

SERGIO BOZZOLA

Il sonetto CCCLXIII

(Lectura pronunciata il 14 aprile 2016)

Estratto

Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti
già dei Ricovrati e Patavina
Volume CXXVIII (2015-2016)
Parte III: Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti



ACCADEMIA GALILEIANA DI SCIENZE LETTERE ED ARTI
IN PADOVA
35139 Padova - Via Accademia, 7 - Tel. 049.655249 - Fax 049.8752696
e-mail: galileiana@libero.it - www.accademiagalileiana.it

PADOVA
PRESSO LA SEDE DELL'ACCADEMIA

SERGIO BOZZOLA

Il sonetto CCCLXIII

(Lectura pronunciata il 14 aprile 2016)

Morte à spento quel sol ch'abagliar suolmi,
e 'n tenebre son gli occhi interi et saldi;
terra è quella ond'io ebbi et freddi et caldi;
spenti son i miei lauri, or querce et olmi:
di ch'io veggio 'l mio ben; et parte duolmi.
Non è chi faccia et paventosi et baldi
i miei penser', né chi li agghiacci et scaldi,
né chi li empia di speme, et di duol colmi.
Fuor di man di colui che punge et molce,
che già fece di me sí lungo stratio,
mi trovo in libertate, amara et dolce;
et al Signor ch'i' adoro et ch'i' ringratio,
che pur col ciglio il ciel governa et folce,
torno stanco di viver, nonché satio.

1. Raccogliamo le informazioni sulla cronologia e la collocazione del sonetto 363 nel Canzoniere che risulteranno utili alla presente lettura, ricorrendo ai commenti moderni.¹ Composto probabilmente in età matura (contro una prima indicazione di Wilkins, che lo vorrebbe collocare al periodo 1347-1351), in anni non oggettivamente individuati ma «comunque un testo della vecchiaia» (Bettarini, p. 1600), il sonetto viene assegnato alla sua posizione con la numerazione margi-

(¹) Citerò con il solo cognome dei curatori i due principali commenti moderni del Canzoniere: F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996 e ID., *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, assieme a ID., *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Torino, Einaudi, 2011. Ringrazio Gino Belloni, che mi ha messo a disposizione la sua biblioteca privata oltre che le sue esperienze di lettura e di ricerca petrarchesche. Grazie ad Andrea Afribo per i suggerimenti e le migliorie che mi ha suggerito.

nale apposta nel Vaticano Latino, e vi assume in tal modo la funzione di inaugurare «il crescendo penitenziale che sfocerà nella canzone alla Vergine»,² ovvero la finale *suite* dell'intero libro dei frammenti che «si chiude col ritorno a Dio di questo sonetto e dei due che immediatamente seguono, prima della canzone della Vergine [...]».³ Rispetto ai due seguenti, d'altra parte, il son. 363 detiene ancora una posizione che potremmo dire retrospettivamente implicata: ancora con la Bettarini, «La coppia di *Tennemi Amor* con *I' vo piangendo* sono [sic] già il dittico d'un orante, due parti di una sola preghiera [...]; questo testo invece è ancora attraversato da infinite tensioni» e funge per così dire insieme da perno fra il passato e il presente. Io non insisterò sugli aspetti tematici di questa posizione, perché già sono stati sufficientemente chiariti, particolarmente da Santagata.⁴ Vorrei invece dimostrare come il crocevia che ho indicato trovi una sua specifica rappresentazione formale, inverata dall'ordinamento deciso da Petrarca. A questa prima parte paradigmatica e macrostrutturale, farò seguire una seconda parte tesa viceversa ad individuare gli aspetti specifici, i tratti appunto individuanti di questo sonetto, nel lessico e nella sua articolazione stilistica e argomentativa.

2. È notevole in primo luogo la straordinaria accumulazione di dittologie. La figura, come è ben noto, specie nella sua variante sinonimica, è una novità romanza che si dirama dai provenzali alla poesia siciliana e toscana del Duecento,⁵ e arriva dunque a Petrarca come un elemento del codice lirico: tratto sopraindividuale, stilema di genere, potremmo dire, che rimarrà caratteristico della poesia lirica molto

(²) MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 336.

(³) BETTARINI, p. 1599; da qui anche la citazione che segue nel testo. V. anche CHIORBOLI (F. PETRARCA, *Le Rime sparse*, Milano, Trevisini, 1924, a.l.): «[...] suona con gli altri due sonetti che seguono qual preludio all'ultima religiosa canzone».

(⁴) M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, cit., pp. 295 ss.

(⁵) Si intendono dittologie le coppie di parole variamente legate sul piano semantico: per sinonimia, antitesi, ecc. (v. avanti). Sulla questione cfr. almeno WILHELM THEODOR ELWERT, *La dittologia sinonimica nella poesia lirica romanza delle origini e nella scuola poetica siciliana, Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen (Saggi di letteratura italiana)*, Wiesbaden, Steiner, 1970, pp. 171-196; GIULIO HERCZEG, *Struttura delle antitesi nel «Canzoniere» petrarchesco, Saggi linguistici e stilistici*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 106-120; FRANCESCO SBERLATI, *Sulla dittologia aggettivale nel «Canzoniere». Per una storia dell'aggettivazione lirica*, «Studi italiani», VI, 1994, pp. 5-69.

a lungo, e sarà anzi esportato nel Cinquecento anche ad altri generi come la poesia narrativa.⁶ Ma certo in questa poesia la figura ricorre con una frequenza molto alta, che a prima vista fa aggio sulla media della sua distribuzione nel Canzoniere. Diviene pertanto un segnale testuale che chiede di essere interpretato. Vediamo dunque.

Si può abbozzare una prima linea di demarcazione fra dittologie sinonimiche e antonimiche. Meno rilevanti ora sarebbero altre distinzioni morfologiche, basate ad esempio sulla classe grammaticale delle parole coinvolte (dittologie aggettivali, sostantivali, verbali). Appartengono al primo raggruppamento: 2 *interi et saldi*, 13 *governa et folce*. Temperando la marcatura semantica della figura, vi possiamo comprendere le serie binarie nelle quali le due parole coinvolte sono iponimi di una medesima categoria semanticamente più astratta, come è il caso di 4 *querce et olmi*. Con tali parametri, la serie può essere arricchita dai casi in cui la dittologia viene per così dire sintagmaticamente disarticolata, postulando che il lettore riconduca mentalmente, ai piani alti della sua memoria a breve termine, le due voci allontanate alla figura matrice che le genera. Ad esempio, al v. 12 i due componenti sono separati dal confine di frase, appartenendo a due domini sintattici differenti: 12 «et al Signor ch'i' *adoro* et ch'i' *ringratio*»; ma si tratta di due frasi relative strettamente vincolate l'una all'altra, perché controllate dallo stesso antecedente (il *Signor*), con l'effetto di un veloce parallelismo anaforico, ricondotto mentalmente alla struttura: *adoro e ringrazio il Signore*. Oppure: le due parole sono parte di due frasi indipendenti e coordinate: 8 «né chi li *empia* di speme, et di duol *colmi*»; dove tuttavia il nodo che li apparenta rimane ancora nel dominio dello stesso verso, rappresentato dal comune soggetto pronominale (*chi li empia e colmi di speme e di duolo*). Analogamente, 14 «torno *stanco* di viver, nonché *satio*», trova il legame di due aggettivi (con valore predicativo) attribuiti allo stesso soggetto. Ne viene insomma che dei quattordici versi, vengono in un modo o nell'altro marcati dalla dittologia sinonimica e parasonimica il secondo, il quarto, l'ottavo, e tutti e tre i versi della seconda terzina (vv. 12, 13, 14).

