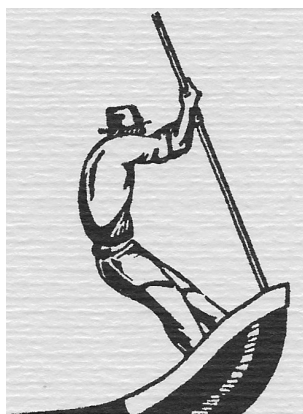


N° 44 série web (1/2023)

# CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

*Comité de direction*

Laurent BAGGIONI, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS,  
Carlo Alberto GIROTTO, Matteo RESIDORI

*Coordination éditoriale*

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

*Comité éditorial et de lecture*

Anne BOULE, Alessandro DI PROFIO, Franck FLORICIC, Philippe GUERIN, Costanza JORI,  
Brigitte LE GOUEZ, Anna SCONZA, Ada TOSATTI

*Comité de rédaction*

Sarah AMRANI, Silvia CUCCHI, Marina GAGLIANO, Patrizia GASPARINI,  
Francesca GOLIA, Fiona LEJOSNE, Gaia LITRICO, Enrico RICCERI

*Comité scientifique international*

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),  
Isabelle BATTISTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),  
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),  
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),  
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-  
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Università di Palermo),  
Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO (Università di Padova),  
Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université  
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR  
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma  
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Hannah SERKOWSKA (Université de  
Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova), Susanna VILLARI (Università di Messina)

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme  
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle  
Département des études italiennes et roumaines  
13 rue de Santeuil 75005 Paris  
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>  
ISSN 1634-0272

## «UNA SCALTRA GALANTERIA». RVF 64

Questo è il testo:

Se voi poteste per turbati segni,  
per chinar gli occhi, o per pieghar la testa,  
o per esser piú d'altra al fuggir presta,  
torcendo 'l viso a' preghi honesti et degni,  
uscir già mai, over per altri ingegni,  
del petto ove dal primo lauro innesta  
Amor piú rami, i' direi ben che questa  
fosse giusta cagione a' vostri sdegni:  
ché gentil pianta in arido terreno  
par che si disconvenga, et però lieta  
naturalmente quindi si diparte;  
ma poi vostro destino a voi pur vieta  
l'esser altrove, provvedete almeno  
di non star sempre in odiosa parte<sup>1</sup>.

Il senso è facile ma lo sintetizzo. L'io che ama ipotizza un distacco irreversibile dall'amata; ne passa in rassegna i segni (i «turbati segni» dell'incipit) che l'hanno provocato e insieme ne trova, con apparente serenità e risolutezza («i' direi ben», v. 7), la «giusta cagione»: è infatti naturale («naturalmente», v. 11) che una pianta meravigliosa (Laura) si *diparta* da un terreno *arido*, secco e sterile (l'io dei *Fragmenta*). A questa conclusione si oppone però l'ultima terzina dove l'io è come se dicesse: 'mi dispiace Laura, il destino ci vuole inseparabili e dunque, con le parole di Vellutello,

---

<sup>1</sup> Edizione di riferimento: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

«contentati di quello che vuol il tuo destino, e non potendo altrimenti fare, portartel in pace»<sup>2</sup>.

### ***RVF 60-44. Fluctuationes***

A metà Cinquecento il pittore Andrea Bronzino ritrae la poetessa Laura Battiferri con un petrarchino manoscritto. Il libro è aperto a destra sul sonetto 240, e a sinistra proprio sul 64. La sequenza è ovviamente immaginaria, ma forse – o mi piace pensarlo – non casuale. Mi piace cioè pensare che Bronzino li abbia messi insieme perché entrambi insistono sul motivo del ‘pregare qualcuno’. E dunque a destra «l’ò pregato Amor, e ’l ne riprego» del 240, e a sinistra i «preghi onesti e degni» (ma inascoltati) del 64. La preghiera è un connettore fondamentale anche della zona di testi limitrofi al 64 e ne costituisce un importante campo di tensione o il vettore di un flusso di instabilità e contraddizioni: di preghiere, di pregati, di richieste.

