

4 celatamente Amor l'arco riprese,
come huom, ch'a nocer luogo e tempo aspetta.

8 Era la mia virtute al cor ristretta
per far ivi e negli occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal là giú discese
ove solea spuntarsi ogni saetta.

11 Però, turbata nel primiero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme,

14 overo al poggio faticoso et alto
ritrarmi accortamente da lo strazio
del quale oggi vorrebbe, e non pò, aitar-me.

lezza della donna, strumento del vendicativo Amore, o essere detto con ironia. v. 3. *celatamente*: «di nascosto», per poter cogliere il poeta alla sprovvista.

vv. 5-6. «Tutta la mia forza era concentrata nel cuore per fare lí e negli occhi resistenza (cioè, per impedire ad Amore di entrare nell'anima)»; *virtute* va inteso sia nel senso cristiano di «valore morale» sia in quello etimologico di «valore militare». Gli occhi, secondo una tradizione stilnovistica (Cino, Guinizelli, Cavalcanti, Dante: cfr. 1.3.6-1.3.9) e già siciliana (Giacomo da Lentini: cfr. 1.3.2), qui convenzionalmente richiamata (come nel sonetto III, 10), erano il luogo attraverso cui Amore scendeva fino al cuore.

vv. 7-8. *là giú ... saetta*: scese nel cuore, dove solitamente le frecce d'Amore trovava-

no tale resistenza da perdere la punta. vv. 9-11. Perciò, fiaccata al primo attacco, (la mia forza) non ebbe né vigore né tempo sufficienti da poter prendere le armi necessarie all'emergenza.

vv. 12-14. «oppure portarmi in salvo (*ritrarmi*, transitivo e dipendente dal *potesse* del verso 11) sul monte impervio ed elevato, sottraendomi prontamente alla disfatta, a cui oggi vorrebbe portare soccorso (*aitarme*, cioè aiutarmi), ma non può». Il *poggio faticoso et alto* è una metafora della ragione, dove solitamente risiede la *virtute*, concentrata, invece, tutta nel cuore. L'immagine dell'*ascesa*, implicante un'idea di perfezione morale, è di quelle piú care ed essenziali per Petrarca, come mostra l'esemplare pagina sulla salita al monte Ventoso (*Familiars*, IV, 1: cfr. pp. 401-413).

Era il giorno ch'al sol si scoloraro

(III)

Il terzo sonetto del *Canzoniere* «sembra concepito direttamente in funzione dell'esordio del libro, con un occhio a quello che precede» (Santagata): si riferisce al giorno dell'innamoramento per Laura, e fu composto probabilmente nel 1352. Il poeta, dopo avere segnalato la sua resa ad Amore nel sonetto II, qui entra piú precisamente nella cronistoria del «romanzo» lirico: indica che il primo incontro con Laura è avvenuto nel giorno della

Cronistoria
del «romanzo»
lirico

morte di Cristo (in una nota latina apposta al manoscritto virgiliano conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano egli precisa che si tratta del 6 aprile del 1327 nella chiesa di Santa Chiara ad Avignone, mentre alla data del 6 aprile si riferisce anche il sonetto 211). Ma il venerdì santo (giorno in cui la Chiesa celebra la passione e la morte di Cristo) del 1327 non era il 6, ma il 10 aprile. Si tratta di un'incongruenza che da qualche critico viene negata, con l'ipotesi che Petrarca si riferirebbe ad una tradizione in realtà abbastanza diffusa, che fissava stabilmente la morte di Cristo alla data del 6 aprile: ma l'incongruenza si può spiegare anche con il fatto che Petrarca abbia voluto dare al suo amore per Laura un carattere esemplare, quasi liturgico, fissando le sue tappe entro coordinate cronologiche di significato altamente simbolico, che non necessariamente corrispondono ai termini del calendario storico (l'amore di Francesco per Laura costituendo, piuttosto, un calendario a sé, come mostrano anche i numerosi componimenti anniversari disseminati per il libro). Del resto sempre il 6 aprile (1348) è la data della morte di Laura, registrata nella nota del manoscritto virgiliano sopra ricordata. Facendo coincidere l'inizio del suo innamoramento (e poi la stessa morte di Laura) con la Passione di Cristo, Petrarca iscrive la propria vicenda in un ordine superiore, che lega la sua umanità a un destino cosmico. La commistione di sacro e di profano, inoltre, riflette pienamente le oscillazioni morali e psicologiche del *Canzoniere*, percorso da una continua divisione tra cielo e terra e da un altalenante moto di ascesa e di ricaduta.

