nel soggetto conflitti legati alla passione terrena. Il terzo elemento, formale, rilevato da tutti i lettori per la sua importanza, è il riconoscibile impiego del modulo ottativo di derivazione dantesca, poi tipico della sestina petrarchesca, solitamente connesso a desideri sensuali: «Così vedess'io lui fender per mezzo» si augurava Dante in *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, 53, e più sotto immaginava di guardare «presso e fiso» negli occhi della Petra (e quindi, *fiso* è «avverbio tipico del rapimento visionario»,⁹⁶ ma qui con una sfumatura fortemente sensuale); e Petrarca stesso, nella sestina 22, fantasticava: «Con lei foss'io da che si parte il sole / et non ci vedess'altri che le

⁽⁹⁴⁾ Cfr. BETTARINI (specificamente per Agostino), p. 382; e SANTAGATA, p. 388.

⁽⁹⁵⁾ M. PRALORAN, *Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 70.

⁽⁹⁶⁾ BETTARINI, p. 382.

stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l'alba» (vv. 31-33), con una formula sorprendentemente vicina a questa della nostra canzone, che collega, come qui, l'appagamento all'arresto del tempo.⁹⁷

Lo scatto desiderante della sestina è, lo sappiamo, irreal e destinato alla frustrazione; lo stesso accade qui con un desiderio – si noti – di carattere intellettuale: desiderio di capire come Amore «dolcemente governa» gli occhi fatali. E con questo, alla fine del tritico, è dichiarato il motivo profondo dell'insuccesso: come già si intuiva fin dall'esordio della prima canzone, mancano l'istanza e la felicità conoscitiva di Dante, il presupposto per cui Amore «ditta» nel cuore gentile e innamorato e può infine superare la figura femminile ricongiungendosi all'amore-*caritas*.

La frustrazione sopraggiunge infatti con una «rottura violenta»,⁹⁸ di nuovo segnata da «Lasso»: la stanza, come già la prima di questa canzone, rende i trapassi del pensiero come se si stesse svolgendo contemporaneamente alla scrittura. Cade, completamente, la speranza di realizzare la suprema comprensione di Amore. Il fallimento conoscitivo comporta il fallimento del canto: solo se Amore sciogliesse il «nodo della lingua», l'afasia che coglie il poeta di fronte all'eccessivo splendore di lei, egli potrebbe dire «parole sì nove» che farebbero piangere gli ascoltatori. Questi versi si sostanziano di elementi stilnovistici classici, segnalati dai commenti:⁹⁹ i temi del nodo della lingua, del poeta che induce commozione negli ascoltatori con le rime «nove», le tessere lessicali «baldanza» e «intendere». Il contenuto, però, è alquanto diverso. Si può constatare preliminarmente (da ultimo con Carla Molinari, ma il suggerimento risale a Carducci) che l'accento non è posto sulla capacità della poesia di muovere a pietà, come nel passo di *Vita Nuova* 29 [XL] 4 richiamato da Trovato («io direi parole le quali farebbero piangere chiunque le intendesse»),¹⁰⁰ quanto «sullo straordinario potere di una differente commozione»,¹⁰¹ una sorta di innamoramento che si produrrebbe negli ascoltatori delle «parole nove», secondo *Donne ch'avete* 5-8: «Io dico che, pensando il suo valore, / Amor sì dolce mi si fa sentire / che, s'io allora non perdessi ardire, / farei parlando innamo-

(⁹⁷) Si può ricordare anche 237, 31-36, con lo stesso movimento e il motivo del tempo immoto: «Deh or foss'io col vago de la luna / adormentato in qua' che verdi boschi, / 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 di si stesse e 'l sol sempre ne l'onde».

(⁹⁸) M. PRALORAN, *Le "canzoni degli occhi"*, cit., p. 70.

(⁹⁹) Cfr. SANTAGATA, p. 389, e BETTARINI, p. 383.

(¹⁰⁰) P. TROVATO, *Dante in Petrarca*, cit., p. 152.

(¹⁰¹) C. MOLINARI, *Petrarca e il gran desio*, cit., p. 308.

rar la gente». Ma soprattutto, il «nodo della lingua» non riguarda la totalità degli uomini di fronte alla perfezione di madonna, come nei testi di lode (*Tanto gentile*, 3 «ch'ogne lingua deven tremando muta»; *Chi è questa che vèn*, 3-4 «si che parlare / null'omo pote») bensì è sgomento causato da Amore-passione e investe il singolo poeta e la sua stessa capacità di produrre le parole «nove», cioè la poesia di lode. Quindi, di nuovo: il poeta stilnovista conosce il valore assoluto di madonna e ne ricava forza poetica assoluta; Francesco è abbagliato e ammutolito dalla bellezza.

