

chi miti e nelle favole classiche; dal mondo animale e vegetale verso il mondo minerale, recuperando l'esempio della sestina dantesca della *petra* (T104). Totalmente petrarcheschi, anche in questa sestina provenzaleggiante e nonostante la presenza di temi aspri e petrosi, sono la fluidità dello stile (parallelismi, coppie, simmetrie, ampi giri sintattici) e la presenza, anch'essa destinata a smusare le asprezze, del tema del *tempo*, dell'invecchiamento biologico, della morte.

Esercizi Provate, anche per questa sestina (sull'esempio dell'analisi di quella dantesca e di quella precedente di Petrarca, in T112), a costruire il *sistema semantico* delle parole-rima, cioè le oscillazioni di significato per ciascun termine del sistema. Provate anche a verificare se il tema dominante di questa sestina (la «trasformazione») e se il suo carattere di maggiore affinità con lo stile aspro provenzaleggiante e quello petroso di Dante si riflettono anche nella scelta del sistema delle parole-rima, nel grado di oscillazione dei significati e nel tipo di impiego di figure retoriche come la metafora e la similitudine.

T113b Erano i capei d'oro a l'aura sparsi

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avvolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi ch'or ne son sì scarsi;

e 'l viso di pietosi color' farsi,
non so se vero o falso, mi pareo:
i' che l'ésca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di subito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; et le parole
sonavan altro che pur voce humana.

T113b Schema metrico: sonetto secondo lo schema ABBA, ABBA, CDE, DCE.
1. a l'aura, secondo un gioco di parole molto frequente nel *Canzoniere* vale anche; a Laura.
2. gli avvolgea, li avvolgeva.
4. ch'or ... scarsi, allude a un attenuarsi dello splendore degli occhi (v. 3: vago lume) di Laura, ora privi (scarsi) della luce che pure vi brillava oltre i limiti umani (oltra misura) (per il passare degli anni? per un

aumento di pudico riserbo?).
5. 'l viso ... farsi, e il viso mostrava un atteggiamento benevolo (verso il poeta).
6. non so ... falso, non so se in realtà o per mia illusione.
7. i' ... avea, io che ero disposto a infiammarmi d'amore (l'ésca è materia infiammabile).
11. pur, semplicemente.

Uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'io vidi: et se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana.
*se non fosse più come dell'io
l'io non aureo non venisse
come la gioia non m'
rimprovera perché è stato nell'altro*
14
METAFORA
(Petrarca, *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* [xc], in *Canzoniere* cit., p. 123)

Analisi del testo Questo sonetto rielabora il tema stilnovistico della *donna-angelo* e descrive la situazione tipica della donna che incede (il v. 9 «Non era l'andar suo cosa mortale» va confrontato con il sonetto dantesco *Tanto gentile*, T97, e con altri di Guinizzelli e di Cavalcanti¹). Osserviamo, però, che l'immagine di Laura è più *mossa* e meno stilizzata di quella della donna-angelo e inoltre che essa, per effetto dell'*elemento di natura* introdotto dal *senhal* «l'aura» (qui presentato nel primo verso, e comparso da poco nel *Canzoniere*²), coinvolge, sia pure qui soltanto per mezzo di questo elemento appena accennato anche se carico di movimento, la *partecipazione del paesaggio alla rappresentazione*.

Ma la vera grande novità del sonetto sta:
— nella *prospettiva temporale* molto varia e mobile, con rapidi passaggi da un tempo verbale all'altro, da presente a imperfetto a passato (con spicco molto forte e significativo dei due passati remoti del v. 8 e del v. 13), con prevalenza dell'imperfetto, sin dal verso iniziale, che riporta la scena nella sfera del ricordo, in equilibrio fra la bellezza splendida del passato e la tristezza e il decadimento fisico del presente;

— nella varietà e mobilità dei *rapporti fra soggetto e oggetto*, con una prospettiva anche in questo caso continuamente cangiante. Ha attirato l'attenzione su questo aspetto della sintassi del sonetto lo studioso Georges Güntert:

«Il sonetto si avvia a disporsi su una serie di *soggetti paralleli* ("i capei", "il vago lume", "il viso"), ma già nella seconda quartina il rapporto *Laura-io* tende sottilmente ad invertirsi [...]. Con il v. 6 siamo passati, quasi insensibilmente, da un *soggetto che intendeva Laura* (per *sineddoche*³) ad un *nuovo soggetto (io)* che subordina a sé quanto è stato detto. La nuova prospettiva è dovuta anche al fatto che quell'io che dice "non so se vero o falso" è un *io-arbitro*, diverso da quello che vede il fascino di Laura. E quando nel v. 7 il capovolgimento dell'oggetto in soggetto ("i' che l'ésca...") s'è compiuto si vedrà che il Petrarca, per arrivarci, ha

12. celeste, del cielo; vivo sole, sole vivente.
13. et ... tale, e anche se non fosse più ora così bella.
14. piagha ... sana, una ferita non risana per il fatto che l'arco (da cui uscì la freccia) sia allentato.