Il sonetto suddivide la commemorazione dell'evento in quattro tempi, che corrispondono armoniosamente alla sequenza delle quartine e delle terzine. Il tono è alto, secondo la gravità del fatto e il carattere sacro del giorno.

METRO: schema ABBA ABBA CDE DCE.

4 Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo fattore i rai,
quando i' fui preso, e non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.

vv. 1-2. «Era il giorno in cui il sole si offuscò (letteralmente: al sole si offuscarono i raggi) per il dolore (*pietà*) di vedere morire il suo creatore (*fattore*, Dio, che è tutt'uno con Cristo, suo figlio)». L'attacco all'imperfetto (*Era*) individua con perentoria immediatezza e con austera solennità la situazione temporale e prepara l'evento, collocandolo da subito in una distanza quasi mitica, da cui riverbera un'inesauribile forza. La perifrasi con cui si indica la morte di Cristo (l'offuscamento dei raggi solari, ripreso dal *Vange-*

lo di Luca, 23, 44) accresce la grandiosità del doloroso contesto. Il sole, tuttavia, qui nominato per la prima volta, ha una essenziale presenza metaforica e simbolica nel quadro dell'intero *Canzoniere* designando frequentemente Laura o l'esperienza amorosa, per opposizione al sole piú vero, Dio.

vv. 3-4. «quando io fui preso dall'amore senza avere la possibilità di difendermene, poiché i vostri begli occhi, donna, mi catturarono». Ritorna il tema degli occhi (già in *Canzoniere*, II, 6), questa volta

Il carattere
liturgico
dell'amore per
Laura

La
commistione
di sacro
e profano

8 Tempo non mi pareva da far riparo
contra colpi d'Amor: però m'andai
secur, senza sospetto; onde i miei guai
nel commune dolor s'incominciaro.

11 Trovommi Amor del tutto disarmato
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio e varco:

14 però al mio parer non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco.

quelli della donna, che fanno innamorare l'incauto. Unitamente al tema degli occhi affiora qui la metafora del legame, del vincolo amoroso, che Petrarca riprende e varia con grande abilità per tutto il *Canzoniere*.

vv. 5-8. «Non mi sembrava l'occasione in cui dovermi proteggere dai colpi di Amore; perciò andavo tranquillo, senza timore; dunque le mie pene incominciarono quando tutti soffrivano per la ricorrenza della morte di Cristo». Il *senza sospetto* del v. 7 ricorda il *sanza alcun sospetto* di Francesca da Rimini in *Inferno*, V, 129 (cfr. p. 266), gettando, per allusione, una luce fosca sul destino del poeta innamorato. L'opposizione *miei guai / commune dolor*, in cui la sofferenza individuale si isola da quella collettiva, costituendone un approfondimento, evidenzia con arguzia retorica il carattere esemplare dell'innamoramento.

vv. 9-11. «Amore mi trovò del tutto disarmato e (trovò) aperta la strada che conduce al cuore dagli occhi, che sono diventati porta e passaggio di lacrime». Il v. 10 richiama quello di Cavalcanti *Voi che*

per li occhi mi passaste 'l core, il cui attacco riaffiora anche nel sonetto I. Il tema degli occhi quali tramite dell'innamoramento è già apparso nel sonetto II, 6, con cui il presente componimento viene a stabilire un collegamento. Gli occhi del poeta richiamano quelli della donna (v. 4), ma si differenziano radicalmente da essi, poiché ne sono le vittime: il rispecchiamento, dunque, si rivela mancato, e la corrispondenza delle immagini mette piuttosto in luce l'impossibilità del contraccambio; *uscio e varco* è un'endiadi, figura frequentemente usata da Petrarca. vv. 12-14. «perciò, a mio parere, non gli (cioè, ad Amore) fu onorevole colpire me, che mi trovavo in quello stato (cioè, disarmato), con tanto di freccia e a voi, che invece eravate armata (cioè, forte della vostra virtù), non far vedere neppure l'arco». Il sonetto, apertosi con rintocchi cupi e lunghi, sfrutta al massimo le metafore dell'arco e delle frecce, chiudendosi con un tono di protesta arguta, di leziosa arrendevolezza. Ogni residuo di sacro si dilegua, facendo posto alla pura mondanità del sentimento.