Con un «ma», si impone la constatazione dell'insuccesso: e, non casualmente, si trapassa dal linguaggio stilnovistico a quello della passione sensuale, con le stesse parole e la stessa reminiscenza petrosa già affacciatesi all'inizio del «poemetto», questa volta riprese in modo ancor più preciso: «ma le ferite impresse / volgon per forza il cor piagato altrove, / ond'io divento smorto, / e 'l sangue si nasconde, i' non so dove» (*Così nel mio parlar*, 45-47: «e 'l sangue, ch'è per le vene disperso, / correndo fugge verso / il cuor, che 'l chiama: ond'io rimango bianco»).

L'indeterminatezza di «altrove» permette diverse interpretazioni: da quella più generica di Leopardi, condivisa da Santagata («mi distraggono per forza il pensiero dalle cose che io vorrei dire»),¹⁰² a quella più puntuale di Bettarini (che richiama «la tenebra della non-visione» con un passo di Agostino; ma la lettura di «cor piagato» come «l'io ferito da tanta luce», non mi pare del tutto convincente, visto il contesto petroso che sembra rimandare a sofferenze più umane),¹⁰³ a quella metatestuale di Molinari che vi vede l'«indicatore della direzione elegiaca», adducendo la strofe iniziale di 23 («benché 'l mio duro scempio / sia scripto altrove, sì che mille penne / ne son già stanche, et quasi in ogni valle / rimbombi il suono de' miei gravi sospiri», 10-13).¹⁰⁴ Fra queste letture mi sembra ancora preferibile la prima: poiché il testo stabilisce una relazione consecutiva tra il volgersi altrove del cuore e il pallore, sembra configurarsi una situazione di smarrimento psico-fisico doloroso, certo conseguente all'impossibilità di dire le «parole nuove», ma non necessariamente determinata. Certo, però, tragica, al punto da concludersi con una constatazione di sapore quasi cavalcantiano: il poeta ne è disfatto («né rimango qual era») e ribadisce che questo («questo privarmi in tali occasioni dell'uso della parola», Leopardi) è il colpo mortale ricevuto da Amore.

⁽¹⁰²⁾ SANTAGATA, p. 389.

⁽¹⁰³⁾ BETTARINI, p. 383.

⁽¹⁰⁴⁾ C. MOLINARI, *Petrarca e il gran desio*, cit., p. 307.

Le canzoni degli occhi si chiudono dunque sull'immagine di Amore omicida e del poeta seppur metaforicamente «morto». Eppure, il congedo, volgendosi indietro sull'insieme, lo definisce un «lungo e dolce ragionar»: la penna è stanca, i pensieri no. L'estensione, eccezionale, del macrotesto viene rilevata solo qui in tutti i *Fragmenta*:¹⁰⁵ e la dolcezza è certamente la cifra sotto la quale si iscrive l'intento (l'«impresa») delle cantilene. È notevole, peraltro, che fino alla fine si riproponga l'alternanza fra dolore e dolcezza; la parola conclusiva è per la dolcezza, ma sullo sfondo di quel colpo mortale: il pensiero-canto ha dimostrato al lettore che, in realtà, prevale la sofferenza di una passione disordinata, ma il poeta si illude ancora che si tratti di un sentimento positivo.

Appare chiaro dalla lettura, credo, che lo straordinario impegno compositivo delle canzoni degli occhi si concentra non solo e non tanto sull'argomento della lode, quanto nel mostrare al lettore, con una vera e propria «arte della fuga» verbale, un errore, una generosa illusione che tenta di realizzarsi e in parte si realizza, ma si smentisce da sé. Il fuoco della rappresentazione è nello slancio risorgente che continuamente si contraddice, nei trapassi dolenti, ora repentini ora colti al rallentatore, da uno stato d'animo all'altro, nella tensione che non si placa.

Come ho ricordato all'inizio, è riconosciuto da tempo che le nostre canzoni, in posizione privilegiata nei *Fragmenta*, a metà della prima parte della redazione Correggio (che si chiudeva, come è noto, con la sestina 142) e poste in relazione con i testi che parlano del primo viaggio a Roma del '37, dalle potenti suggestioni simboliche nell'autobiografia petrarchesca, costituiscono nella raccolta il momento della svolta «stilnovistica», del passaggio da una concezione dell'amore disforica e passionale a un'altra imperniata sul ruolo positivo della donna, fonte di beatitudine e tramite di miglioramento per l'amante, in certo senso emula dell'analogo trapasso della *Vita Nuova*.

Nel *Secretum*, l'illusione dell'amore «puro», «nobile», appare radicata, e radicata da molto tempo, nel personaggio Francesco al momento dello svolgimento del dialogo, nel 1343, viene discussa accesamente fra i due interlocutori e infine confutata da Agostino. I commenti alle due opere naturalmente si richiamano a vicenda in diversi luoghi pertinenti: tuttavia, come accennavo all'inizio, l'eccezionale rilievo strut-

⁽¹⁰⁵⁾ G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 161-62.

turale e formale delle *cantilene* consiglia di ripercorrere il pur molto noto dibattito del *Secretum* (rimandando per l'esegesi complessiva a Rico e al commento di Fenzi), per un censimento più sistematico dei contatti e alla ricerca di una possibile relazione specifica.