¹ Va anche, però, confrontato con immagini classiche (sempre presenti in Petrarca) di figure femminili colte in movimento: un verso di Virgilio, riferito a Venere: «vera incessu patuit dea» («dal modo d'incedere si rivelò una vera dea», *Eneide*, I, 405); o sempre Venere in Virgilio: «dederatque comam diffundere ventis» («e aveva affidato la chioma ai venti perché la sciogliessero», *Eneide*, I, 319); o Dafne in Ovidio: «et levis impulsos retro dabat aura capillos»

(«e l'aura leggera soffiava nei capelli gettati all'indietro».)
² *senhal* ... *Canzoniere*, il *senhal* dell'«aura» fa la sua comparsa nel sonetto LXXIX, che è databile al 1341. Ciò fa pensare che questo sonetto non sia di molto più tardo, probabilmente del 1342.
³ *sineddoche*, figura retorica che estende o restringe il significato proprio di una parola, designando una cosa o una persona col nome di cosa o persona che abbia con essa un rapporto di diretta dipendenza; generalmente il rapporto è di quantità: per esempio il tutto per la parte (o viceversa), il singolare per il plurale (o viceversa), il genere per la specie (o viceversa).

dovuto descrivere un *meandrico*⁴ giro che coinvolge tanto l'io-protagonista quanto quello che lo contempla a distanza.

L'effetto cui sembra mirare il poeta, spostando in tal modo l'angolo visuale, è quello di una *prospettiva interna continuamente cangiante*: all'interrogativo ("non so se vero o falso...") e al dubbio, che creano un'atmosfera evanescente ed arcaica, si associa una lenta transizione sintattica che, simile al moto descrivente un arco o una spirale, va da Laura all'io e viceversa. [...] Lo stesso andamento flessuoso si riflette nelle terzine: da un primo momento cui sottende un soggetto riferibile a Laura (ancora per sineddoche: "l'andar suo", "le parole") — messo in posizione assoluta — si approda di nuovo al soggetto "io", che attira a sé altri due attributi di Laura, che, per quanto oggetti ormai, restano ritmicamente dominanti: "Uno spirto celeste, un vivo sole / fu quel ch' i' vidi...". [...] L'impressione complessiva è quella di un *interiore flusso e riflusso*, simile all'agitarsi della coscienza, in cui si alternano inquieti ragionamenti ("ch'or ne son sì scarsi", "qual meraviglia...", ecc.) ed evanescenti ricordi, riflessioni e visioni della memoria»⁵.

3c L'aura serena che fra verdi fronde

L'aura serena che fra verdi fronde
mormorando a ferir nel volto viemme,
fammi risovenir quand'Amor diemme
4 le prime piaghe, sì dolci profonde;

e 'l bel viso veder, ch'altri m'asconde,
che sdegno o gelosia celato tiemme;
8 et le chiome or avvolte in perle e 'n gemme,
allora sciolte, et sovra òr terso bionde:

le quali ella spargea sì dolcemente,
e raccogliea con sì leggiadri modi,
11 che ripensando anchor trema la mente;

⁴ *meandrico*, tortuoso.

⁵ G. Güntert, *Modi di sintassi reciproca e speculare in Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLI, 1974, 1, pp. 3-5.

T113c Schema metrico: sonetto secondo lo schema ABBA, ABBA, CDC, DCD.

1. *L'aura serena*, l'aria di primavera.

2. *a ferir ... viemme*, viene a sfiorarmi il volto.

3. *fammi risovenir*, mi fa tornare alla mente; *diemme*, mi diede, mi inferse.

4. *sì dolci profonde*, tanto più dolci quanto più profonde.

5. *e 'l bel ... m'asconde*, e (mi fa) vedere il bel viso che Laura (*altri*) mi tiene nascosto.