Nel perimetro 60-64<sup>3</sup> cade intanto la prima preghiera del *Canzoniere*, cioè il sonetto 62, *Padre del ciel*, che è una vera preghiera al Creatore affinché «reduca i suoi pensier vaghi a miglior luogo» (v. 13), e dunque non sia più il tormentato amore per Laura a guidare la vita dell’io. Ma il 62 segue e contraddice il 61, che era, al contrario, una preghiera profana di lode alla creatura e di benedizione convinta, anaforicamente ribadita, della *passio amorosa*:

Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno,  
et la stagione, e ’l tempo, et l’ora, e ’l punto,  
e’l bel paese, e ’l loco ov’io fui giunto

<sup>2</sup> *Il Petrarca con l’esposizione di M. Alessandro Vellutello*, Venezia, Nicolò Bevilacqua, 1563, c. 8v.

<sup>3</sup> Cfr. Paola Vecchi Galli, in F. Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 365: «In 60, 61, 62, 63, 64, 65 prevale, in cangiante sequela sintagmatica, la disforia del Soggetto: prima un moto d’ira verso la donna amata, poi – a risarcimento e palinodia – le benedizioni nei suoi confronti per il *dolce affanno* che ella sa suscitare (60-61); la preghiera al *Padre del ciel* nell’*undecimo* anniversario del *non degno affanno* (62), subito contraddetta da una nuova professione di fede nella donna [...]; infine la costanza dei passi perduti nonostante gli sdegni di Laura (64) e lo sfinimento di chi si augura che madonna possa condividere almeno una parte dei suoi turbamenti (65)». E sulle possibilità di leggere il *Canzoniere* per *sequele* o *sequenze* si veda da ultimo Sabina Stroppa, *Esperienze di mise en page tra Codice degli abbozzi e Vaticano Latino 3195: la sequenza RVF 70-75*, in «Chroniques italiennes», XLII, 2022, 1, pp. 154-172.

da' duo begli occhi che legato m'anno;  
 et benedetto il primo dolce affanno  
 ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,  
 et l'arco, et le saette ond'i' fui punto,  
 et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.  
 Benedette le voci ...

eccetera eccetera, per cui nel 61, all'opposto di *Padre del ciel*, i *pensieri* dell'io erano ancora tutti indiscutibilmente per Laura: «et benedetto sia [...] il pensier mio / ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'à parte».

Se però il 61 è una poesia della *loda* dell'amata, il 60 è il suo rovescio: è una maledizione, un'invettiva contro il lauro-Laura, che il 64 contraddice *in toto*. I due sonetti all'estremità della nostra sequenza sono infatti tanto simili quanto opposti. Sono simili per lo stesso schema metrico, ABBA CDE DCE, e per una stessa rima nelle quartine (appena dissimile per l'opposizione singolare-plurale, EGNI e EGNO), che trascina con sé un rimante in comune, *ingegno*, che in 60, 3 è l'*ingegno* «debile» e limitatissimo di lui, e nel 64 sono gli illimitati e per niente «debili» *ingegni* di lei. I due sonetti sono invece opposti perché il primo apre la crisi dell'*arbor gentil* e l'altro la chiude tramite (un'apparente) *excusatio*. Nel dettaglio: nel 60 l'«*arbor gentil*» in attacco diventa al v. 6 «spietato legno» ma nel 64 ritorna di nuovo una «pianta gentile» (v. 9). E ancora: nel 60, in explicit, l'io si augura (prega) che di questo *arbor spietato* «si secchi ogni sua foglia verde», ma nel 64 l'io ridiventa un giardiniere appassionato e premuroso che si augura (prega) che la «gentil pianta» possa trovare «altrove» (v. 13) un terreno fertile, essendo l'io un «arido terreno». Scrive giustamente il Castelvetro: nel 60 l'io «minaccia Laura», nel 64 la «conforta» (o forse, lo vedremo poi, continua la sua minaccia, la sua 'pressione', con altri mezzi più sottili e velati)<sup>4</sup>.

Rovesciamenti dunque, contraddizioni a catena, e insomma *fluctuationes*, cioè la norma dello status mentale-emotivo dell'io petrarchesco, del suo difficile *itinerarium*, che si riverbera nell'impaginato narrativo, mai schematico, dei *Fragmenta*<sup>5</sup>. Con un aumento della tensione media attorno al nostro 64, come infatti viene riconosciuto poco più in là, in quella *fictio* della *battaglia dei pensieri* che è il sonetto 68:

<sup>4</sup> *Le rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, Pietro de Sedabonis, 1582, pp. 125 e 129.