Intervallate alle dittologie sinonimiche si trovano le coppie di parole semanticamente antitetiche. Al v. 3, fra le prime due coppie sinonimiche, *freddi et caldi*; quindi nella seconda quartina, ai vv. 6 *paventosi et baldi*, 7 *agghiacci et scaldi*, 8, incastonata nell'altra, a formare un chiasmo: «né chi li *empia* di *speme*, et di *duol colmi*»; 9 *punge*

⁽⁶⁾ Cfr. ARNALDO SOLDANI, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella «Gerusalemme liberata»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, pp. 16-45.

et molce; 11 *amara et dolce*. La serie delle antitesi si ferma dunque alle soglie dell'ultima terzina, lasciandola in questo senso intatta.

Le coppie di parole sinonime o parasonime portano nel testo un effetto di continuità e di tenuta: la seconda voce funge da rinforzo di una linea di significato che viene con essa chiusa e come ribadita. Va da sé: gli occhi sono *interi* e, di più, *saldi* (v. 2); ai lauri spenti sono contrapposte non solo le *querce*, ma anche gli *olmi* (v. 4); il Signore è non solo *adorato* ma anche *ringraziato* (v. 12); Egli *governa* e *folce* (v. 13); a Lui il soggetto si rivolge non solo *stanco*, ma anche *sazio* (v. 14). Viceversa, le coppie di opposti rappresentano per così dire delle fenditure nel discorso in quanto ne incrinano la *ratio*, convogliandovi effetti di tensione e irresoluzione:⁷ e non occorre in questo caso ritornare agli esempi. In effetti, alla dittologia antonimica viene affidato il valore di segnale testuale del tema portante dei *Fragmenta*, ovvero sia la compresenza irrisolta di stati d'animo contrapposti, compresenza di passione e pentimento, di peccato e redenzione, ecc. Insomma i termini opposti che appartengono già ai titoli di testa del Canzoniere, dichiarati nel primo sonetto, e che ne percorrono l'intero tracciato fino a queste estreme zone di confine.⁸ Ora, già la distribuzione della figura nel sonetto suggerisce in questo senso una progressione: le prime tre dittologie antonimiche si concentrano nella seconda quartina, e rimandano al tema della passione amorosa e degli stati emotivi che ne sono parte:

(⁷) A meno di una loro ricomposizione finale, che ne implica una sorta di risoluzione postuma: v. in proposito le sottili osservazioni di ARNALDO SOLDANI, *Dialoghi e soliloqui al limitare del tempo* (RFV 351-59), in *Il canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 2007, pp. 763-64 (sul sonetto 351).

(⁸) Cfr. sull'argomento la suggestiva sintesi di MARCO ARIANI, *Lis*, in LUCA MARCOZZI, ROMANA BROVIA, *Lessico critico petrarchesco*, Roma, Carocci, 2016, pp. 170-181. A p. 180: «I *topoi* ossimorici vita-morte, dolce-amaro, dolce male, amata prigionia, freddo-caldo, piacere penoso, riso-pianto ecc. [...] si danno come i nuclei irriducibili di una semantica bloccata su se stessa»; e *passim*: «[...] un ristrettissimo campo di significati stabiliti a priori dal poeta immobilizzato di fronte al mirabile spettacolo della propria, programmata, liquida irrisolutezza». Alle pp. 172-73 il rinvio alla *Senile* XI 11 a Lombardo della Seta, del 1370, nella quale la vita viene rappresentata con una interminabile sequenza di qualificazioni negative, rese anche con le figure della contrapposizione e dell'ossimoro (la vita è «*pratun herbidum plenumque serpentibus, florens hortus ac sterilis, fons curarum, fluvius lacrimarum, mare miseriarum, quies anxia, labor inefficax, conatus irritus, gara frenesis, pondus infaustum, dulce virus*»): che dunque convogliano il tema dell'infelicità e della perdita anche al di fuori della poesia dei *Fragmenta*.

Non è chi faccia et paventosi et baldi
 i miei penser', né chi li agghiacci et scaldi,
 né chi li empia di speme, et di duol colmi.

Rimandano infatti alla causa di quegli affetti, alla presenza negativa di una Laura che *non è* ma che continua a giovare e a nuocere. Nella prima terzina la rappresentazione viene spostata sulla personificazione astratta di Amore, indicato senza essere nominato come colui che *punge et molce*; e sul soggetto, sull'io che, liberato dalla passione per la morte di Laura, vive la sua nuova condizione *amara et dolce*. Nel passaggio alla seconda terzina, la tensione così accumulata si scarica tutta: nessuna antitesi, in concomitanza con l'innalzamento del soggetto, o quantomeno delle sue intenzioni, «al Signor»; ciascun verso determinato da una dittologia sinonimica, in una linea del discorso indirizzata verso l'alto (*il ciel*) e calmierata entro uno stato emotivo caratterizzato dal controllo e dalla padronanza (*governa, folce*) entro cui il soggetto si rappresenta passivamente (*stanco*) e residualmente (*sazio*). La seconda quartina e la prima terzina, ovvero la parte centrale del sonetto, rappresentano dunque la sua fase di tensione e di movimento. Le due estremità iniziale e finale del testo incorniciano quella tensione fra un ingresso lapidario, direi quasi letteralmente epigrafico (prima quartina) ed un *explicit* che risolve nuovamente in una specie di pace livida l'ultimo affioramento del tema della passione amorosa.

3. L'ultimo, appunto. Perché questa progressione appartiene in realtà all'intera ultima serie di testi del Canzoniere, entro la quale proprio il sonetto 363 funge da cardine o chiave di volta. Osserviamo la presenza e la distribuzione delle coppie di termini antitetici e più in generale delle figure di contrapposizione nella parte estrema del Canzoniere, a partire da RVF 351, risalendo cioè all'ultimo testo del Canzoniere, prima del sonetto 363, in cui la figura viene impiegata in maniera seriale e massiccia:

Dolci durezza, et placide repulse,
 piene di casto amore et di pietate;
 leggiadri sdegni, che le mie infiammate
 voglie tempraro (or me n'accorgo), e 'nsulse.

Se lo spoglio segue il percorso dei testi successivi, infatti, consentirà di raccogliere pochi altri esempi. Alla frequenza delle dittologie sinonimiche o parasinonimiche: come a 357, 2 e 11 «...la mia *fida et cara duce*», «per farme a seguitar *constante et forte*»; o nella canzone 359:

1 il soave mio fido conforto
 4 dolce ragionare accorto
 24 in tenebre e 'n martire
 35 misero e sol
 36 al latte et a la culla
 38 piangi et ti distempre;

non corrisponde un'eguale o simile misura di dittologie per antitesi o di figure ossimoriche: la prima che si incontra dopo il sonetto 351 è nella canzone 359, ma un solo caso a fronte della serie di dittologie citata sopra: 65 «selvaggia e pia». Cui segue l'*incipit* della 360: «Quel'antiquo mio *dolce empio* signore»; e il v. 5 di 362: «Talor mi trema 'l cor d'un *dolce gelo*». Poi nient'altro fino a 363. Scavalcato il quale, si incontra subito l'attacco di 364, in cui la dittologia antonimica è sciolta in una struttura oppositiva più articolata:

Tenemmi Amor anni ventuno ardendo,
 lieto nel foco, et nel duol pien di speme;

In 365 tornano ad accumularsi dittologie sinonimiche:

5 indegni et empì;
 6 invisibile immortale;
 7 disviata e frale;
 9 in guerra et in tempesta;
 10 in pace et in porto.