La gola e 'l somno e l'otiose piume

(VII)

Invito
ad un amico

In questo sonetto, composto durante il periodo avignonese (1327-1336), forse tra il 1331 e il 1332, il poeta incoraggia un amico (forse il frate domenicano Giovanni Colonna, esperto di lettere latine e di storia romana) a

perseverare nell'esercizio della letteratura e del sapere, nonostante il discredito cui sono condannate ai loro giorni tutte le attività incapaci di soddisfare i desideri corporei e di procurare profitti materiali. Confortando l'amico, Petrarca difende con fierazza la propria professione di poeta e di letterato contro la decadenza culturale e spirituale di Avignone e intona il suo canto ad un risentito moralismo, che si manifesterà più scopertamente e violentemente nei sonetti antiavignonesi, a partire dal sonetto CXIV. In quest'ultimo – scritto nel 1342 e, anch'esso, rivolto con ogni probabilità a Giovanni Colonna – Petrarca dichiarerà con disgusto di essere fuggito da quel luogo di corruzione e di vizio per ritrovare nella solitudine di Valchiusa la consolazione della poesia: temi simili si trovano anche nel sonetto CXXXVII, *L'avara Babilonia*, qui a p. 516.

Il tono del componimento è sostenuto e reso prezioso dall'uso di immagini di sapore classico, segni della grande cultura umanistica che qui è propugnata. L'invito all'amico, ristretto allo spazio degli ultimi due versi, è preparato da un continuo crescere del tono dell'argomentazione, che culmina nella sentenza, divenuta proverbiale, del v. 10.

METRO: schema ABBA ABBA CDE DCE.

4 La gola e 'l somno e l'otiose piume
anno del mondo ogni virtù sbandita,
ond'è dal corso suo quasi smarrita
nostra natura vinta dal costume;

8 et è sí spento ogni benigno lume
del ciel, per cui s'informa humana vita,
che per cosa mirabile s'addita
chi vòl far d'Elicona nascer fiume.

vv. 1-4. «La gola, la pigrizia e l'ozio (le piume indicano per metonimia il letto) hanno scacciato dal mondo ogni virtù, così che la natura umana, sopraffatta dal malcostume, si è come allontanata dal corso che a essa fu assegnato (cioè, dalla retta via)». Il v. 1 riprende il motivo classico della rilassatezza dei costumi, quale si trova in Livio (XXIII, 18, 12), Sallustio, Giovenale. Il participio *sbandita* è una ripresa dantesca, *Paradiso*, VII, 37 (ugualmente in clausola e in rima con *vita*), dove, come qui al v. 4, il soggetto grammaticale è *natura*, la natura umana, appunto, che, originariamente priva di peccato, ha poi deviato dalla retta via. Anche il participio *smarrita*, in clausola al v. 3, riprende solennemente un luogo dante-

sco, l'incipit dell'*Inferno*, «che la diritta via era smarrita» (v. 3), alla cui tensione morale il testo petrarchesco viene qui ad avvicinarsi. vv. 5-8. «e ogni influsso benigno del cielo, attraverso cui la vita umana è regolata, è così inefficace che (ormai) chi vuole far sgorgare un fiume dall'Elicona (cioè, svolgere mestiere di poeta, l'Elicona, monte della Beozia, essendo classicamente sacro ad Apollo e alle Muse) è additato come persona strana». *L'enjambement lume / del ciel* ai vv. 5-6 esprime la concitazione del discorso, risentito e commosso. L'espressione *lume spento*, qui riferita all'influsso degli astri, di cui *lume* è metonimia, è usata nel *Canzoniere* anche per designa-

La
«professione»
di poeta e la
decadenza
avignonese

Tono e stile
del sonetto

poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle
vo lagrimando, e disiando il giorno.

15 Quando la sera scaccia il chiaro giorno,
e le tenebre nostre altrui fanno alba,
miro pensoso le crudeli stelle,
che m'anno facto di sensibil terra;
e maledico il dí ch'i' vidi 'l sole,
che mi fa in vista un huom nudrito in selva.

20 Non credo che pascesse mai per selva
sí aspra fera, o di nocte o di giorno,
come costei ch'i' piango a l'ombra e al sole;
e non mi stancha primo sonno od alba:
ché, bench'i' sia mortal corpo di terra,
lo mio fermo desir vien da le stelle.