<sup>5</sup> Per il tema della *fluctuatio* rimando al fondamentale volume di Paolo Rigo, *Fluctuatio animi. Studi sull'immaginario petrarchesco*, Firenze, Cesati, 2018.

L'aspetto sacro de la terra vostra  
mi fa del mal passato tragger guai,  
gridando: Sta' su, misero, che fai?;  
et la via de salir al ciel mi mostra.

Ma con questo pensier un altro giostra,  
et dice a me: Perché fuggendo vai?  
se ti rimembra, il tempo passa omai  
di tornar a veder la donna nostra.

I' che 'l suo ragionar intendo, allora  
m'agghiaccio dentro, in guisa d'uom ch'ascolta  
novella che di súbito l'accora.

Poi torna il primo, et questo dà la volta:  
qual vincerà, non so; ma 'nfino ad ora  
combattuto ànno, et non pur una volta.

Dove, mi pare, è drammatizzato un conflitto tra un primo «pensier» che, v. 4, «mostra» all'io «la via de salir al ciel» (e che perciò si situa dalla parte del 62 *Padre del ciel*), e un secondo «pensier» che «rimembra» all'io che deve «tornar a vedere la sua donna» (v. 8, e dunque sta dalla parte del 61 *Benedetto sia il giorno*, o del 64).

### **«per turbati segni»**

L'elenco dei *segni turbati* o *ingegni* laurani della prima quartina è un elenco che procede secondo un crescendo di tensione e, così il Gesualdo, «di maggior odio»<sup>6</sup>. Nel primo segno infatti, cioè il «chinar gli occhi», umiltà e composta immobilità, assenza di movimento, fanno tutt'uno. Gli «occhi si posson chinare *senza* piegar la testa» scrive ancora il Gesualdo<sup>7</sup>, che sul secondo segno («pieghar la testa») nota: «piegar la testa in segno di maggior odio perché non si può piegar il capo senza abbassare gli occhi»<sup>8</sup>. Per cui si può dire che il diniego di Laura cresce e si moltiplica previo avvio del movimento del corpo, che raggiunge l'acme di velocità e violenza con il *fuggir* e con il *torcere* del terzo segno:

---

<sup>6</sup> *Il Petrarca con l'esposizione di M. Gio. Andrea Gesualdo. Nuovamente ristampato*, Venezia, Alessandro Griffò, 1581, p. 75.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

o per esser piú d'altra al fuggir presta,  
torcendo 'l viso a' preghi honesti et degni.

Mi colpisce soprattutto il verbo *torcere*, che direi espressionistico e che significa senz'altro, come spiega il Tommaseo-Bellini, «piegare con forza»<sup>9</sup>. È un verbo liricamente eccezionale o quasi, in ogni caso molto marcato. Penso infatti a locuzioni frequenti come *torcere il grifo* o il *muso*. Penso che Beatrice non *torce* mai il viso, pur non mancando situazioni propizie al gesto, tanto nella *Commedia* quanto nella *Vita nova*. E infine penso a un'altra delle pochissime occorrenze del verbo nei *Fragmenta*, assolutamente perfetto nel connotare il senso di traumatica esclusione dell'io dal godimento degli «atti soavi» della donna. È il sonetto 17 ai vv. 9-11 (corsivo mio):

ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi  
ch'i' veggio, al departir, gli atti soavi  
*torcer da me le mie fatali stelle.*

E dunque, ricapitolando: l'elenco della prima quartina è accurato e completo perché contempla ogni ipotesi di sdegno: da quello per umiltà a quello per orgoglio. È nello stesso tempo drammatico grazie alla *climax* dell'umore e della gesticolazione di Laura (dal *chinare* al *torcere*), la quale da pietosamente stilnovista come nella ballata 63 (sono stilnovisticamente inconfondibili il *sintagma* «pietà vi mosse»; il tema del saluto'salutare': «salutando, / teneste in vita il core»; l'avverbio «benignamente», già nella dantesca *Tanto gentile*; la stessa forma metrica) diventa nel nostro sonetto, il 64, progressivamente nemica e fera.