E così nella canzone alla Vergine:

15 beate vergini prudenti;
 45 errori oscuri et folti;
 46 dolci et cari nomi;
 50 mondo libero et felice;
 56 atti pietosi e casti;
 57 Dio sacrato e vivo;
 66 Vergine chiara et stabile;
 87 Vergine sacra et alma;
 120 cor contrito humile;
 124 mio stato assai misero et vile;
 133 Vergine unica et sola.

La sublimazione dell'amore non può che chiudersi entro tale media stilisticamente pacificata di sinonimie, incompatibile con i cortocircuiti semantici innescati dalle antinomie e dagli ossimori. Nella geografia dell'ultima parte del Canzoniere il sonetto 363 finisce così per assumere la funzione di cardine su cui ruota l'ultima virata del soggetto, la sua definitiva torsione verso il pentimento e l'amore di Dio: come tematicamente avvia il motivo del pentimento e dell'ascesa; così stilisticamente, liquida la figura segnaletica della passione e del peccato.

4. In virtù di tale necessaria associazione, antonimie e ossimori debbono logicamente essere vincolati, in questa parte in morte del Canzoniere, alla dominante temporale del passato.⁹ Ebbene, l'ultimo testo del Canzoniere che vi è soggetto è ancora il sonetto 351. L'unico presente della poesia appartiene ad una frase incidentale (non per caso racchiusa fra parentesi dagli editori moderni), nella quale è ritagliato il sussulto emotivo del soggetto *hic et nunc*:

Dolci durezza, et placide repulse,
piene di casto amore et di pietate;
leggiadri sdegni, che le mie infiammate
voglie tempraro (*or me n'accorgo*), e 'nsulse;
gentil parlar, in cui chiaro refuse
con somma cortesia somma honestate [...].

Per il resto, la serie delle designazioni in lode della persona di Laura culmina nella frase reggente confinata ai vv. 13-14: «Questo bel variar *fu* la radice / di mia salute, ch'altramente era ita». Proseguiamo nella verifica. Il son. 352 è coniugato quasi interamente con verbi al passato; ma proprio l'attacco vocativo («Spirto felice che sì dolcemente / volgei quelli occhi...») e l'avverbio che ne scandisce il seguito, all'ini-

⁽⁹⁾ Definiamo *dominante temporale* non tanto la presenza esclusiva di un tempo verbale, quanto la sua funzione portante nell'asse argomentativo del testo, in analogia e per estensione rispetto all'uso che si fa di questa categoria nella linguistica testuale. E come si discorre di una frase reggente e centro deittico per interpretare il funzionamento dei tempi verbali in una frase complessa, così qui possiamo ipotizzare un centro discorsivo, un nucleo argomentativo profondo da cui dipende l'intero testo e dunque il regime dei suoi tempi verbali. In questo senso, se compare un tempo verbale differente rispetto a quello dominante, esso tende ad identificare un'eccezione (ad esempio un'analepsi nella quale lo stato emotivo del presente viene motivato) o un segmento argomentativamente subordinato.

zio della seconda quartina («*già* ti vid'io...») inquadrano quel passato nel *presente* dell'atto enunciativo e della situazione comunicativa rappresentata dal testo. Si tratta di un piano testuale differente dall'eterno presente implicato dal genere lirico (c'è sempre implicitamente, in *tutte* le poesie di Petrarca, un soggetto lirico che enuncia qui ed ora quelle parole): il soggetto che scrive, in questo caso, si rappresenta come attore di un dialogo, dunque a tutti gli effetti personaggio nel testo.

Nel son. 353 nessun riferimento grammaticale al passato. Negli altri testi, senza che occorra qui soffermarsi analiticamente su ciascuno, i tempi del passato, se compaiono, svolgono una funzione sintatticamente e argomentativamente vicaria. In 354 ad esempio, la richiesta ad Amore di porgere aiuto all'ingegno e allo stile per adeguare la lode a Laura che ora è «fatta immortale» trova in una subordinata al passato il rinalzo argomentativo (vv. 7-8 «se virtù, se beltà non ebbe eguale / il mondo, che d'aver lei non fu degno»), e in una reggente entro il discorso diretto con cui Amore risponde alla richiesta il contenuto e la ragione fondamentale di quella lode: vv. 12-13 «Forma par non fu mai dal dì ch'Adamo / aperse gli occhi in prima». E così via. Confermano queste caratteristiche anche le due canzoni, 359 (l'apparizione in sogno di Laura e il dialogo con il poeta sul tema del pianto e della perdita) e 360: in cui nell'aspro contenzioso con Amore davanti alla Ragione, sono necessariamente al passato le parti in cui la narrazione della vita trascorsa dal soggetto viene portata a sostegno, da ciascuna delle due parti contendenti, della propria tesi; ma il tutto inquadrato nel dibattito che si svolge *ora*. La dominante del presente caratterizza senza eccezioni anche i testi che seguono il son. 363. Nel 364 ad esempio, l'attacco al passato («Tennemi Amor anni ventuno ardendo, / lieto nel foco, et nel duol pien di speme) non è che la premessa al tema del pentimento presente e dell'invocazione al «Signor» perchè sollevi il soggetto da «questo carcere». La stessa struttura temporale e argomentativa è replicata nel son. 365. La forma vocativa e invocativa della canzone alla Vergine determina di necessità la dominante temporale del presente: ogni stanza, come è ben noto, viene incominciata con il vocativo accompagnato da una o più qualificazioni di lode (prima str. *Vergine bella*; seconda str. *saggia*, e a seguire *pura, santa* ecc.); e nella parte finale di ciascuna stanza, da un'espressione verbale di preghiera e richiesta: «soccorri a la mia guerra», v. 12; i begli occhi «volgi al mio dubio stato», v. 25; «Fammi de la sua gratia degno», v. 37; ecc.

Il sonetto 363 dunque si inserisce in questa serie compatta in cui l'io è già stabilmente rappresentato nel presente, pronto a convertire il discorso amoroso in discorso di pentimento e di proiezione nel futuro di redenzione. E tuttavia in esso ritroviamo l'accumulazione di espres-

sioni antitetiche e ossimoriche, come (lo si è notato) accade solo nel 351. La figura principe della passione e del peccato rovescia nell'*hic et nunc* del soggetto che soffre, che *tuttora* soffre, l'intero carico della vita trascorsa. Alle soglie della finale risoluzione agostiniana del Canzoniere, il lettore incontra quest'ultima potente regressione, tutta dispiegata nella fronte del sonetto, nella quale il tema della *fluctuatio animi* non è più sotto la copertura del passato. È tempo di riascoltare quei versi:

Morte à spento quel sol ch'abagliar *suolmi*,
 e 'n tenebre *son* gli occhi interi et saldi;
 terra è quella ond'io ebbi et freddi et caldi;
 spenti *son* i miei lauri, or querce et olmi:
 di ch'io *veggio* 'l mio ben; et parte *duolmi*.
 Non è chi faccia et paventosi et baldi
 i miei penser', né chi li agghiacci et scaldi,
 né chi li empia di speme, et di duol colmi.

Anche il verbo *suolmi*, concordemente interpretato come presente *pro* passato dalla tradizione dei commentatori, dai più antichi fino ad oggi,¹⁰ porta con sé uno strascico di presente. Lo suggerisce già, implicitamente, Giovanni Andrea Gesualdo, che parafrasa: «Morte ha spento quel Sol, quel bel viso, che lo *suole* abbagliare». ¹¹ E contro i più vi si allinea Sabrina Stroppa (p. 567): «La grammatica, nella specie della forma in cui si presentano i tempi verbali, suggerisce che il rapporto tra passato e presente è complesso e non lineare» (*ibidem*). Dopo questo sonetto, non più.