Agostino, dunque, rinfaccia a Francesco le «due catene», che gli piacciono anche se lo danneggiano, sottolineando che l'amore è la peggiore di tutte le pazzie; Francesco si difende sostenendo che, se venera non una donniciola, ma un raro esempio di virtù, si tratta di amore nobile: «Si infamem turpemque mulierem ardeo, insanissimus ardor est; si rarum aliquod specimen virtutis allicit inque illud amandum venerandumque multus sum, quid putas? [...] sicut primum grave et infaustum animi pondus extimo, sic secundo vix quicquam reor esse felicium» (p. 134; cfr. 71, 67: «Felice l'alma che per voi sospira»; 72, 31-35: «Né mai stato gioioso / Amor o la volubile Fortuna / dieder... / ch'i nol cangiassi ad una / rivolta d'occhi»; 72, 46-48: «Quanta dolcezza unquanco / fu, in cor d'aventurosi amanti, accolta / tutta in un loco, a quel ch'i sento è nulla»; 73, 64-65: «tutti gli altri dilette / di questa vita ò per minori assai»). Agostino ammonisce che l'errore ostinato lo condurrà all'eclissi della ragione: «Tibi vero quid allaturus error iste tuus sit, vides: nempe in omnes animum precipitaturus insanias, ubi pudor et metus et, que frenare solet impetus, ratio omnis ac cognitio veritatis exciderint» (cfr. 73, 25-26: «et la ragione è morta, / che tenea 'l freno, et contrastar nol pote»); che anche le cose belle possono essere amate in modo turpe, che si sta parlando di una donna mortale.

Francesco, reagendo, si lancia in una prima lode della donna, che assume riconoscibili tratti "angelicati": «cuius mens terrenarum nescia curarum celestibus desideriis ardet; in cuius aspectu, siquid usquam veri est, divini specimen decoris effulget» (p. 136; cfr. 72, 17-18: «onde 'l motor eterno de le stelle / degnò mostrar del suo lavoro in terra»); cuius mores consumate honestatis exemplar sunt (73, 37-39: «poi che Dio et Natura et Amor volse / locar compitamente ogni virtute / in quei be' lumi»); cuius nec vox nec oculorum vigor mortale aliquid nec incessus hominem representat» (cfr. 71, 50: «occhi, sopra 'l mortal corso sereni»; 71, 62: «la divina incredibile bellezza», 72, 11-12: «le due divine / luci»); più sotto, ricordando il carme composto nel timore della morte di lei, ribadisce che Laura con la sua sola presenza gli rendeva dolce la vita («que dulcem mihi vitam sola sui presentia faciebat», p. 138; cfr. 71, 68-69: «lumi del ciel, per li quali io ringratio / la vita che per altro non m'è a grado!»).

Ma i contatti più sistematici giungono in seguito. Agostino insiste sulla mortalità della donna, avvertendo che potrebbe anche uscire dalla vita prima del poeta; di fronte alla sua disperazione, il santo esclama:

O cece, necdum intelligis quanta dementia est sic animum rebus subiecisse mortalibus, que eum et desiderii flammis accendant, nec quietare noverint nec permanere valeant in finem, et crebris motibus quem demulcere pollicentur, excrucient? (p. 140)

Si tratta, come è stato messo in rilievo da tempo, di una frase densa di significato, per la quale Petrarca si è ispirato a Boezio e a sant'Agostino medesimo (specialmente a due passi del *De vera religione, notabilia* nel codice postillato),¹⁰⁶ e che certamente egli doveva sentire come topica. Naturalmente, essendo una sentenza di carattere generale, essa riecheggia anche in altri luoghi dei *Fragmenta* e dell'opera petrarchesca. Eppure: qualcosa che accende con il desiderio, ma non sa dare la quiete e non sa durare sino alla fine, e tortura l'animo con continui sussulti proprio quando promette di rasserenarlo: non appare alla lettera quello che accade con il «gran desio» di cantare le lodi di Laura nelle canzoni degli occhi? Che, appunto, non placa come si proponeva all'inizio, non finisce – anzi trapassa da una canzone all'altra senza mantenersi uguale – ed espone a «continui sussulti». Credo che proprio questa frase, tramata di sapienza antica, abbia dato origine alla poetica delle canzoni, come tornerò a dire più sotto. Non a caso, da questo punto in avanti il dialogo verte specificamente sulla lode della donna e i riscontri con le canzoni si fanno particolarmente fitti.