6. *che sdegno ... tiemme*, la quale Laura mi è tenuta celata dal suo comportamento altero (causato dal-

l'amore del poeta) o dalla sua gelosia (la sua ritrosia, dovuta al timore di perdere di interesse agli occhi dell'amante). Il primo *che* (v. 5) è complemento oggetto riferito a *bel viso*, il secondo (v. 6) complemento oggetto è riferito a *altri*.

7-8. *le chiome ... sciolte*, allude all'usanze delle donne nobili maritate di raccogliere i capelli sotto una cuffia ricamata d'oro e ingemmata, mentre Laura giovinetta portava i capelli sciolti; *sovra ... bionde*, più bionde dell'oro forbito (purissimo).

8. *sovra ... bionde*, più bionde dell'oro forbito (purissimo).

9. *ella*, il riferimento è volutamente ambiguo: Laura ma anche *l'aura*.

11. *che ripensando ... mente*, ripensando ai quali (*i leggiadri modi*) l'anima avverte ancora un tremito di emozione.

freddezza di ghiaccio dell'indifferenza creano un'antitesi fissa e una situazione iperbolica. Dall'iperbole dei sentimenti estremi è facile il passaggio al desiderio della morte, alla necessità della morte. Di qui il paradosso della morte nella vita e della vita nella morte. Morte e amore sono messi tra loro in un rapporto non di tensione (che li renda antitetici), ma di analogia, che li rende inseparabili, intercambiabili, alla fine identici.

3. *La concezione del mondo.* Il sistema d'amore petrarchesco ha una sua cosmologia, che verrà ulteriormente sviluppata dalla tradizione petrarchistica del Cinquecento. La direzione di sviluppo sarà quella del neoplatonismo: l'amore verrà sentito come un fenomeno che informa di sé tutto l'universo e che si fa evidente nella natura. Già in Petrarca compaiono alcuni di questi elementi. Gli alberi, le pietre, le erbe, i fiori, i colli, la natura tutta riflette la passione dell'amante, la donna con la sua bellezza domina la natura e questa si fa bella della bellezza di lei. Alcune coincidenze verbali (il nome di Laura, il lauro, l'aura) creano un sistema di sottili corrispondenze, svelando gli enigmi segreti del mondo.

GUIDA ALLA LETTURA

Il problema del sonetto proemiale

Ci sono pareri diversi sulla data di composizione di questo sonetto. E. Chiòrboli¹ lo data fra il 1348 e il 1349, dopo la morte di Laura, al pari della canzone *I vo pensando*; Wilkins² obietta che «pianto» e «dolore» sono presenti anche nelle liriche in vita («se il sonetto fosse stato scritto veramente dopo la morte di Laura, ci si aspetterebbe un riferimento più esplicito») e assegna il sonetto al 1347 (e la canzone *I vo pensando* al 1346-47), quando Petrarca era a Valchiusa e preparava la «seconda forma» del *Canzoniere*, prima del viaggio in Italia. Di diverso avviso è stato lo studioso spagnolo Francisco Rico (autore di un importante studio sul *Secretum*): nell'articolo «*Rime sparse*», «*Rerum vulgarium fragmenta*». Para el título y el primer soneto del *Canzoniere*³, egli sostiene che il sonetto proemiale fu scritto tra l'inverno e la primavera-estate del 1350, probabilmente a Padova, sulla base di queste ragioni:

— il sonetto ha una struttura dicotomica e un'architettura bimembre, che rispettano la divisione delle *Rime* in due parti che in quel momento stava prendendo forma;

— il sonetto, nel suo impianto retorico (in quanto proemio alla raccolta) ha stretti rapporti tematici e stilistici con i prologhi di altre opere che Petrarca stava sisteman-

¹ E. Chiòrboli, *I sonetti introduttivi alle «Rime sparse»*, in «Studi petrarcheschi», 1968, pp. 65-77.

341-43.

³ In «Medioevo romanzo», III, 1976, pp. 101-38.