I segnali di questa persistenza, peraltro, vengono sparsi lungo l'intero percorso della *suite*, come ne fossero la graduale preparazione. A 352, 1-8:

⁽¹⁰⁾ Qualche caso: ALESSANDRO VELLUTELLO, *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia, Giovannantonio e fratelli da Sabbio, 1525, p. 166v «che mi suol, ciò è che mi soleva»; LODOVICO CASTELVETRO, *Le rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, Pietro de Sedabonis, 1582, p. 218: «[...] Laura faceva cieco il Petrarca [...]»; LEOPARDI in PETRARCA, *Le rime*, Firenze, Le Monnier, 1851, a.l. «Mi suole abbagliare. Vuol dire, m'abbagliava»; CHIORBOLI in PETRARCA, *Le Rime sparse*, cit., p. 856. La linea interpretativa è ripresa da SANTAGATA e BETTARINI, a.l.

⁽¹¹⁾ F. PETRARCA, *Il Petrarca con l'esposizione di M. Gio. Andrea Gesualdo. Nuouamente ristampato, e con somma diligenza corretto, et ornato di figure. Con doi tauole, vna de' sonetti e canzoni, & l'altra di tutte le cose degne di memoria, che in essa esposizione si contengono*, In Venetia, appresso Alessandro Griffio, 1581, p. 339.

Spirto felice...
 et formavi i sospiri et le parole
 vive *ch'anchor mi suonan ne la mente.*

Poi nel son. 356, 1-3:

L'aura mia sacra al mio stanco riposo
 spira sí spesso, ch'i' prendo ardimento
 di dirle *il mal ch'i'ò sentito et sento.*

E nella canzone 360, 41-52:

ché vo cangiando 'l pelo
né cangiar posso l'ostinata voglia.

Infine nel sonetto contiguo, 362, laddove il motivo arriva a convocare nuovamente la figura dell'ossimoro, come già detto: ai vv. 5-6 si legge: «*Talor mi trema 'l cor d'un dolce gelo / udendo lei per ch'io mi discoloro*». La deflagrazione di 363 è anticipata dal presente indicativo (*mi trema*): l'espressione avverbiale che lo precede ne segnala la caratteristica abituale e iterativa.

Parte delle figure chiave del sonetto, inoltre, rilancia alcuni dei *Leitmotive* dei *Fragmenta* intorno al tema della morte, ma dando loro, per così dire, l'ultimo giro.¹² Il motivo della *defectio solis* con cui si apre il sonetto, intanto, trova fra le sue numerose occorrenze (già oggetto di uno studio di Chiappelli, ma incentrato solamente sulla prima parte del Canzoniere)¹³ realizzazioni parziali (231, 5-8):

Or quei belli occhi ond'io mai non mi pento
 de le mie pene, et men non ne voglio una,
 tal nebbia copre, sí gravosa et bruna,
 che 'l *sol de la mia vita à quasi spento;*

oppure attenuate dalla consolazione del Cielo (275, 1-2):

⁽¹²⁾ Nelle righe seguenti sono ripresi alcuni dei motivi sviluppati da SABRINA STROPPIA, *Petrarca e la morte. Tra Familiari e Canzoniere*, Roma, Aracne, 2014, cap. III.

⁽¹³⁾ FREDI CHIAPPELLI, *Le thème de la «Defectio solis» dans le «Canzoniere»: variatio in-tus*, in PIER MASSIMO FORNI, GIORGIO CAVALLINI, *Il legame musaico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 165-170. Si veda anche SABRINA STROPPIA, «*Obscuratus est sol*». *Codice lirico e codice biblico in RVF III*, in «Lettere italiane», 56 (2004), pp. 165-189.

Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole;
anzi è salito al cielo, et ivi splende.

Inoltrandosi nella seconda parte del libro, il motivo può naturalmente trovare altre declinazioni meno compensative (v. ad es. 338, 1-4), che in un certo senso preparano il primo verso del sonetto 363, nel quale è caduta ogni possibilità di recupero: «Morte à spento quel sol ch'abagliar suolmi».

Così è del motivo della riduzione del corpo a terra, già presente in 268, 34 ss.¹⁴ (inizio della quarta strofa), con soluzioni lessicalmente vicine al sonetto 363:

Oimè, *terra è fatto il suo bel viso*,
 che solea far del cielo
 et del ben di lassú fede fra noi;
 l'invisibil sua forma è in paradiso,
 disciolta di quel velo
 che qui fece ombra al fior degli anni suoi;

ma nell'attacco della sirma, ecco la consolazione escatologica:

per rivestirsen poi
 un'altra volta, et mai piú non spogliarsi.

Mentre l'approdo del motivo al 363 viene privato di siffatte appendici:

e 'n tenebre son gli occhi interi et saldi;
terra è quella ond'io ebbi et freddi et caldi.

E così è ancora e infine del motivo della morte del lauro,¹⁵ il cui precedente più persuasivo è il sonetto 269 (vv. 1-4):

Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro
 che facean ombra al mio stanco pensiero;
 perduto ò quel che ritrovar non spero
 dal borrea a l'austro, o dal mar indo al mauro;

⁽¹⁴⁾ Cfr. S. STROPPA, *Petrarca e la morte*, cit., p. 230.

⁽¹⁵⁾ Su cui cfr. ancora *Ivi*, pp. 249-50.

nel quale tuttavia la Stroppa individua l'innesto del «pensiero terapeutico»,¹⁶ poiché a seguire, nella sirma del sonetto, viene introdotto il motivo dell'*amor fati* e dunque dell'accettazione del destino (9 «Ma se consentimento è di destino»). L'interpretazione fa leva su alcuni luoghi paralleli del *Bucolicum carmen* (egloghe X e XI), laddove la morte del lauro viene risolta con uno spostamento (egl. X, *Laurea occidens*, 398-403):

[...] lacrimosis parce querelis:
 Est dolor usque loquax. Laurum non eurus et auster,
 Sed superi rapuere sacram et felicibus arvis
 Inseruere dei; pars corticis illa caduci
 Opetiit, pars radices vivacior egit
 Elisiosque novo fecundat germine campos.

Di tale contro-destino di pienezza nulla rimane nel son. 363: «Spenti son i miei lauri, or querce et olmi».

5. Il trauma che si associa a questa designazione ultima trova una potente espressione formale, unica nel Canzoniere.

Riprendiamo parafrasticamente la prima quartina:

la Morte ha spento il sole (-Laura) che suole abbagliare l'io, i suoi occhi sono nelle tenebre, *ma / e* interi e saldi; Laura, che in passato ha suscitato freddi e caldi nel soggetto, ora è terra; i lauri sono a loro volta spenti, ora sostituiti dalle querce e dagli olmi.

La traduzione *ad litteram* non scioglie certo alcuni nodi interpretativi che rinvio al seguito della lettura, ma rende il senso complessivo della quartina: ciascun verso dopo il primo ribadisce l'enunciato che apre la poesia; si ripete per amplificare e rendere emotivamente più intenso quell'enunciato. Non è inutile l'invito ad immaginare la differenza di potenziale fra una quartina cosiffatta e il nucleo semantico profondo che la genera, che può essere condensato nella frase: «Laura è morta». Le immagini, il ritmo, la scelta e la postura delle voci significano in figura questa condizione estrema. Proviamo ad individuare almeno parte dei dispositivi stilistici che producono questo risultato.