Francesco, punto sul vivo, difende l'amata: «nec me tam corpus noveris amasse quam animam, moribus humana transcendentibus delectatum, quorum exemplo qualiter inter celicolas vivatur, admoneor» (p. 140; cfr.: 72, 67-69: «Pace tranquilla senza alcuno affanno, / simile a quella ch'è nel ciel eterna, / move da lor innamorato riso»); Agostino constata che l'interlocutore si chiude «in una inespugnabile rocca di errori» e, con un certa rassegnazione, gli concede di «riempirla di lodi» senza contraddirlo: «mulierculam tuam quantalibet laude cumules licebit; nichil enim adversabor: sit regina, sit sancta, sit *dea certe / an Phebi soror, an nimpharum sanguinis una*. Ingens tamen eius virtus minimum tibi ad excusationem erroris conferet» (p. 142). Francesco, quasi incredulo, domanda conferma: «Vis ne, si tempus suppetit, pauca de multi exponam, que te in admirationem stuporemque compellent?»; Agostino, citando il virgiliano «qui amant ipsi sibi somnia fingunt», mette una sorta di titolo per quello che ascolterà. Segue la lode vera e propria:

me, quantulumcunque conspicis, per illam esse (cfr. 73, 55-60: «et quel poco ch'i' sono / mi fa di loro una perpetua norma. / 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'esti-

(¹⁰⁶) F. RICO, *Vida u obra*, cit., pp. 281-82, e FENZI, p. 364.

ma»); nec unquam ad hoc, siquid est, nominis aut glorie fuisse venturum, nisi virtutum tenuissimam sementem, quam pectore in hoc natura locaverat, nobilissimas hec affectibus coluisset. (cfr. 71, 102-105: «onde, s'alcun bel frutto / nasce da me, da voi vien prima il seme: / io per me son quasi un terreno asciutto, / colto da voi, e 'l pregio è vostro in tutto»; ma anche 71, 94-96: «...onde parole et opre / escon di me sì fatte allor, ch'i' spero / farmi immortal, perché la carne moia»). Illa iuvenilem animum ab omni turpitudine revocavit, uncoque, ut aiunt, retraxit, atque alta compulit expectare (cfr. 72, 2-3: «un dolce lume / che mi mostra la via ch'al ciel conduce»; 72, 7-8: «Questa è la vista ch'a ben far m'induce, / et che mi scorge al glorioso fine»). Quidni enim in amatos mores transformarer? Atqui nemo unquam tam mordax convitiator inventus est, qui huius famam canino dente contingeret; qui dicere auderet, ne dicam in actibus eius, sed in gestu verboque reprehensibile aliquid se vidisse; ita qui nichil intactum liquerant, hanc mirantes venerantesque reliquerunt. Minime igitur mirum est si hec tam celebris fama michi quoque desiderium fame clarioris attulit, laboresque durissimos quibus optata consequeremur mollivit. Quid enim adolescens aliud optabam, quam ut illi vel soli placerem, que michi vel sola placuerat? Quod ut michi contingeret, spretis mille voluptatum illecebris, quot me ante tempus curis laboribusque subiecerim nosti (cfr. 72, 61-71 «Perch'io veggio, et mi spiace, / che natural mia dote a me non vale / né mi fa degno d'un sì caro sguardo, / sforzomi d'esser tale / qual a l'alta speranza si conface, / et al foco gentil ond'io tutto ardo. / S'al ben veloce, et al contrario tardo, / dispregiator di quanto 'l mondo brama, / per sollicito studio posso farne, / porrebbe forse aitarne / nel benigno iudicio una tal fama»). Et iubes illam oblivisci vel parcius amare, que me a vulgi consortio segregavit; que, dux viarum omnium (cfr. 72, 7-9: «Questa è la vista che a ben far m'induce, / et che mi scorge al glorioso fine; / questa sola dal vulgo m'allontana») torpenti ingenio calcar admovit ac semisopitum animum excitavit? (cfr. 72, 25-28 : «et lei ch'a tanta spene / alzò il mio cor: ché 'nsin allor io giacqui / a me noioso et grave, / da quel dì inanzi a me medesimo piacqui») (p. 144).

Le corrispondenze sono fitte e letterali, con la differenza che il dialogo parla al passato e le canzoni al presente: la lode delle canzoni degli occhi richiama quella del *Secretum*. Come ho già ripetutamente osservato, nelle canzoni non trova luogo la vera e propria confutazione di questo elogio ad opera di Agostino che nel dialogo segue immediatamente, e che invece è ripresa in altre parti dei *Fragmenta* (basti pensare alle due canzoni 264 e soprattutto 360, spesso citata a fondo pagina nella *Lectura* di Rico, che mette in scena un dibattito analogo, diviso fra Amore e Ragione)¹⁰⁷ nelle quali la vicenda è più avanzata e maggiore la consapevolezza del protagonista. Qui, occorre sempre ricordarlo, siamo in una prospettiva ancora interna all'illusione. I sinto-

⁽¹⁰⁷⁾ Per il rapporto fra la canzone e il *Secretum*, sempre riconosciuto ma con posizioni e deduzioni differenti, si veda l'ampio cappello di Santagata, pp. 1366-68, con rimandi bibliografici.

mi dell'errore diagnosticati da Agostino compagno, però, inclusi nel discorso stesso delle canzoni, attribuiti cioè al pensiero di Francesco e al modo in cui esso si snoda.