25 Prima ch'i' torni a voi, lucenti stelle,
o tomi giú ne l'amorosa selva,
lassando il corpo che fia trita terra,
vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno
può ristorar molt'anni, e 'n anzi l'alba
30 puommi arichir dal tramontar del sole.

v. 14. «le nostre tenebre recano luce ad altri, cioè a coloro che vivono agli antipodi»: un richiamo dubitativo all'esistenza di popolazioni agli antipodi si trova nella canzone L, *Ne la stagion*, v. 3: cfr. p. 480.

v. 16. di sensibil terra: «di terra che sente»: indica la fragilità e la dipendenza dai sensi dell'uomo, seguendo l'immagine biblica per cui esso fu creato *de limo terrae*, «con il fango della terra».

vv. 17-18. «e maledico il giorno in cui vidi il sole (cioè il giorno della mia nascita), il quale (il sole) mostra che il mio aspetto è quello di un uomo cresciuto nelle selve»: in un'altra sestina (*Anzi tre di creata era alma in parte*) Petrarca si indicherà come «habitador d'ombroso bosco» (CCXIV, 33).

vv. 19-21. l'evocazione di Laura prende avvio dalla ripresa della parola rima *selva*, che passa ora ad indicare non più la solitudine del poeta, ma il luogo in cui si pasce la donna, *aspra fera*, fiera crudele, secondo una metafora più volte usata nel *Canzoniere*: la doppia coppia «di nocte o

di giorno», e «a l'ombra e al sole» (insieme a quella successiva «primo sonno od alba»), fissa la presenza di Laura nella mente del poeta nella ripetizione infinita del ciclo temporale.

vv. 22-24. «e non mi stanca di piangere l'arrivo della notte (*primo sonno*) né quello del giorno: poiché, nonostante io sia corpo mortale (fatto di terra, come già detto al v. 16), il mio stabile desiderio viene dalle stelle, dall'influsso celeste»: ai continui passaggi tra il giorno e la notte si oppone il carattere *fermo* del *desir*.

vv. 25-27. l'immagine della propria morte è indicata in due modi diversi: prima come ritorno alle stelle (secondo un mito platonico); poi come caduta (*tomi*: cada) nella selva di mirti dove, secondo Virgilio nel VI libro dell'*Eneide*, stanno le anime di coloro che sono stati consumati dall'amore; *trita terra*, polvere, sarà il corpo dopo la morte (riprendendo per la terza volta l'equivalenza corpo = terra).

vv. 28-30. vedessi in lei una pietà, che in un solo giorno può risarcire le pene di molti anni, e farmi felice (provenzale *en-*

35 Con lei foss'io da che si parte il sole,
e non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, e mai non fosse l'alba;
e non se trasformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giú per terra.

Ma io sarò sotterra in secca selva
e 'l giorno andrà pien di minute stelle
prima ch'a sí dolce alba arrivi il sole.

richir) dal tramonto all'alba (cioè in una intera notte).

vv. 31-36. questa bellissima stanza intreccia, nella manifestazione appassionata del desiderio impossibile, una fitta serie di elementi letterari: notiamo solo che lo scatto del desiderio ricorda lo schema delle albe provenzali e una stanza della «petrosa» dantesca *Così nel mio parlar*, «S'io avessi le belle trecce prese...», vv. 66-71: cfr. pp. 182-187); che il v. 32 richiama una celebre immagine di Catullo, VII, 7-8 («quam sidera multa, cum tacet nox, / furtivos hominum vident amores», «tante stelle quante, mentre tace la notte, vedono i furtivi amori degli uomini»); che i vv. 34-36 si richiamano al mito di Apollo e Dafne (uno dei consueti emblemi di Laura = lauro), identificando Laura con Dafne e scongiurando la possibilità che, qualora il poeta possa averla vicina, ella non si trasformi in un lauro (*in verde selva*) per sfuggire al suo ab-

braccio, come appunto fece Dafne, quel giorno in cui era inseguita da Apollo (ma questa identificazione di Laura con Dafne è immediata: è come se Laura stessa fosse sfuggita all'abbraccio di Apollo). vv. 37-39. l'impossibilità di realizzare quella notte d'amore viene sottolineata dalla figura retorica dell'*adynaton* (presentazione di cosa impossibile), replicata due volte. Non è però facile capire cosa Petrarca intenda quando dice che sarà sotto terra in una *secca selva*: per Santagata essa sarebbe opposta all'*amorosa selva* del v. 26 e «indicherebbe un luogo infero diverso da quello occupato dagli innamorati, prospettando in tal modo un evento irrealizzabile, vale a dire che il poeta possa morire non amando più la sua donna»; lo stesso critico suggerisce questa parafrasi per i tre versi: «è più facile che io muoia senza più amarla e che le stelle brillino in pieno giorno, piuttosto che Laura si conceda al mio desiderio».