Prima di tirare le fila e avviarmi alle conclusioni segnalo che il nostro sonetto presenta nelle quartine qualcosa di estremamente 'turbato' dal punto di vista sintattico-retorico. Mi riferisco intanto al *Se* in attacco che protende le spire della sua protasi fino al v. 7. Ma poi alla lunghezza dell'arco sintattico si deve aggiungere un doppio iperbato notevolissimo: il primo che spezza il sintagma verbale spaiando modale e infinito, tra v. 1 *poteste* e v. 5 *uscir*; il secondo che allontana il complemento *del petto* nel verso successivo. A fraporsi tra verbo e complemento è «over per altri ingegni» che a sua volta

---

<sup>9</sup> Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Società l'Unione Tipografico-editrice Torinese, 1865-1879, 4 voll. in 8 tomi (rist. anast. con Presentazione di Gianfranco Folena, Milano, Rizzoli, 1977), s.v.

è una epifrasi eccezionale, cioè interstrofica, se chiude l'elenco di *turbati segni* della prima quartina. Aggiungo che l'apodosi «i' direi ben» cade all'interno del verso 7. E anche questa è una soluzione non ordinaria. Nei casi infatti di prolessi particolarmente complesse, Petrarca sente di solito il bisogno di un ritorno all'ordine, collocando l'apodosi o la reggente in luoghi strutturalmente portanti ed esposti, appunto nei 'perni' degli incipit di versi non secondari come il 5 o il 9, v. ad esempio il sonetto 12 (vv. 1-2: «Se la mia vita da l'aspro tormento / si può tanto schermire», v. 9: «pur mi darà tanta baldanza Amore»). La costruzione delle due quartine è dunque tra le più artificiose dei *Fragmenta* e tra le più retoricamente turbate, turbata forse come *i turbati segni* del v. 1 e dintorni seguito. Ciò ha costretto i commentatori antichi, alcuni, a sciogliere il groviglio e a unire ciò che nel testo è separato. Il Gesualdo ad esempio, che scrive: «L'ordine delle parole è questo...»<sup>10</sup>; oppure Giulio Camillo, che scrive nelle sue *Annotazioni*: «*Se voi poteste Idest uscir del petto*»<sup>11</sup>. E avviso che di solito – anche in casi retoricamente o sintatticamente complicati – questi stessi intervengono e aiutano il lettore molto raramente.

### **«Senti, che retorica sopraffina». Conclusioni**

I tratti del nostro sonetto su cui mi sono fermato, ovvero la *fluctuatio* della sequenza 60-64, l'instabilità e la volubilità di Laura dunque l'*enumeratio* dei suoi «turbati segni», e infine la sintassi complessa se non bizantina, ecco, questi tratti insieme o da soli sono strutturalmente vitali e non sporadici nel sistema generale dei *Fragmenta*. Senza esagerare possiamo pensarli come riflessi formali della complessità artistica e psichica e mentale dell'autore e dell'io-personaggio. Ad esempio l'*enumerazione* e la coazione all'accumulo e alla pluralità (ricordiamoci di Damaso Alonso) sono la traccia di un soggetto nevrotico, maniacale, feticista. Oppure i molti *se*, i molti costrutti condizionali – inimmaginabili prima dei *Fragmenta* – sono i vettori linguistici della problematizzazione dei rapporti io-mondo e amante-amata, e così via.

Ma nello specifico del nostro sonetto queste figure mi pare che abbiano una funzionalità precisa, che siano mezzi retoricamente perfetti di un sonetto che altro non è che una arringa (un combinato disposto di *suasoria* e

<sup>10</sup> *Il Petrarca con l'esposizione di M. Gio. Andrea Gesualdo*, cit. p. 75.

<sup>11</sup> Giulio Camillo, *Chiose al Petrarca*, a cura di Paolo Zaja, Roma-Padova, 2009, p. 154.



*peroratio*) che un io innamorato, ma anche scaltro avvocato di sé stesso e retore assai fine, pronuncia davanti a Laura, che qui è insieme l'amata, l'uditorio, la controparte e il giudice. Scrive bene il Muratori: «Senti, che retorica sopraffina, che argomenti ingegnosi sa adoprare un Poeta innamorato per indurre la sua Donna ad amarlo»<sup>12</sup>; e il Chiorboli definisce il sonetto una «scaltra galanteria»<sup>13</sup>. Vediamo come.