All'inizio della discussione nel *Secretum*, il santo constata che Francesco si vanta dei suoi errori e li ama (e cita con rilievo proprio «oculos illos, usque tibi in perniciem placentes»):¹⁰⁸ è l'atteggiamento di fondo delle canzoni tutte, riflesso in molti dei versi citati qui sopra; che verranno meno il pudore, il rispetto, la ragione, che dovrebbe frenare le passioni (p. 134): è l'immagine, come abbiamo visto, inserita nella terza canzone durante la revisione; più avanti, quando ribatte puntualmente all'elogio di Francesco, nota che Laura non l'ha allontanato dal volgo per volgerlo verso l'alto, ma che, catturatolo con la sua bellezza, gli ha fatto disprezzare ogni altra cosa con fastidio e noia: l'alternanza fra gioia della presenza e tristezza dell'assenza di Laura è tematizzata in tutto il trittico e specificamente nella 71, dove infatti si legge, quasi letteralmente, «fugge al vostro apparire angoscia e noia, et nel vostro partir tornano insieme» (vv. 97-98), ma anche «lumi del ciel, per li quali io ringratio / la vita che per altro non m'è a grado!» (vv. 68-69), «la qual [dolcezza] ogni altra salma / di noiosi pensier' disgombrà allora, / sì che di mille un sol vi si ritrova: / quel tanto a me, non più, del viver giova» (vv. 79-82). Ancora, proseguendo, Agostino avanza l'obiezione fondamentale per cui l'amore terreno inverte l'ordine premettendo la creatura al creatore, e osserva: «tu contra, creature captus illecebris, Creatorem non qua decuit amasti, sed miratus artificem fuisti quasi nichil ex omnium formosius creasset»: che è esattamente il senso di certe affermazioni che sopra ho definito a carattere idolatrico (non annoierò ulteriormente il lettore ripetendole; cfr. soprattutto 72, 16-21 e 73, 31-41).

Infine, più avanti nel dialogo, il santo fa una vera rassegna di situazioni dolorose legate a quella «peste»: l'amore per la solitudine, il pianto, il sonno compromesso...fra queste, ha rilievo proprio la precarietà dello *status amantis*, legato alla presenza e all'atteggiamento dell'amata, motivo principe delle *cantilene*: «Quid quod illa tibi festos lugubresque dies inchoavit et clausit? Illa adveniente sol illuxit, illaque abeunte nox rediit» (p. 156; cfr. il già cit. «Illius mutata frons tibi animum mutavit; letus et mestus pro illius varietate factus es»); del resto, il passo latino trova puntuale riscontro in 72, 57-60: («et gli occhi [del poeta], onde dì et notte si rinversa / il gran desio per isfogare il petto, / che forma tien dal variato aspetto»), alla cui esegesi anzi contribuisce:

⁽¹⁰⁸⁾ L'espressione compare anche nell'epistola I 6, 114, a Giacomo Colonna «oculosque in morte placentes».

non essendovi dubbio, data la rispondenza, che il «variato aspetto» sia la «mutata frons» di Laura e relativa «illius varietas».¹⁰⁹

Ma soprattutto, al di là delle pur imponenti coincidenze letterali e tematiche, è determinante per la valutazione del trittico che, mentre il proposito dichiarato è lodare Laura e la dolcezza che ella ispira, l'andamento del discorso riproduce l'inappagamento e la desultorietà di quella presunta "beatitudine", secondo l'impietosa descrizione di Agostino nel passo ricordato sopra.

Risulta dagli studi degli ultimi decenni che le canzoni sono i pilastri portanti della storia-Canzoniere, tanto più nella concezione della compatta redazione Correggio, o addirittura della raccolta che precedette la Correggio; e risulta sempre più chiaramente come nelle canzoni in particolare Petrarca si impegni per trasmettere nel linguaggio lirico contenuti di pensiero anche molto complessi. Nel rispetto rigoroso della tradizione e dei confini del genere, egli elabora modalità espressive di straordinaria novità, efficacia e fascino, che o veicolano idee portanti o rappresentano il pensiero del protagonista mentre si svolge secondo una fenomenologia dal preciso significato. Per citare qualche caso indagato di recente, la 50, *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, che non è solo la suggestiva "canzone del tramonto", ma attua un confronto moralmente densissimo fra il poeta e le figure degli *humiliores*. E ancora, un apparente paradigma di liricità pura come 126, *Chiare, fresche et dolci acque*, si rivela costruita secondo il fondamentale modello agostiniano del tempo; nella stessa, capitale sequenza di canzoni, la 127 e la 129 riproducono il modo in cui il ricordo, e gli odiosamati *phantasmata*, si presentano alla mente, sempre secondo schemi agostiniani.¹¹⁰ Ma molti altri esempi si potrebbero portare, perché questo è fronte aperto della petrarchistica volgare: sfatati i *topoi* del Petrarca senza storia e senza varietà si lavora oggi alla ricerca della sostanza speculativa della forma lirica per eccellenza.