Solo e pensoso i più deserti campi

(XXXV)

Questo sonetto (su cui cfr. LETTURE CRITICHE, pp. 809-815), anteriore alla fine del 1337 e inserito nella prima, provvisoria raccolta di 22 sonetti messa insieme da Petrarca, fissa i tratti dell'amante nelle caratteristiche di un personaggio sofferente e scontroso, che, incapace di soddisfare il proprio amore, ricerca i luoghi sperduti per sfuggire allo sguardo e al giudizio della gente, senza tuttavia riuscire a liberarsi dal tormento della sua passione. Emerge un soggetto poetico e amoroso alienato e ossessivo, che, tutto compreso nella solitudine del proprio amore, ha caratteri molto lontani da

L'amante
sofferente
e scontroso

Identità
fra realtà
soggettiva
e oggettiva

Le qualità
stilistiche
del sonetto

Il soggetto poetico stilnovistico, sempre sostenuto da una prospettiva filosofica. Venuto a mancare all'io del poeta un termine esemplare (un'identità universale) cui ricondurre la vicenda individuale, il paesaggio geografico diventa l'equivalente di quello interiore. Ogni distinzione tra realtà soggettiva e realtà oggettiva decade e l'esperienza privata, perduta ogni universalità filosofica, si accampa con la forza di una vicenda assoluta: questa immagine di solitudine e il dialogo con la natura che da essa scaturisce influenzerà profondamente la sensibilità romantica.

Il sonetto è scandito in quattro momenti perfetti, corrispondenti alle due quartine e alle due terzine. La scelta dei vocaboli, la distribuzione degli accenti nel verso e le rime in doppia consonante producono effetti di grande musicalità e di preziosa gravità.

METRO: schema ABBA ABBA CDE CDE.

4 Solo e pensoso i piú deserti campi
vo mesurando a passi tardi e lenti,
e gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.

8 Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:

sí ch'io mi credo omai che monti e piagge
e fiumi e selve sappian di che tempre

vv. 1-4. «Solo e pensoso percorro i piú deserti campi a passi lenti e guardo attentamente (*gli occhi porto... intenti*) se da qualche parte orme umane segnino il terreno, per fuggire». I primi due versi (in cui alla coppia di aggettivi che apre il primo fa specchio quella che chiude il secondo: con il consueto gusto petrarchesco per le coppie) si svolgono con un ritmo trocaico di notevole regolarità (cinque accenti per verso e tutti nella medesima posizione): sembrano così riprodurre il movimento ben scandito dei passi, cui corrisponde quello dei pensieri. L'immagine dell'uomo che vaga lontano dal consorzio umano per pianure e per deserti in cerca di pace è già classica (si vedano Cicerone, *Tusculanae disputationes*, III, 26, e Virgilio, *Georgiche*, IV, 517-519).

vv. 5-8. «Non trovo altro riparo per pro-

teggermi dalla gente che si accorge chiaramente del mio stato, poiché nel mio comportamento privo di allegria si manifesta la passione che dentro mi brucia». Il timore del giudizio pubblico, tipico della psicologia petrarchesca (come già si vede nell'incipit del *Canzoniere*), è drammatizzato in un contrasto di termini di sicuro effetto, tra *spenti* (usato metaforicamente nel significato di "privi") e *avampi*. Il paradosso linguistico, ribadito dall'antitesi tra *fuor* e *dentro*, incarna la contraddittorietà insanabile dell'esperienza amorosa, estrema e violenta, fatta di opposti irrisolti e compresenti.

vv. 9-12. «così che io credo ormai che i monti, le pianure, i fiumi e i boschi sappiano di che genere sia la mia vita, che resta invece nascosta agli uomini». Al paesaggio vengono attribuiti connotati personali: le sue componenti arrivano a «sa-

II sia la mia vita, ch'è celata altrui.