Prima, con il *se*, l'io petrarchesco si costruisce come direbbero i giuristi un'*area di accettazione*, aderendo (o fingendo di aderire) galantemente alle ragioni e alle aspettative della controparte. Nell'apodosi poteva infatti contestare il comportamento impietoso dell'amata ma non lo fa; e poteva ribellarsi o quantomeno reagire all'esito della protasi (all'*uscir del petto*) dichiarandone l'ingiustizia, lamentandosi e lagnandosi, ma non lo fa. Asseconda e non reagisce, anche se in una situazione direi molto molto simile aveva reagito. Mi riferisco al sonetto 38:

Orso, e' non furon mai fiumi né stagni,  
né mare, ov'ogni rivo si disgombrà,  
né di muro o di poggio o di ramo ombra,  
né nebbia che 'l ciel copra e 'l mondo bagni,  
né altro impedimento, ond'io mi lagni,  
qualunque piú l'umana vista ingombra,  
quanto d'un vel che due begli occhi adombra,  
et par che dica: Or ti consuma et piagni.  
Et quel lor inchinar ch'ogni mia gioia  
spegne o per humiltate o per argoglio,  
cagion sarà che 'nanzi tempo i' moia.  
Et d'una bianca mano ancho mi doglio,  
ch'è stata sempre accorta a farmi noia,  
et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio.

Effettivamente il 38 ha più punti di contatto con il 64. In entrambi possiamo trovare: *a*) il *chinar* o l'*inchinar degli occhi* (38, 9-10: «Et quel lor inchinar ch'ogni mia gioia / spegne»; 64, 2: «per chinar gli occhi»); *b*) il diniego di Laura, che nel 38 si manifesta «o per humiltate o per argoglio» (v.

---

<sup>12</sup> *Le rime di Francesco Petrarca* [...]. *S'aggiungono le considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le annotazioni di Girolamo Muzio e le osservazioni di Lodovico Antonio Muratori*, Venezia, Coleti, 1727, p. 127.

<sup>13</sup> Cfr. Francesco Petrarca, *Le rime sparse commentate da Ezio Chiorboli*, Milano, Trevisini, p. 148.

10), come dall'*humiltate* all'*orgoglio* procede, lo abbiamo visto, l'elenco dei «turbati segni» del 64; c) la parola *cagion*. Ma da qui i due testi si divaricano, perché nel 38 la *cagion* non è la *giusta cagion* del 64, ma una *cagione* di morte: «cagion sarà che 'n anzi tempo io moia» (v. 11). E allora l'io reagisce cioè si lagna e si duole («mi lagni» «mi doglio» ai vv. 5 e 12). Scrive il Vellutello che il Petrarca si duole «de' duri modi che Madonna Laura verso di lui teneva»<sup>14</sup>.

Ma torniamo al 64 dove l'io fa invece buon viso al cattivo gioco di Laura. Il costrutto condizionale delle quartine è infatti una argomentazione di tipo controfattuale. Si sceglie cioè di prendere per vero e per giusto ciò che si sa essere assolutamente falso e ingiusto. Perché è ovviamente ingiusto che Laura risponda ai *pregghi onesti e degni torcendo il viso*. Ed è ovviamente falso e improbabile pensare che negarsi allo sguardo dell'amante scoraggi l'amante dall'amare. Se così fosse i *Fragmenta* si sarebbero fermati alla ballata 11, quella del *velo* che «de' bei vostr'occhi il lume adombra».

Ci sono poi, nel 64, altre mosse retoriche «sopraffine» e «ingegnose» (gli aggettivi sono, ricordiamoci, del Muratori), con cui l'io sembra assecondare le ragioni di Laura e captare la sua benevolenza. E queste mosse, piuttosto evidenti, sono almeno due. La prima la definirei una retorica dell'autoumiliazione, e a qualcosa del genere accenna il Gesualdo quando scrive: «humiliandosi deuea generarle qualche amore»<sup>15</sup>. L'io infatti giustifica il disdegno di Laura riconoscendo di essere un *terreno arido* o, fuor di metafora, un «basso huomo»<sup>16</sup>. Possiamo dire che è un io che eccezionalmente si autoaccusa, eccezionalmente perché, concordanze alla mano, nelle 13 occorrenze di *colpa* nei *Fragmenta* la colpa è sempre *altrui*: delle stelle, di Amore, e di Laura. Ad esempio nel sonetto 21 («grave colpa fia d'ambeduo noi, / e tanto più de voi»), nella canzone 207 («La colpa è vostra, et mio 'l danno e la pena») o nella vicina ballata 59 dove trovo «altrui colpa» ovvero della «ritrosia o crudeltà di Laura» come glossa Santagata<sup>17</sup>.