⁽¹⁰⁹⁾ Al contrario dei commentatori precedenti, riproponendo Vellutello, Bettarini (p. 372) spiega «il doloroso cuore dell'amante è simile e conforme all'aspetto esteriore, variamente dipinto dei colori d'Amore»; ma la lettura contrasta con il passo del *Secretum* (che è citato da Santagata, p. 376, a proposito però di 71, 34-35, in modo meno pertinente).

⁽¹¹⁰⁾ Cfr. rispettivamente, S. ALBONICO, *Per un commento a RVF 50*, in "Stilistica e metrica italiana", I (2001), pp. 3-30; E. FENZI, *RVF 126, Chiare, fresche et dolci acque* (1991), poi in Id., *Saggi petrarcheschi*, Firenze, Cadmo, 2003, pp. 66-99; C. BERRA, *La canzone CXXVII nella storia dei "Fragments" petrarcheschi*, in GSLI, CLXVIII (1991), pp. 161-98 e M. PRALORAN, *Dentro il paesaggio: "Di pensier in pensier, di monte in monte"*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 303-24.

In questo quadro, credo che le canzoni degli occhi derivino dal *Secretum*, e specificamente dalle parole di Agostino a proposito dei beni mortali, lo spunto per la propria poetica – la lode intrecciata con la rappresentazione dello sconforto, i “salti”, l'*hapax* della lunghezza – che ne risulta completamente ed economicamente spiegata, anche e proprio nelle caratteristiche sconcertanti per i critici di ogni tempo. L'eccezionale macrotesto viene cioè concepito da Petrarca per presentare la fase “stilnovistica” del Canzoniere e per presentarla con le stimmate dell'errore, esattamente come nel *Secretum*, anche se con modalità differenti.

A questo proposito, mi pare che la solida interpretazione complessiva delle canzoni degli occhi offerta da Santagata richieda qualche precisazione, sulla linea della lettura di Praloran. Se si osservano le *cantilene* da una prospettiva solo positiva, come celebrazione della donna-beatrice e *pars construens* dello “stilnovismo” petrarchesco, infatti, risulta poi ardua la giustificazione delle loro contraddizioni interne e dell'insuccesso conclusivo del proposito iniziale: lo stesso Santagata, a fronte delle repentine variazioni tonali interne al ciclo riconosce che «la funzionalità, a livello diegetico, di quell'operazione non è sempre chiara».¹¹¹ Recependo invece la contraddizione e l'instabilità come caratteristica costitutiva e cifra del testo, si giunge, come ha fatto Praloran, a vedervi una versione «raggelante e mortale dello stilnovismo, radicalmente straniata»¹¹² che ne svela impietosamente l'essenza velleitaria e ingannevole.

Ma, per completare l'interpretazione delle tre sorelle, è importante porre in relazione questa visione sostanzialmente sovvertita dello stilnovismo da un lato con la prospettiva del *Secretum*, dall'altro con la storia che si snoda nel Canzoniere. La cronologia fittizia e la *factio* dei due momenti non collimano (si è detto, *grosso modo* '37 e '43, inizio dell'illusione verso caduta dell'illusione), ma sono tra loro coordinate: Francesco nel dialogo in relazione ai nuclei tematici presenti nelle canzoni parla del se stesso di un tempo, addirittura «adolescens». Ma non vi è alcuna discrasia ideologica. È evidente infatti che Petrarca non avrebbe potuto comporre le canzoni degli occhi in quel modo, con un impegno palese e si direbbe programmatico – per i contenuti e per la forma – se non alla luce della consapevolezza “teorica” del *Secretum*, perché la lode e la felicità “stilnovistiche” non sono in realtà tali, ma

⁽¹¹¹⁾ M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, cit., p. 231.

⁽¹¹²⁾ M. PRALORAN, *La canzone delle citazioni (Rvf 70)*, in *La citazione* (Atti del XXXI Convegno internazionale di Bressanone), a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 2006, pp. 183-96: 196.

contengono la propria smentita.