² Wilkins, *La formazione del «Canzoniere»*, cit., pp.

do in quel tempo: nel gennaio del 1350, infatti, egli ordinava le lettere *Familiari* e scriveva la lettera di dedica a Luis Santo de Beringen; nella primavera o estate dello stesso anno ordinava le *Epistole Metrice* e ne scriveva la prefazione dedicata a Barbato da Sulmona. In aprile, secondo Rico, Petrarca dava una sistemazione al *Canzoniere*, lavorando soprattutto al sonetto proemiale e alla seconda parte. («In tutta l'opera di Petrarca non ci sono due pezzi che siano così affini a *Voi ch'ascoltate* come le prefazioni ai due epistolari»);

— c'è un rapporto stretto fra l'espressione «rime sparse» del sonetto e il titolo dato alla raccolta di *Fragmentorum liber* o *Rerum vulgarium fragmenta*, che Rico fa risalire, come titoli, a questo stesso periodo;

— c'è un rapporto anche fra la posizione intellettuale di Petrarca al tempo di *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* (che Rico definisce «stoica») e quella che Petrarca fa sua proprio in quel periodo (egli si entusiasma infatti per la dottrina stoica attorno al 1350) e che espone nelle prefazioni alle *Metriche* e alle *Familiari* e drammatizza nel *Secretum* (giunto a noi in una redazione del 1353, ma già composto in due precedenti redazioni del 1347 e del 1349).

La datazione del sonetto proemiale proposta da Rico è stata accettata da gran parte degli studiosi. Indiscutibile è, in ogni caso, la sua importanza, per i temi che vi sono trattati, per la posizione-chiave che ha nel *Canzoniere* (orientandone l'intera interpretazione), per i legami che ha con l'ideazione e il titolo della raccolta, per i legami che ha con altre opere di Petrarca.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'ì sono,

4

del vario stile in ch'io piango et ragiono,
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, non che perdono.

8

T146 Schema metrico: sonetto secondo lo schema ABBA, ABBA, CDE, CDE.

1. *Voi*, si rivolge ai lettori del *Canzoniere*; *rime sparse*, versi non riuniti in un organismo unitario (come sarebbe un poema), ma in diversi componimenti in sé conclusi.

2. *ond'io nudriva*, dei quali alimentavo.
3-8. *in sul mio ... perdono*, al tempo del mio primo giovanile sviamento (l'amore per Laura), quando ero

in parte (solo in parte, perché né allora era del tutto soggetto alla passione amorosa, né ora se ne è pieno liberato) altro uomo da quello che sono, se vi è (tra voi) chi sappia che cosa sia l'amore per averlo provato, spero di trovare non solo perdono ma anche pietà per il modo vario (per l'alternanza dei sentimenti e dei toni) nel quale mi lamento e parlo oscillando tra speranze e dolori ugualmente vani.

T146

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

(Petrarca, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* [1],
in *Canzoniere* cit., p. 3)

Analisi del testo Questo sonetto — che è costruito su periodi molto lunghi (un primo periodo si snoda nelle quartine e un secondo nelle terzine, con una forte pausa al mezzo, segnata dal *Ma* del v. 9), su un ritmo lento e uguale («sonetto di vecchiaia» lo definisce Fubini¹, analizzandone la sintassi e il metro ampi e lenti) — si presta ad analisi approfondite e particolareggiate del suo denso contenuto tematico e concettuale. Ci fermiamo su alcuni punti.

Il rapporto autore-lettore (ascoltatore). Colpisce, nel sonetto, l'uso dei termini *suono* («il suono di quei sospiri») per indicare la materia del libro e *ascoltate* per indicare l'atteggiamento di coloro a cui il libro è rivolto (ascoltatori e non lettori). Questi termini, che assegnano le *rime sparse* e la loro fruizione alla sfera della musica e del canto, rimandano a una tradizione precisa: quella della poesia provenzale. La *chanso* trobadorica (da cui i termini italiani *canzone* e *canzoniere*) era un componimento destinato alla esecuzione e fruizione musicale, non era un prodotto della scrittura destinato alla lettura. Paul Zumthor² ha basato proprio su questa peculiarità della «comunicazione» trobadorica la sua definizione di quella poesia (e della poetica che la sottende) come «circolarità del canto»: codice poetico che non rimanda a una situazione psicologica — di tipo «realistico» — dell'autore-scrittore né a una volontà di penetrare psicologicamente dentro l'anima del pubblico-lettore, ma che si attua e consuma nel momento dell'*esecuzione* e dell'*ascolto*. Di qui l'invito a evitare «decodificazioni realistiche» delle liriche trobadoriche, e a studiare invece tutti gli elementi che ne compongono il codice chiuso.