14 Ma pur sí aspre vie né sí selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io co'llui.

pere» di quale tenore sia la vita del poeta: e ciò drammatizza retoricamente la sua pena, addolcendola con una vaga parvenza di conforto e di partecipazione (questo senso di partecipazione è reso dal polisindeto in *enjambement* «monti e piagge / e fiumi e selve»).

vv. 12-14. «Tuttavia non riesco a trovare cammini tanto impervi e selvaggi che Amore non continui a parlare con me e io con lui». La ricercata solitudine non

è però scampo ai pensieri d'amore. Il paesaggio, dunque, pur partecipa alle pene del poeta, non serve a dare requie alla sua passione. Gli aggettivi *aspre* e *selvagge*, che ricordano un celebre verso del Dante infernale («esta selva selvaggia e aspra e forte», *Inferno*, I, 5), rendono piú cupo il contesto, senza tuttavia togliere ai pensieri d'amore una qualche dolcezza di consolazione e di corrispondenza.

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina
(L)

Scritta nel 1336 o nel 1337, questa canzone si basa su di un diretto collegamento tra la passione amorosa e lo scorrere del tempo: si succedono diversi richiami al contrasto tra l'effetto di riposo e di pace che la fine della giornata produce nel mondo, e l'affanno che il poeta innamorato continua comunque a provare. Le cinque stanze presentano altrettanti quadri «tutti ambientati al tramonto» (Santagata), in ciascuno dei quali appaiono figure e situazioni tipiche della vita quotidiana, a cui ogni volta viene opposta la singolare condizione del poeta: e il lettore ha l'impressione che, con il procedere delle stanze, l'io del poeta acquisti un rilievo sempre maggiore. Così possiamo distinguere i quadri delle diverse stanze e il differente valore assegnato in ognuna al punto di vista del poeta:

- 1) Ampio quadro «cosmico» del tramonto, con l'immagine del riposo serale della *vecchiarella pellegrina*, che interrompe la fatica del viaggio (a cui si oppone il crescere del dolore del poeta).
- 2) Allo scendere dell'ombra sulla terra l'*avaro zappador* lascia il lavoro e si nutre alla sua parca mensa (ma il poeta non ha una sola ora di riposo).
- 3) A sera il *pastor* riconduce il gregge alla stalla e prende sonno nel suo giaciglio (ma Amore costringe il poeta a seguire quella *fera* che è la donna): evidenti qui l'opposizione tra la docile *schiera* del gregge e la donna che sempre si nasconde e fugge.
- 4) A sera i naviganti dormono nella loro nave ferma in qualche insenatura: e l'immagine dei naviganti suscita il richiamo a nomi di paesi lontani, con un allargamento della prospettiva all'intero universo; in questa

Passione
d'amore
e dileguare
del tempo

L'emergere
dell'io

75

tu non vorrai mostrarti in ciascun loco;
e d'altrui loda curerai sí poco,
ch'assai ti fia pensar di poggio in poggio
come m'à concio 'l foco
di questa viva petra, ov'io m'appoggio.

vv. 74-78. «tu non vorrai farti vedere in nessun luogo; e ti preoccuperai così poco delle lodi altrui, che ti basterà (*assai ti fia*) pensare, di colle in colle, come mi ha conciato il fuoco di questa viva pietra (cioè la donna) su cui io mi sostengo». La canzone dovrà restare nascosta, dovrà accompagnare l'errare del poeta nel pen-

siero d'amore (secondo i termini del sonetto XXXV, *Solo e pensoso i piú deserti campi*), suscitato dalla donna, indicata con i termini delle «petrose» dantesche (cfr. 2.1.5 e pp. 179-187) come *viva petra*; dantesco, dalla canzone «montanina», v. 61 (cfr. p. 200) è anche il termine *concio*, riferito all'effetto dell'amore.