Il gruppo 71-73 tradizionalmente viene ascritto agli anni avignonesi o, seguendo la ricostruzione di Appel - rilevante per molti versi, richiamata da tutti i lettori e su questo punto ancora condivisa di recente¹¹³ - a quelli valchiusani fra il '37 e il '40. Il codice degli abbozzi testimonia però che la 73 era sulla scrivania del poeta dopo il 15 febbraio 1353: e poiché questa redazione appare ancora lontana da quella definitiva, Santagata ha ipotizzato che rappresenti, «piuttosto che il rifacimento di un testo già scritto da tempo, la testimonianza di un testo che stava allora prendendo forma»,¹¹⁴ e che, data la forte e inoppugnabile coesione delle tre canzoni, quella datazione sia estensibile a tutte.

A conclusione di questa lettura, l'ipotesi mi pare pienamente persuasiva: puntualmente, per alcune coincidenze precise con testi maturi dei *Rvf*, in generale per la consapevolezza teorica della quale si è appena discusso, le *cantilene* non sono un'opera del Petrarca giovane o relativamente giovane. Si aggiunga, come indizio ulteriore, che le nostre canzoni mancano nella «possibile pre-forma» petrarchesca, anteriore alla Correggio, individuata da De Robertis.¹¹⁵

Certo, è impossibile dire in quale ordine, o con quali intrecci, le pagine in prosa e i versi abbiano concretamente preso forma: il '53, come è noto, è anche la data dell'ultima, sostanziosa revisione del *Secretum*.¹¹⁶ Propenderei in via del tutto congetturale per la successione dialogo-canzone, perché la frase di Agostino che reca ricordo di Boezio e sant'Agostino potrebbe essere stata scritta in precedenza, mentre mi è difficile pensare all'ideazione delle canzoni prima di quella frase; e perché, come ho detto, le correzioni del codice degli abbozzi, introducendo l'immagine del «freno della ragione» travolto, testimoniano con chiarezza l'intento etico del discorso: ma niente impedisce, per esempio, che la frase di Agostino preesistesse, e poi, scritte o almeno abbozzate le liriche, Petrarca ne abbia accolto qualche suggestione nel dialogo.

(¹¹³) Cfr. il cappello a 71 in BETTARINI, p. 355.

(¹¹⁴) Si veda il cappello di SANTAGATA, pp. 382-83, e più in particolare ID., *Per moderne carte*, cit., pp. 356-58, con rimando ad A. ROMANÒ, *Il Codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma, Bardi, 1955, pp. 114-17. E cfr. F. PETRARCA, *Il codice degli abbozzi*, cit., p. 218.

(¹¹⁵) D. DE ROBERTIS, *Di una possibile "pre-forma" petrarchesca*, in "Studi di Filologia Italiana", LIX (2001), pp. 89-116: 105.

(¹¹⁶) Nella ormai accolta datazione di Rico; sulla quale, con relative discussioni, si veda il dettagliato bilancio di FENZI, *Introduzione*, pp. 47-77.

D'altra parte, al di là di eventuali questioni di priorità interne, è ormai assodato che la collocazione e la connessa valutazione critica delle grandi eredità liriche precedenti (la linea aspra, petrosa, legata alla concezione dell'amore-passione, e quella dolce, appunto stilnovistica, entrambe potentemente segnate dall'apporto del padre Dante) lungo un percorso contemporaneamente biografico e poetico pertengono al progetto articolato dall'autore nei primi anni Cinquanta, che aderisce in modo più stretto al *Secretum*: in quel disegno (che ha il suo punto focale nella *mutatio* a quarant'anni), il momento "stilnovistico" ha un rilievo deciso e viene prospettato e confutato con impegno ancora maggiore di quanto avvenga per la poesia difficile e petrosa, perché più consono al desiderio di riscatto del protagonista e moralmente più insidioso in vista della conversione.¹¹⁷

Altra cosa, naturalmente, da questa collocazione e valutazione è la presenza reale della poesia stilnovistica in quella petrarchesca: argomento che richiederebbe oggi un'indagine rinnovata, soprattutto sotto l'aspetto della diacronia, alla luce delle acquisizioni critiche intervenute dal benemerito lavoro di Suitner.

Avendo toccato il tema del bilancio critico della tradizione precedente, si impone una postilla su *Lasso me*, la «canzone delle citazioni», che, come è stato riconosciuto sin da Appel, funge da prologo alle *cantilene oculorum*. Si tratta di un testo complesso, dalla ormai sostanziosa bibliografia,¹¹⁸ sul quale mi è impossibile soffermarmi in questa sede adeguatamente; in un ampio studio di Santagata, essa viene indicata come un bilancio dell'esperienza pregressa del poeta, che citando alla fine di ogni stanza l'*incipit* di una canzone particolarmente significativa, smentisce con una vera e propria palinodia la concezione amorosa passionale e disforica e ne inaugura una nuova, positiva o comunque presentata come tale, che vede la donna innocente e «angelica», coincidente con lo "stilnovismo" realizzato nelle successive canzoni degli occhi. Il legame fra *Lasso me* e le *cantilene* è senza dubbio molto stret-

(¹¹⁷) Basti qui rimandare ancora a M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, cit., con le importanti precisazioni (anche per la storia dei *Fragmenta*) di F. RICO, "Sospir trillustre", cit., che argomenta come la *mutatio* nell'autobiografia petrarchesca degli anni '49-'53 è centrale e fissata ai quarant'anni, ma in seguito, non senza contraddizioni, viene lasciata fluttuare, mentre il *Secretum* viene accantonato. Per un primo bilancio diacronico dell'atteggiamento di Petrarca verso la poesia petrosa, mi sia consentito rimandare al mio *Per una cronologia del Petrarca "petroso"*, in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, a cura di C. Berra e P. Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 99-116.