Nella seconda mossa retorica l'io si incarica di trovare non un argomento qualsiasi, interno alla vicenda privata dei due amanti, per spiegare e autorizzare il comportamento di Laura e l'esito della protasi, ma un argomento letteralmente convincente, la «giusta cagione» non opinabile, cioè universale e impersonale. È la legge di natura enunciata nella prima terzina:

<sup>14</sup> *Il Petrarca con l'esposizione di M. Alessandro Vellutello*, cit., c. 8r.

<sup>15</sup> *Il Petrarca con l'esposizione di M. Gio. Andrea Gesualdo*, cit. p. 75.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 308.

gentil pianta in arido terreno  
par che si disconvenga, e però lieta  
naturalmente quindi si diparte.

Da qui anche la scelta del costrutto «par che si disconvenga», dove *par* non ha alcuna sfumatura di dubbio ma insieme a *disconvenga* corrisponde anzi a una sorta di precisa forma di disimpegno del parlante, di riduzione o neutralizzazione della soggettività a favore del suo contrario e per un massimo (v. anche *supra* «i' direi ben») di assertività – i linguisti potrebbero parlare di strategia ‘evidenziale’. E non sarà un caso che il verbo *disconvenire* si trovi di più e sia tipico della prosa settoriale di statuti, trattati morali, opere filosofiche e politiche, e nella trattatistica in genere. E così non sarà un caso che l'altra occorrenza del verbo nei *Fragmenta*, nella canzone 207, sia parte integrante di un contesto gnomico-proverbiale e sia anche qui rafforzata da un «vo' ben dirti» così simile al nostro «direi ben». Questi i versi: «Amor, et vo' ben dirti, / discovensi a signor l'esser sì parco» (vv. 61-62).

La strategia dei versi 1-11 è dunque, per i motivi e i caratteri fin qui elencati e discussi, un capolavoro, come diceva Chiorboli, di «scaltra galanteria». Da una parte infatti l'io immunizza sé stesso da eventuali obiezioni della controparte, e dall'altra immunizza e scagiona la dipartita di Laura da qualsiasi responsabilità personale di lei.

Ma è un comportamento troppo galante e troppo remissivo per essere vero fino in fondo e per non nascondere la sorpresa che appunto arriva con il colpo di coda della terzina finale,

ma poi vostro destino a voi pur vieta  
l'esser altrove, provedete almeno  
di non star sempre in odiosa parte,

che è un colpo di coda ben argomentato ovviamente. C'è subito il *ma* che rovescia e impugna quanto dichiarato prima, e che sarà da pensare correlato al «*par che*» del v. 10, ricomponendo dunque la stringa '*par che...ma...*' calco-traduzione dello schema scolastico *videtur sed contra* – dunque un ennesimo tratto di scrittura argomentativa (a cui forse aggiungere il «naturalmente» del v. 11, in quanto calco-traduzione di *naturaliter*), e di un io che scrive e parla non per amare e lodare ma per avere la meglio, per convincere e vincere.

Il colpo di coda continua poi con la causale «poiché vostro destin a voi pur vieta / l'esser altrove», dove il *destino* è quello, dantesco, del *nullo amato amar perdona*, legge evidentemente superiore a quella di natura. Che la reciprocità in amore non sia in realtà un pacifico automatismo è ovviamente inscritto nello statuto di fondazione dei rapporti tra l'io e Laura, e già contemplato dallo stesso Cappellano quando scrive nelle primissime righe del suo trattato che anche un amore «ex utraque parte libratus» può essere sbilanciato e messo in crisi da una «modica turbatione»<sup>18</sup>. Se il rapporto, l'amore corrisposto, può essere messo in crisi da una modica *turbatione* figuriamoci dai molti *turbati segni* del nostro sonetto. E quindi...