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno

(LXI)

Versione
profana
di forme sacre

Un'anima
divisa

Lo stile
del sonetto

Questo sonetto, composto probabilmente durante il periodo avignonese, celebra con trionfale solennità l'innamoramento del poeta nella forma di una lauda tutta mondana (già propria della tradizione provenzale), costruita attraverso la sequenza in anafora della formula (quasi liturgica) *benedetto (o benedette)* all'inizio di ogni strofa: procedimento analogo, ma in versione profana, del «laudato» di san Francesco (cfr. Tr.2). L'io, che già molte volte ha vagheggiato la liberazione dal giogo amoroso, accetta la propria sofferenza con gioioso abbandono. Il positivo autolesionismo di tale accettazione esprime lo stato di un'anima divisa, che finalmente cerca nella stessa scissione il marchio della propria identità. Il tono del sonetto, dunque, si discosta dal lamento tipico delle poesie ispirate all'amore per Laura ed è indizio dell'intermittenza psicologica che percorre la storia individuale e, quindi, della varietà tematica del libro, che vuole, infatti, rispecchiare e, insieme, ricomporre i frammenti sparsi dell'individuo. Fondamentale è l'equivalenza stabilita nella seconda parte del componimento tra esperienza amorosa e scrittura poetica: lo stesso *Canzoniere* si giustifica appunto come storia di un poeta innamorato.

Lo stile del sonetto è alto e solenne, reso austero dall'andamento come di litanìa. La ripetizione evita comunque di essere troppo meccanica: Petrarca vi introduce sottili variazioni, in un percorso che tende a mostrare la varietà nell'identità, sia nella forma sia nei contenuti.

METRO: schema ABBA ABBA CDC DCD.

4

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,
e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi che legato m'anno;

8

e benedetto il primo dolce affanno
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
e l'arco, e le saette ond'i' fui punto,
e le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.

11

Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia donna ò sparte,
e i sospiri, e le lagrime, e 'l desio;

14

e benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
ch'è sol di lei, sí ch'altra non v'à parte.

vv. 1-4. «Siano benedetti il giorno, il mese, l'anno, la stagione, la parte del giorno, l'ora e il momento e la bella terra (la Provenza) e il luogo in cui (riferito a tutti i soggetti) io fui raggiunto (cioè, catturato) dai due begli occhi che mi hanno legato». L'enumerazione, figura ricorrente nel *Canzoniere*, ben si presta a esprimere la frammentazione psicologica del poeta e qui, in particolare, la gravità della lode, resa tanto piú solenne dai nessi coordinanti (*e... e... e... e...*). Il poeta celebra prima il tempo cronologico, in due sequenze simmetriche e complementari – la prima ascendente (dal *giorno* all'*anno*), la seconda discendente (dalla *stagione* al *punto*) –, quindi il luogo dell'innamoramento. La precisione della serie indica l'importanza assoluta dell'evento, inscritto, di là dai limiti ristretti di una vicenda semplicemente personale, entro i ritmi degli anni e delle stagioni. I vv. 1 e 4 sono in rima equivoca (con due parole che sono identiche dal punto di vista fonico, ma che hanno significati e forma grammaticale diversa, sostantivo al v. 1, terza persona plurale dell'indicativo presente di *avere* al v. 4).

vv. 5-8. «e siano benedetti la prima dolce pena che provai stando insieme ad Amo-

re, l'arco e le frecce (d'Amore) da cui fui punto e le ferite che mi arrivano fin dentro al cuore». L'ossimoro *dolce affanno* ben descrive lo stato di dissidio e di contrasto in cui viene a trovarsi l'amante. Il participio *congiunto* crea una rima derivativa con il participio *giunto* del v. 3; il participio *punto* rima equivocamente con l'omofono sostantivo del v. 2. La quartina è percorsa da un senso di gioiosa resa al tormento amoroso.

vv. 9-11. «Benedetti siano le tante parole che ho diffuso invocando il nome della mia donna, i sospiri, le lacrime e il desiderio». Ritornano qui alcune delle parole tematiche del sonetto iniziale (*sparte, sospiri*). Il tono, però, è di segno esattamente contrario, essendo di accettazione e non di pentimento.

vv. 12-14. «e siano benedetti tutti i versi scritti (per lei), dove io le procuro fama, e il mio pensiero, che è rivolto soltanto a lei, tanto che nessun'altra donna può mai avervi parte». L'amante conclude con una fiera affermazione della sua poesia e, così, risolve momentaneamente nell'esercizio letterario il suo dissidio interiore, sostituendo la realtà storica con quella della pagina scritta e facendo un tutt'uno di arte e vita.

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

8 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 súbito arsi?