Dal punto di vista ritmico e sintattico la quartina è caratterizzata da un andamento lapidario, perentorio, da cui il senso di una condizione irrimediabile. Vanno in questa direzione:

⁽¹⁶⁾ *Ivi*, p. 249; e *passim* per quanto segue.

a) l'allineamento di quattro frasi disposte una per verso, e accostate, dalla seconda in poi, paratatticamente e asindeticamente: una pronuncia secca e staccata dei quattro versi: quattro enunciati di morte;

b) la testura fonica e lessicale dei quattro versi tende a ribattere, in sede iniziale, lo schema incrociato delle rime (*suolmi-saldi-caldi-olmi*): *spento-tenebre-terra-spenti*, con ciò accentuando l'effetto della ripetizione fonica, tanto più in quanto collocata in una posizione non istituzionale e su parole semanticamente portanti in rapporto all'asse argomentativo fondamentale del sonetto. La replicazione *spento / spenti* viene introdotta da Petrarca variando nel v. 4 un precedente *fatti*: all'esame del ms. si vede bene la rasura sulla quale è stata sovrascritta la variante: la necessità stilistica della ripetizione in funzione espressiva (di *questa* espressività percussiva e luttuosa) prevale sul gusto classicistico della *variatio* (e infatti la correzione d'autore sarebbe dispiaciuta al Daniello, di cui più avanti, e al Tassoni);¹⁷

c) c'è una eccezionale fissità ritmica nei quattro endecasillabi, tre su quattro di 1^a 3^a 6^a 8^a, il secondo con quella che contestualmente potremmo considerare un'anacrusi, di 2^a 6^a 8^a; si tratta anche dell'unico verso con attacco sindetico, quasi a dire che è la congiunzione, nella sua eccezionalità, a determinare lo scarto ritmico minimo, senza veramente compromettere, proprio per questo, il grande rilievo ritmico delle tre parole-rima interne: *tenebre, terra, spenti*; oltre che l'effetto di luttuoso rintocco funebre che risulta dall'insieme. È davvero notevole che questo ritmo battuto si rompa proprio in concomitanza con l'entrata del v. 6, che inaugura una zona tematicamente e tonalmente nuova del sonetto;

d) è parte di questa strategia ritmica la collocazione ad inizio di verso, e dunque sotto accento di prima, della *Morte*. Contestualmente, la scelta impone un potente rilievo all'attacco di verso a tutta la quartina, che vede infatti in quella sede collocate le parole chiave di cui si è detto (*tenebre, terra, spenti*); due su tre ne condividono anche l'ictus.

(¹⁷) F. PETRARCA, *Le rime di Francesco Petrarca riscontrate coi testi a penna della Libreria Estense e coi frammenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le considerazioni rivedute e ampliate di Alessandro Tassoni, le annotazioni di Girolamo Muzio e le osservazioni di Lodovico Antonio Muratori*, Sebastiano Coletti, Venezia, 1727, p. 558: «Ed è da notare che la voce *spento* è replicata due volte in questo quaternario. «Fatti sono i miei lauri, or querce et olmi» hanno alcuni testi antichi, e meglio».

Paradigmaticamente, il verso richiama altri luoghi del Canzoniere in cui la voce sotto accento di prima intona, chiudendolo entro la misura del singolo verso, il motivo luttuoso: canz. 23, 96 «Morte mi s'era intorno al cor avolta», canz. 270, 106 «Morte m'à sciolto, Amor, d'ogni tua legge», son. 271, 12 «Morte m'à liberato un'altra volta», sestina 332, 43 (inizio di strofa) «Morte m'à morto».

Ma anche sul piano lessicale e su quello delle *iuncturae verborum*, questa quartina presenta tratti stilistici eccezionali. Procediamo ora nell'ordine dei valori e non dei luoghi, mettendo in relazione alcune tessere con l'intero del Canzoniere e con la tradizione lirica. Primo su tutti, il v. 4, per il quale possiamo partire da un'osservazione di Bernardino Daniello incentrata sulla variante di cui si è detto:

*Fatti sono i miei lauri; hor querce, & olmi: così leggo in uno antico testo, e non SPENTI; perché troppo dura traslatatione sarebbe lo spegnere à gli alberi. E poi non è costume del Poeta replicar due volte una parola in un quartetto; come è questa SPENTO.*¹⁸

La predilezione per la variante *abrasa* viene motivata stilisticamente con ragioni che oggi possiamo rovesciare. La metafora ardita doveva riuscire sgradita fino alle soglie del Novecento, se la glossa di Daniello viene riportata senza commenti, e dunque implicitamente avallata, da Carducci e Ferrari.¹⁹ L'arditezza della *iunctura*, così lucidamente percepita da Daniello, poggia su ragioni interne ed esterne. Dal primo punto di vista, nei *Fragmenta* possiamo indicare tre linee d'uso del verbo *spegnere*: nel suo valore proprio, dunque con riferimento ad oggetti (o a soggetti, nell'uso intransitivo) come *fiamma*, *favilla*, *facella*, ecc.;²⁰ metaforicamente, con riferimento ad oggetti astratti come *la*

⁽¹⁸⁾ F. PETRARCA, *Sonetti Canzoni e Triomphi di M. Francesco Petrarca*, Venezia, Nicolini da Sabio, 1541, p. 211; corsivi miei.

⁽¹⁹⁾ F. PETRARCA, *Le Rime di Francesco Petrarca di su gli originali commentate*, Firenze, Sansoni, 1905, a.l. Cfr. a seguire CHIORBOLI (in F. PETRARCA, *Le Rime sparse*, cit., a.l.): «Non è in vero metafora da andarne in solluchero, ma non forse più impropria di mille altre», con rinvio al commento dello Scherillo, nel quale l'uso del verbo *spegnere* viene definito improprio.

⁽²⁰⁾ 55, 1 «Quel foco ch'i' pensai che fosse spento», ivi 11 «Qual foco non avrian già spento et morto», 135, 63 «spenta facella», 53, 67-8 «assai poche faville / spegnendo», ecc. E così più volte con riferimento al sole: 231, 8 «che 'l sol de la mia vita à quasi spento», fino al primo verso del son. 363.

sete, la voglia, le ire, le speranze, la gioia, il valore, ecc.,²¹ con il passaggio intermedio dei casi in cui l'uso metaforico è generato da un vicino referente proprio e scatta, potremmo dire, per trascinamento analogico: 113, 13 «raccese 'l foco, et spense la paura»;²² infine, per congelamento della metafora verso il significato di 'far morire, togliere la vita, sopprimere': ma si tratta quasi sempre di referenti metaforizzabili, nel sistema figurale dei *Fragmenta*, con oggetti che appartengono al campo semantico della luce e del fuoco (e dunque gli occhi ovvero *lumi* o *luci*, Laura ovvero il *sole*, come nel primo verso di questo stesso sonetto).²³ Il processo di compiuta trasformazione in catacresi è rarissimo e confinato a queste zone estreme del Canzoniere: un esempio ne è 359, 36-7 «Ch'or füss'io spento al latte et a la culla, / per non provar de l'amorose tempree!»; un secondo esempio appunto il v. 4 del son. 363: «spenti son i miei lauri», con la differenza, che rappresenta un *unicum* nei *Fragmenta*, che il referente è un oggetto inanimato.

Dal secondo punto di vista, non ci si discosta molto dal paradigma appena descritto, con l'integrazione tuttavia di un certo numero di attestazioni d'uso del verbo *spegnere* per 'uccidere, sopprimere, distruggere' (secondo l'oggetto) ecc., ma in testi di carattere pratico e dunque fuori dal dominio letterario. Lo certifica un controllo sul GDLI²⁴ e una ricerca mirata nel repertorio dell'OVI,²⁵ la cui esemplificazione

(²¹) Cfr. 105, 15 (la sete), 154, 14 (la voglia), 155, 3 (l'ire), 324, 6 (le speranze), 38, 10 (la gioia), 338, 8 «spento il primo valor, qual fia il secondo?», 364, 5-7 «Omai son stanco, et mia vita prendo / di tanto error che di vertute il seme / à quasi spento».