Quindi è normale il *redde rationem* dell'ultima terzina e ci può stare che l'io si giochi l'ultima carta ammonendo Laura al rispetto di tale legge. Ci può stare, ma ciò non toglie che un lettore possa pensare o dire: tanto gentile e empatico è stato l'io nei versi 1-11, quanto adesso, nella *peroratio-supplica* finale, è impositivo e risoluto: quasi spazientito. Si può apprezzare meglio questa risolutezza pensando ad esempio che nel *Canzoniere* il *provedete* del v. 13, in questa accezione iussiva e ingiuntiva, è *hapax* mentre è, significativamente, frequente e puntuale come un tecnicismo di nuovo nelle formule statutarie.

E dunque: prima un divieto e adesso una supplica che tanto assomiglia a un comando. E per quanto attenuato dall'*almeno* e dalla litote «di non star sempre in odiosa parte», è assolutamente la prima e l'unica volta che l'io osa tanto. Nei *Fragmenta* l'io può accusare Laura, può incolparla come ad esempio qui: «grave colpa fia d'ambidue noi / et tanto più de voi» (*RVF* 21, 14-14), o qui: «vostro, donna, 'l peccato» (*RVF* 224, 14). E può anche darle della *spietata* come nelle terzine del 44 («Ma voi che mai pietà non discolora»). Ma quando si rivolge effettivamente e direttamente a Lei, diciamo in modalità conativa e imperativa, è solo qui, nel 64, che, ripeto, osa tanto. Anche la terzina finale del 65 ospita una *peroratio* quasi identica:

Non prego già, né puote aver più loco,  
che mesuratamente il mio cor arda,  
ma che sua parte abbi costei del foco.

Però intanto è indiretta (*sua, costei*), e poi c'è il verbo *prego*, che è meno forte di *provedete*. E non a caso, nel nostro sonetto, se i *preghi* del v. 4

---

<sup>18</sup> Andrea Cappellano, *De amore libri tres*, a cura di Emil Trojel, München, Eidos Verlag, 1964, p. 4.

sono inefficaci, ci prova la, evidentemente, maggior forza del *provedete* a risolvere la situazione.

E dunque, concludendo veramente. Un sonetto che a prima vista poteva sembrare un normale sonetto di richiesta d'amore, analizzato in un'ottica comparatistica e di sistema, è diventato (almeno per me) un sonetto 'eccezionale': strategie retoriche avvocatesche sopraffine e differenziate tra l'estrema arrendevolezza della prima parte e la risolutezza del finale, e poi parole e situazioni anomale, hapax o quasi, il ripescaggio di un modo retorico, quello conativo, superato da tempo. Come dire insomma che l'io tenta il tutto per tutto per tenersi stretta Laura, per rimediare al fatale errore di averla offesa e respinta nel sonetto 60 e dopo aver chiesto troppo presto, nel 62, al «Padre del ciel» di liberarlo dal «dispietato giogo» e di riportare «i pensier vaghi a miglior luogo».

**Andrea AFRIBO**

Università degli studi di Padova

ABSTRACT ITALIANO. Il sonetto *RVF* 64 insieme con i suoi testi limitrofi (*RVF* 60-65) costituisce uno dei momenti più critici e instabili nel rapporto tra l'io e Laura. Attraverso l'analisi minuta e comparata dei tratti formali e linguistici più significativi del testo (lessico, articolazione argomentativa dunque sintassi e retorica) l'articolo intende evidenziare, illustrare e discutere i modi «ingegnosi» che «il Poeta innamorato adopera per indurre la sua Donna a continuare ad amarlo» (Antonio Muratori).

RESUME FRANÇAIS. Le sonnet *RVF* 64 et ses textes voisins (*RVF* 60-65) constituent l'un des moments les plus critiques et les plus instables du rapport entre le moi et Laura. À travers l'analyse minutieuse et comparative des traits formels et linguistiques les plus significatifs du texte (lexique, articulation argumentative, donc syntaxe et rhétorique), l'article entend mettre en évidence, illustrer et discuter les moyens «ingénieux» que «le Poète amoureux adopte pour inciter sa Femme à continuer à l'aimer» (Antonio Muratori).