Tanto più colpisce l'uso dei termini indicati, se si tiene presente che il passaggio dalla situazione del canto a quella della scrittura-lettura era già avvenuto ampiamente con l'attività dei poeti dell'età comunale e borghese (non è un caso che la scrittura e i suoi strumenti fornissero materiale, ad esempio, per le personificazioni dell'attività poetica in Cavalcanti: T99b).

Quel che avviene in Petrarca, in realtà, è proprio una rottura completa della «circolarità del canto», un «rovesciamento nel sistema letterario»³. Erano due le situazioni convenzionali possibili:

a. la poesia che si presenta come musica e canto (secondo la convenzione trobadorica);

9. veggio, vedo.

10. favola, oggetto di discorsi e di riso; questa immagine, che è di origine oraziana, si trova anche nel *Secretum* (T114); onde, per la qual cosa.

11. meco, con me, tra me e me.

12-13. del mio vaneggiar ... 'l pentersi, il risultato del mio perdersi in vane passioni è la vergogna e (di conseguenza) il pentimento.

14. quanto piace al mondo, i beni terreni.

¹ Fubini, *Metrica e poesia* cit., pp. 238-40.

² P. Zumthor, *De la circularité du chant*, in «Poétique», I, 1970, pp. 138-39.

³ A. Jacomuzzi, *Il primo sonetto del «Canzoniere»*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1977, IV, pp. 41-52.

b. la poesia che si presenta come scrittura e lettura (secondo la convenzione stilnovistica).

In questo sonetto Petrarca evita deliberatamente di utilizzare la convenzione che abbiamo indicato in b (che pure corrisponde alla realtà del suo operare, di lui che scrive, riscrive, rielabora, ordina le sue *rime sparse* in un libro destinato a essere letto) perché vuole rompere la circolarità lirica, vuole distogliere l'attenzione dall'operazione della scrittura (le personificazioni della situazione di scrittura, infatti, finivano negli stilnovisti per concentrare ancor più l'attenzione su di essa), e vuole invece attirare l'attenzione:

— da una parte sull'autore, sulla sua storia psicologica, il suo «errore», le sue esperienze, passioni e tormenti che divengono esemplari ed emblematici (è questa la nuova convenzione, il nuovo codice, che possiamo anche definire realistico-psicologico, della poesia petrarchesca);

— dall'altra parte sul lettore, che deve diventare un lettore partecipe, anche lui psicologicamente (e realisticamente) coinvolto nella storia.

Anziché utilizzare la situazione b, Petrarca utilizza allora quella a perché essa, che è ormai priva di qualsiasi riferimento reale di esperienza (le poesie dovevano essere lette, non ascoltate), può essere usata metaforicamente, allo scopo di attenuare e sfumare la «situazione di scrittura» e rimandare a una «situazione di vita»: «il primo «libro» della lirica moderna si dissolve nella metafora del suono».

Esercizi In questo sonetto si assiste a una ritrascrizione del nuovo codice poetico petrarchesco di alcuni elementi concettuali e lessicali della poesia stilnovistica:

a. *sospiri* è parola tematica dei poeti stilnovisti in genere e in particolare della *Vita Nuova*. Essa subisce in questo sonetto (e in tutto il *Canzoniere*) una trasformazione di significato e viene applicata a nuovi contesti (da elemento di personificazione allegorica, oggettivazione di un dato fisico e fisiologico, a espressione psicologica di uno stato d'animo). Mettete a confronto, da questo punto di vista il T97 di Dante con questo sonetto di Petrarca. Cercate nelle *Concordanze*¹ del *Canzoniere* altri esempi di *sospiri* petrarcheschi;

b. anche *errore* subisce un uguale spostamento di area semantica (da ingrediente esterno delle descrizioni degli effetti d'amore, elemento d'inquietudine, ricerca, gesto visibile nella battaglia delle passioni, a elemento interiore, metafora di una situazione morale). Fate una ricerca sul significato che ha questo termine in altri componimenti di Petrarca, per esempio CCXI e CCXXIV; cercate anche *errore* nelle *Concordanze*.

La divaricazione del tempo e l'oscillazione dell'«io» fra «errore» e «vergogna»

Il sonetto *Voi ch'ascoltate* presenta altri aspetti interessanti — relativamente al trattamento del tempo e alla presentazione del soggetto — che servono a orientare la lettura dell'intero *Canzoniere*.

¹ Le *Concordanze* sono uno strumento importante per l'analisi linguistica dei testi. Del *Canzoniere* esistono due concordanze, che abbiamo entrambe già citato (p. 1049).