(²²) Anche nel son. 363 il verbo occorre nel primo verso con significato proprio (la morte che *ha spento* il Sole-Laura), tuttavia la distanza della seconda occorrenza indebolisce l'effetto di trascinamento analogico di cui discorriamo. Altri casi analoghi: 122, 2 «...mprima arsi, et già mai non mi spensi», 135, 74 «Così più volte à 'l cor racceso e spento», 104-5 «ma talora humiltà spegne disdegno, / talor l'enfiamma».

(²³) 282, 3 «con gli occhi tuoi che Morte non à spenti», 283, 2 «i più begli occhi spenti», 325, 110-1 «quella per ch'io ò di morir tal fame, / canzon mia, spense Morte acerba et rea».

(²⁴) Che distingue fra uso transitivo e intransitivo e classifica le diverse accezioni rispettivamente secondo l'oggetto e secondo l'agente. Il quadro che ne viene conferma nella sostanza i lineamenti semantici della voce che ho desunto dai RVE. Nel significato secco di 'uccidere, sopprimere', il GDLI allinea esempi in cui l'agente o l'oggetto è sempre un riferimento animato.

(²⁵) Più ricco il quadro che si può desumere dal repertorio dei testi dell'OVI: vi aggiungiamo una serie di casi in cui oggetti o agenti sono inanimati. I testi da cui provengono sono sempre di carattere pratico, professionale, ecc. Qualche esempio: *Stat. sen.*, 1309-10 «de la Biccherna del comune di Siena et di tutti li altri libri in tutto spegnere», «che li altri cittadini di Siena, debiano de li detti statuti et ordinamenti destruggere et spe-

lasciamo alle note. L'impressione di durezza, dunque, di Bernardino Daniello, è fondata nel codice dei *Fragmenta* e nella tradizione della lingua poetica.

Seconda osservazione: gli occhi di Laura sono *saldi* (v. 2). L'appartenenza dell'aggettivo ad una dittologia ne tempera solo parzialmente l'effetto di novità. Che è affatto evidente se lo si pone sullo sfondo dei *Fragmenta*, nei quali compare o in senso proprio, a caratterizzare 'durezza, solidità' (la nave, il diamante, marmi e pietre, lo scudo),²⁶ 'tenacia, fermezza, forza, sicurezza' (i chiodi, il piede, l'arco, la torre, i nodi);²⁷ o in senso astratto e figurato, con riferimento al pensiero, alle parole, alla memoria.²⁸ Gli «occhi saldi» ne sono dunque un *unicum*. Se ripetiamo l'esperimento verificando l'aggettivo nella tradizione, i risultati sono meno netti ma ancora significativi: si riscontrano valori prossimi al caso petrarchesco ('integro' o 'sicuro, deciso', GDLI § 5), e dunque reversibili in senso astratto; ma si recupera un unico caso in cui l'agg. è riferito agli occhi, Dante *Pg* 31, 118-20 «Mille disiri più che fiamma caldi / strinsermi li occhi a li occhi rilucenti, / che pur sopra 'l grifone stavan *saldi*»: uguale la *iunctura*, ma diverso il senso, non essendoci nel contesto del 363 alcun oggetto su cui quegli occhi siano puntati. Ne deve conseguire un significato più generico e traslato ('integrì' in senso morale? 'fermi, privi di esitazione?'), ma la difficoltà rimane, come dimostrano le oscillazioni interpretative nella tradizione dei commenti.²⁹ Quanto all'accostamento in dittologia, solo una ricerca molto larga nel repertorio dell'OVI restituisce riscontri, ma sempre non letterari, mai riferiti agli occhi, nei quali l'aggettivo vale come parasononimo di *intero* 'integro' e dunque vi si accosta complementariamente (Jacopo Passavanti, 1355; Lionardo Frescobaldi, 1385; il volgarizzamento di Piero de Crescenzi). Altrettanto introvabile l'ac-

gnere»; e un paio di casi in cui il riferimento è ad un vegetale: Alberto della Piagentina, 1322/32 (fior.; l'es. anche nel GDLI), «Di verno a far più corta dimoranza / Col freddo, c' ha le foglie tutte spente»; Palladio volg., «Suole la terra mandar fuore omor salso, il quale spegne la biada», «E fassi non solamente per spegner l'erbe».

(²⁶) 29, 42 «salda nave», 104, 7 «Però mi dice il cor ch'io in carte scriva / cosa, onde, 'l vostro nome in pregio saglia, / ché 'n nulla parte sí saldo s'intaglia / per far di marmo una persona viva», 108, 6 «un'immagine salda di diamante», 265, 11 «marmi et pietre salde», 366, 17 «saldo scudo».

(²⁷) 45, 9 «saldi chiovi», 114, 14 «col pie' [...] saldo», 121, 8 «l'arco tuo saldo», 146, 4 «torre... salda», 196, 12 «saldi nodi».

(²⁸) 125, 1-2 «Se 'l pensier che mi strugge, / com'è pungente et saldo», 175, 13 «...la memoria ad ognor fresca et salda», 273, 11 «[penser] saldo et certo».

(²⁹) V. SANTAGATA a.l., con rinvii a Leopardi, Chiorboli, Apollonio e Ferro.

costamento del solo *interi* agli occhi.³⁰ Verrebbe da commentare: altro che lingua selettiva, lessico ristretto, limitato, ecc.

6. La prima quartina è dunque segnata da procedimenti stilistici che conferiscono al suo significato luttuoso un potente effetto di chiusura perentoria, senza ritorno. Ne consegue l'energica amplificazione dell'effetto *choc* prodotto nel passaggio alla seconda quartina, tutto internamente al v. 5. In questa zona del sonetto Petrarca attiva un complesso dispositivo testuale, che possiamo analizzare sotto il profilo della sintassi e dell'intonazione e sotto il profilo semantico. Dal primo punto di vista si deve osservare l'inopinato nesso relativo che costringe il lettore a scavalcare, anaforicamente, il confine di quartina. Tale continuità rompe senza preavviso l'effetto di compiutezza della prima quartina, in conseguenza dei fatti rilevati sopra: trasforma all'istante e inaspettatamente l'epitaffio in premessa di un discorso più ampio, nel prodromo di un ragionamento. E continua ancor oggi a sorprendere il silenzio dei commentatori anche più recenti intorno a simili scavalcamenti metrici, che trascinano senso e intonazione, rovesciano e ristrutturano *in itinere* il discorso lirico. I *Fragmenta* ne sono eccezionalmente ricchi.

Dal secondo punto di vista, viene realizzata nello spazio stretto del v. 5 una duplice divaricazione di senso, che può essere così descritta parafrasticamente:

l'autore afferma che la morte di Laura è un bene per la sua persona (primo emistichio del v. 5); e (insieme) afferma che una parte di sé ne soffre / si duole (secondo emistichio).

Dunque un'affermazione per quanto inattesa rovescia positivamente il lutto della prima quartina; ma a seguire, in rapida successione, ecco la controaffermazione del *dolersi* del soggetto.³¹ Sul verbo *dolersi* grava un'ambiguità. Esso può essere inteso come semanticamente attivo (sogg. sintattico: la morte di Laura, la quale arreca dolore all'io lirico) o intransitivo e pronominale (soggetto sintattico: l'io, che si

⁽³⁰⁾ Il dato è confermato da una ricerca di *occhi / saldi / interi* nel corpus testuale della *Biblioteca italiana*, dalle origini al Trecento (senza altre distinzioni): viene restituito solo il passo dantesco citato, e il commento a.l. di Jacopo della Lana; solo il passo petrarchesco in oggetto per la *iunctura occhi interi*. Nei *Fragmenta*, cfr. 14, 9-10 «meno interi [occhi miei] / siete formati, et di minor virtute».