(¹¹⁸) Si veda il cappello di BETTARINI, p. 355.

to, come argomenta Santagata (e come è stato ribadito di recente),¹¹⁹ che pensa anche a una genesi unica del gruppo. Su un punto, tuttavia, non convergo appieno con lui: la polarizzazione decisa che vede *Lasso me* come una palinodia rivolta all'indietro, una *pars destruens*, e le *cantilene* – di questo ho discusso sopra – come una *pars construens* del tutto positiva.

La «canzone delle citazioni» è senza dubbio per la sua stessa struttura un testo di ripensamento, e quindi suscettibile di significazione e lettura metapoetica (anche se l'espressione di Santagata per cui le citazioni si riferiscono a una serie di «cattivi maestri» appare un po' *tranchant*: in fondo si tratta di *auctoritates*, verso le quali è più consono l'omaggio). Tuttavia, nella lettera essa è anche e forse soprattutto un testo di apertura e di annuncio (l'aveva già visto Appel),¹²⁰ privo però di una reale conclusione positiva: fin dall'esordio, il poeta, deluso nella speranza di essere ascoltato, si augura qualcosa di nuovo e diverso, un «canto» dolce opposto ai «sospiri», e addirittura rivolto agli occhi («et s'io potesse far ch'agli occhi santi / porgesse alcun diletto / qualche dolce mio detto, / oh me beato sopra gli altri amanti», vv. 15-18), poi cade nello sconforto per la durezza di madonna, prospetta il ricorso allo stile aspro, si riscuote, ammette la propria colpevolezza rispetto alla passione amorosa e lascia di fatto incerto il lettore in merito al proposito iniziale. Proposito che è introdotto all'inizio della prima canzone degli occhi come già noto («l'alta impresa», 71, 2, vedi *supra*). Nella serie, *Lasso me* annuncia esattamente quello che seguirà (il canto rivolto agli occhi) e presenta la medesima alternanza fra esaltazione e abbattimento che poi si instaura come motivo dominante delle *cantilene*, in particolare della 71. Affrontando il problema della responsabilità del soggetto, imprime una svolta fondamentale in direzione «stilnovistica», come ha visto Santagata, e nelle stanze conclusive – e qui mi riallaccio a una recente lettura sempre di Praloran – presenta una situazione diversa (la donna non è colpevole dell'infelicità del poeta) ma ancora negativa, nella quale lo sguardo amante è incapace di «mantenersi fermo», di trascendere la bellezza, «di immergersi in una visione assoluta e pura, priva di implicazioni sensuali, attraverso gli occhi di Laura», al contrario di quanto accadeva a Dante innamorato stilnovista e poi *viator* nella *Commedia*.¹²¹

(¹¹⁹) Oltre a Praloran, su 70-76 si veda l'intervento di C. Bologna, *Occhi, solo occhi*, cit., e il mio *Per i sonetti 74-76 dei Rvf*, in c. di s. su "Acme".

(¹²⁰) C. APPEL, *Petrarka und Arnaut Daniel*, in "Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen", CXLVII (1924), pp. 212-35.

(¹²¹) M. PRALORAN, *La canzone delle citazioni*, cit., p. 196.

Tutte le cose di che 'l mondo è adorno
uscir buone de man del mastro eterno;
ma me, che così adentro non discerno,
abbaglia il bel che mi si mostra intorno;
et s'al vero splendor già mai ritorno,
l'occhio non pò star fermo,
così l'à fatto infermo
pur la sua propria colpa, et non quel giorno
ch'i' volsi inver' l'angelica beltade
nel dolce tempo de la prima etade. (70, 41-50)

La presa di coscienza del protagonista, quindi, non prospetta una fase realmente positiva: piuttosto, l'aspirazione iniziale a un canto che non sia lamento, rivolto alla donna, appare destinata a scontrarsi con l'«infermità» e la «colpa» umane, appare inficiata nella sua stessa origine. Quando quel canto inizia, nella prima canzone degli occhi, il lettore sa già che si tratta di un errore, che gli occhi e la beatitudine evocati all'inizio di *Lasso me* sono ingannevoli, *placentes usque in perniciem*.