⁽³¹⁾ Come già, ad es., nel son. 209, 13: «che mi consuma, et parte mi diletta».

duole): nel primo caso il suo significato equivale a ‘mi fa soffrire, mi reca dolore, mi fa male’; nel secondo a ‘mi rincresce, mi dispiace’ (rispettivamente GDLI §§ 1 e 2). Nel primo caso la ragione del dolersi è la morte di Laura; nel secondo, il fatto di dover prendere atto che la sua morte è un bene per il soggetto. Come se dicesse insomma: vedo il bene che rappresenta per me la morte di Laura, ma in parte mi dispiace, mi dolgo di questa consapevolezza. Si apre così un duplice piano di senso: quello del soggetto che sente e soffre e dice la sua sofferenza; quello mentale e riflesso del soggetto che palesa ancora, alle soglie della canzone alla Vergine, un dubbio diciamo “filosofico ed esistenziale” sulla virtù riconquistata e il rigetto dell’esperienza amorosa (così nell’ultima pagina del *Secretum*: «Sed desiderium frenare non valeo»).

La struttura formale che abbiamo descritto, stretta dalla duplice morsa della sintassi (l’inattesa continuità sul confine metrico), e del senso (il rovesciamento replicato del v. 5), non trova analoghi riscontri nel Canzoniere, dove è semmai più agevole individuare le sue componenti non combinate (prima serie di esempi). In qualche caso, Petrarca sovrappone continuità sintattica e retroversione semantica, ma senza completare la manovra con una seconda inversione di marcia (seconda serie).

La *componente sintattico-intonativa* consiste, come detto, nello sviluppo inatteso della sintassi a cavallo di partizioni metriche. I riscontri sono meno numerosi delle frequenti inarcature cataforiche che scavalcano fronte e sirma,³² ma presenti comunque in misura significativa. Distinguiamo, a seconda della funzione sintattica del verso anaforico. Sei si tratta di frasi di tipo temporale, ad esempio, l’effetto di sorpresa è ridotto, ma rimane il controttempo creato da una intonazione che sembra ad un primo istante chiudersi sul limite metrico, per poi scavalcarlo. Cfr. 129, 56-60 (tra fronte e sirma):

(³²) Limitando gli esempi ad alcuni fra i casi più clamorosi, si possono ricordare i due luoghi eminenti delle canzoni sorelle in cui viene violato il confine sintattico-intonativo tra fronte e sirma: RVF 125, 69-72 (secondo piede della quinta strofa e, in corsivo, primo verso della sirma): «Qualunque herba o fior colgo / credo che nel terreno / aggia radice, ov’ella ebbe in costume / *gir fra le piagge e ’l fiume* [...]»; 126, 56-60 (c.s., quinta strofa) «Così carico d’oblio / il divin portamento / e ’l volto e le parole e ’l dolce riso / *m’aveano, et sí diviso* / da l’image vera [...]». Altri luoghi (limitandosi sempre alla sola canzone): RVF 119, 20-24; 135, 65-69; 270, 80-85; 325, 80-86; ecc. Nel sonetto: RVF 9, nel quadro di un’ampia inarcatura sintattica che attraversa le due quadatine e si allarga alla prima terzina; così ancora a 298, 1-9 e 348, 1-9. Per un’analisi dei procedimenti inarcanti nei *Fragmenta* cfr. ARNALDO SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo - Per la Fondazione Ezio Franceschini, 2009, pp. 107 ss.

indi i miei danni a misurar con gli occhi
 comincio, e 'ntanto lagrimando sfogo
 di dolorosa nebbia il cor condenso,
alor ch'i' miro et penso
 quanta aria dal bel viso mi diparte;³³

Analoga la rilevanza stilistica dello sviluppo in frase finale (120, 1-5, fra quartine di son.):

Quelle pietose rime in ch'io m'accorsi
 di vostro ingegno et del cortese affecto,
 ebbent tanto vigor nel mio conspetto
 che ratto a questa penna la man porsi
per far voi certo che gli extremi morsi
 di quella [...];³⁴

Più marcato, mi sembra, è l'effetto stilistico creato da una frase relativa (con il che ci si avvicina al son. 363). Si veda la canzone 323, 4-8 (dove dunque il punto e virgola dell'editore risponde alla metrica, non alla sintassi):

[...] una fera m'apparve da man destra,
 con fronte humana, da far arder Giove,
 cacciata da duo veltri, un nero, un bianco;
che l'un et l'altro fiancho
 de la fera gentil mordean sí forte [...].

A seguire i casi in cui alla continuità sintattica si sovrappone la *retroversione semantica*: ad un enunciato viene fatto seguire un secondo enunciato che vi si contrappone o corregge. A noi interessano i casi in cui la manovra viene operata in corrispondenza di un passaggio metrico portante, cioè tra fronte e sirma o fra quartine o terzine di sonetto. Se lo spoglio si allargasse oltre, naturalmente la documentazione crescerebbe a dismisura, poiché si incrocerebbe una delle costanti tematiche

⁽³³⁾ Cfr. ancora 135, 52-5 (fronte/sirma): «Cosí aven a me stesso, / che son fonte di lagrime et soggiorno: // *quando 'l bel lume adorno / ch'è 'l mio sol s'allontana [...]*».

⁽³⁴⁾ Cfr. ancora 127, 85-91 (passaggio dalla fronte alla sirma): «Ad una ad una annoverar le stelle, / e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque, / forse credea, quando in sí poca carta / novo penser di ricontar mi nacque / in quante parti il fior de l'altre belle, / stando in se stessa, à la sua luce sparta // *a ciò che mai da lei non mi diparta*», 9, 5-11 (da fronte a sirma di sonetto): «et non pur quel che s'apre a noi di fore, / le rive e i colli, di fioretti adorna, / ma dentro dove già mai non s'aggiorna / gravido fa di sé il terrestre humore, // *onde tal fructo et simile si colga*»; 268, 34-41 «Oimè, terra è fatto il suo bel viso, / [...] disciolta di quel velo / che qui fece ombra al fior degli anni suoi, // *per rivestirsen poi [...]*».

del Canzoniere, che insiste, come è ben noto, sulla compresenza degli opposti. Con queste limitazioni, si può rinviare al son. 355, passaggio di quartina:

O tempo, o ciel volubil, che fuggendo
inganni i ciechi et miseri mortali,
o dí veloci piú che vento et strali,
ora ab experto vostre frodi intendo:

ma scuso voi, et me stesso riprendo;

e al son. 254, passaggio da fronte a sirma:

Nocque ad alcuna già l'esser sí bella;
questa piú d'altra è bella et piú pudica:
forse vuol Dio tal di vertute amica
tôrre a la terra, e 'n ciel farne una stella;

anzi un sole [...].

Vi aggiungiamo in coda un caso particolarmente notevole, perché la retroversione sigla inaspettatamente la fine della quartina (son. 159, 1-8):

In qual parte del ciel, in quale ydea
era l'exempio, onde Natura tolse
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
mostrar qua giú quanto lassú potea?

Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea,
chiome d'oro sí fino a l'aura sciolse?
quando un cor tante in sé vertuti accolse?

benché la somma è di mia morte rea.

7. Rispetto alla serie dei luoghi che ho citato, parenti (ma non stretti) della figura in esame del sonetto 363, è notevole che la congiunzione fra i due emistichi del v. 5, laddove viene praticata la duplice diversione, non denunci (come sarebbe stato ben petrarchesco) una contraddizione o una limitazione, non sia cioè avversativa o correttiva, ma copulativa: «di ch'io veggio 'l mio ben; *et* parte duolmi». Negli esempi portati invece: *benché, anzi, ma*.³⁵ Qui l'una affermazione sci-

⁽³⁵⁾ I casi di *ma* avversativo, introduttore di un motivo che apre nel testo una contrapposizione e talora una contraddizione, sono frequenti e ben noti nel Canzoniere. Basterà ricordare, a titolo esemplificativo, i sonetti 1 e 310. In particolare nel secondo, il *ma* che apre la sirma rovescia contrastivamente la situazione primaverile descritta nelle due

vola dentro l'altra, senza segnali di discontinuità, come di una scrittura che corre dietro ai mutamenti del pensiero e dello stato d'animo senza avere il tempo di razionalizzarli entro una struttura discorsiva coesa.³⁶ Veniamo così all'ultimo grado del nostro esame.

«Nil est michi quale tunc fuerat, non dico dum epystolam illam scripsi, sed dum hanc scribere incepti», 'nulla è per me come fu allora, non dico quando scrissi quella lettera, ma quando ho cominciato a scrivere questa': parole tratte dalla prima *Familiare* del libro XXIV, § 24, la grande epistola *de inextimabili fuga temporis*. Dopo una rassegna di luoghi classici (Virgilio, Orazio, Ovidio, Seneca...), la meditazione petrarchesca piega progressivamente, da un registro ancora impostato sulla *lamentatio* classica della fuga del tempo, verso un'interpretazione «psicologica ed esistenziale», innestando la meditazione in un «approfondimento autobiografico moderno, *ab experto*».³⁷ Il testo ri-declina il tema oraziano del «dum loquimur, fugerit invida / aetas» (privato dell'invito che segue a cogliere il presente) nel *dum scribo*, e lo scorrere del tempo si individua nel mutare del soggetto nel corso stesso della scrittura: «sicut hic calamus movetur sic ego moveor» (*ibid.*).³⁸ Questa convergenza di due piani temporali separati (quello della scrittura e quello del soggetto) è stata esaminata da Folena nel suo saggio memorabile sulla canzone del tramonto: «Petrarca è il primo poeta a percepire il tempo dentro la poesia, a farne una struttura lirica fondamentale», consegnando alle strutture del testo il «tempo che scorre nell'atto della scrittura».³⁹ La canzone 50 ne rappresenta un'altissima realizzazione, perfetta nell'equilibrio fra tempo della percezione lirica e tempo della meditazione e della scrittura (Folena scrive: della «lettura della canzone»).⁴⁰

quartine, contrapponendovi lo stato di sofferenza dell'io lirico. Una lettura interpretativa in SERGIO BOZZOLA, *Lettura stilistica di "Rerum vulgarium fragmenta 310" («Zephiro torna e 'l bel tempo rimena»)*, «Critica del testo», VI, 2003, pp. 821-835.

⁽³⁶⁾ Mi trovo a parafrasare MARCO PRALORAN, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, Roma-Padova, Antenore, 2013, p. 10: «[Petrarca] preferisce il valore più fluttuante e libero della congiunzione *e*, non orientata da un punto di vista logico e caratterizzata da un effetto di immediatezza, quasi fosse il segno più forte di una trascrizione contemporanea al libero fluire delle emozioni».

⁽³⁷⁾ Sono parole tratte dal grande saggio di GIANFRANCO FOLENA, *L'orologio del Petrarca, Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002 (1979¹), pp. 266-289, p. 277. Si innesta in questa prima intuizione M. PRALORAN, *La canzone di Petrarca*, cit., pp. 47-51.

⁽³⁸⁾ Ritorna su questi temi S. STROPPIA, *Petrarca e la morte*, cit., p. 19.

⁽³⁹⁾ G. FOLENA, *La canzone del tramonto*, in ID., *Textus testis*, cit., p. 308.

⁽⁴⁰⁾ G. FOLENA, *L'orologio del Petrarca*, cit., p. 284.

Le strutture formali che ho descritto nel sonetto 363 sembrano suggerire una dinamica simile: di un testo che ha subito *in itinere* una sorta di cambio di progetto. Dapprima intonato come un canto funebre, come un epitaffio, perentorio nelle sue asseverazioni e privo di luce (prima quartina); di seguito orientato su quello che continua a suonarmi come il *tenor* di un'elegia, in virtù della serie anaforica delle negazioni della seconda quartina («Non è chi faccia... né... né...»): struttura che sottolinea un'assenza (Amore, Laura) e insieme la nostalgia di una presenza,⁴¹ contro la negazione assoluta della prima quartina; di seguito ancora, questa negazione viene rovesciata in affermazione, l'assenza in presenza positiva, ma spostata, del «Signor ch'ì adoro et ch'ì ringratio» (seconda terzina). Questa progressione si svolge sotto gli occhi del lettore, che entro pochi versi si trova proiettato nel clima penitenziale che da qui in avanti domina il piano dei *Fragmenta*. Essa corre insieme, potrei dire, con la penna stessa del poeta, si verifica qui ed ora, di conserva con la stessa scrittura. Petrarca, consumando qui la sua ultima regressione scrive i primi quattro versi del sonetto senza ancora averne pronosticato lo sviluppo elegiaco e penitenziale. I quali sopravvengono col mutare del suo stato d'animo.

Ma la *Familiare* citata aggiunge una precisazione che sospinge anche oltre la nostra interpretazione: poiché i mutamenti del soggetto in corso di scrittura, quelli che forse oggi chiameremmo gli stati successivi del suo umore instabile, vengono descritti come repentini e non pienamente afferrabili dalla scrittura: «sic ego moveor, sed *multo velocius*». Da cui l'idea di una scrittura che insegue affannosamente il soggetto, cerca di rappresentarlo ma in misura inadeguata e con un'efficacia solo parziale. Che significa (mutati i termini ma conservata la sostanza dell'intuizione petrarchesca) una testualità flessibile e insieme approssimativa, cangiante, se si può dir così, per necessità di rappresentazione e di verità, ma sempre in ritardo. L'effetto d'insieme di questo sonetto si può descrivere in questi termini: e la sua scarsa coesione veniva credo percepita da qualcuno dei suoi commentatori. Declinata ad esempio nella forma dell'ambiguità da Gesualdo: «Rallegrasi il P. e par che si duole»,⁴² della diversificazione del giudizio secondo i luoghi del sonetto, da Muratori: «mira qui che difficili rime ha preso il P. ma non dire che tutte l'abbia usate con facilità e gentilezza. [...] Ma io

(⁴¹) E non è difficile infatti ritrovare forma e motivo coniugati insieme nell'elegia classica: TIBULLO, *Carmina* I, 3 5 ss. «Non hic mihi mater / quae legat in maestos ossa perusta sinus, / non soror, Assyrios cineri quae dedat odores/ et fleat effusis ante sepulcra comis. / Delia non usquam [...]».

(⁴²) F. PETRARCA, *Il Petrarcha con l'esposizione di M. Gio. Andrea Gesualdo*, cit., p. 338v.

donerei per nulla tutto questo primo quadernario. Nell'altro sì che mi paiono ben acconciamente usate le rime e ben lavorati i pensieri; e lo stesso dico dei ternari;⁴³ o infine còlta da Chiorboli come ridondanza ed eccesso (sui vv. 6-8): «Giri intellettuali più lunghi del necessario, massime dopo l'accenno del 3° verso, a cui stimolano e forzano le rime difficili e l'artificio».⁴⁴ Ciò che è parso un limite e un difetto, ritorna nella nostra lettura come tratto avanzato di conformità del testo al soggetto, della scrittura al cuore.

⁽⁴³⁾ *Le rime di Francesco Petrarca riscontrate coi testi a penna della Libreria Estense*, cit., p. 559.

⁽⁴⁴⁾ F. PETRARCA, *Le Rime sparse*, cit., a.l.