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

14 Uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi: e se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana.

vv. 1-4. «I biondi capelli erano sparsi al vento, che li avvolgeva in mille dolci riccioli, e la bella luce di quegli occhi che adesso ne sono privi ardeva con grande intensità». L'attacco all'imperfetto (*Era*) è analogo a quello del sonetto III (*Era*), che parla appunto dell'innamoramento. Il termine *l'aura* richiama per omofonia il nome della donna, con un procedimento molto sfruttato in tutto il *Canzoniere*: alla stessa rete di emblemi linguistici, legati da vicinanza fonica e da rapporti di significato, appartiene il vicino *oro* (anche *auro* in altri passi del libro). Il primo verso accampa prepotentemente nella scena del sonetto la presenza di Laura in tutta la sua forza di simbolo poetico e linguistico, trascinandolo con sé la memoria di quel sistema di parole-emblema. Allo stesso modo il participio *sparsi*, qui riferito ai capelli di Laura, riafferma la condizione delle rime sparse. Tra i tanti precedenti dell'immagine delle chiome sparse si può indicare un passo di Virgilio, a proposito della dea Venere: «dederatque comam diffundere ventis», *Eneide*, I, 319 («e lasciò spargere i capelli al vento»). Si noti come il richiamo all'invecchiamento di Laura è collocato in un presente circostanziato (*or ne son*), davvero tutto umano.

vv. 5-8. «e il suo volto mi sembrava, non so se davvero o per finta, colorarsi di

pietà: io che avevo in cuore la disponibilità ad amare (*l'ésca* è il combustibile con cui si inizia un fuoco), che c'è di strano se subito mi innamorai?». L'interrogativo esprime la condizione inerme del poeta, sottolineata dalla metafora dell'*ésca* e del fuoco.

vv. 9-11. «Il suo passo non era quello di un essere umano, ma di uno spirito angelico, e le sue parole non avevano il semplice suono della voce umana». Questa descrizione è modellata, per innalzamento stilistico, sul ritratto virgiliano di Venere, già ricordato per il v. 1: «et vera incessu patuit dea», *Eneide*, I, 405 («e vera dea si rivelò nel passo») e «namque haud tibi vultus / mortalis, nec vox hominem sonat», *Eneide*, I, 327-328 («tu non hai aspetto mortale, né la tua voce suona umana»): ma a questo modello si sovrappongono quelli stilnovistici, a cominciare dal sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare* (cfr. pp. 158-159).

vv. 12-14. «Un'anima del cielo, un sole splendente fu quello che io vidi; e se anche tale più non fosse, la mia ferita non guarisce solo perché l'arco (da cui è partita la freccia) non è più teso». Anche se la bellezza di Laura passa, l'amore del poeta per lei rimane. Il sole spesso ricorre nel *Canzoniere* sia come metafora di Laura, che di Dio.

Nova angeletta sovra l'ale accorta

(CVI)

In questo testo, composto secondo i più tra il 1337 e il 1341, ma per alcuni addirittura prima dell'incontro con Laura, il poeta presenta una tipica situazione di apparizione della donna-angelo e di innamoramento, secondo lo schema stilnovistico. Una volta che il testo (quale che sia la sua origine) è stato inserito nel *Canzoniere*, diventa però evidente che la donna discende dal cielo non per salvare l'uomo, ma per condannarlo, come il lettore ha già appreso dai testi precedenti. Lo stilnovismo appare allora solo un residuo puramente esornativo e letterario. Il tono è di compiaciuta leggerezza, come si conviene alla forma metrica adottata: la situazione amorosa viene come sospesa in un gioco di musicale raffinatezza.

METRO: è uno dei quattro madrigali del *Canzoniere* (gli altri sono il LII, il LIV e il CXXI), che costituiscono anche i più antichi esemplari del genere arrivati a noi. Esso è costituito da due terzine, seguite da un distico a rima baciata, con lo schema ABC ABC DD.

Nova angeletta sovra l'ale accorta
scese dal cielo in su la fresca riva,
là 'nd'io passava sol per mio destino.

5 Poi che senza compagna e senza scorta
mi vide, un laccio che di seta ordiva
tese fra l'erba, ond'è verde il camino.

Allor fui preso; e non mi spiacque poi,
sí dolce lume usciva degli occhi suoi.

vv. 1-3. «Una donna-angelo mai vista prima (*nova*), abile nel suo volo, discese dal cielo sulla fresca riva (del fiume), dove io mi trovavo tutto solo per mia disgrazia». Il diminutivo femminile *angeletta* umanizza ironicamente la figura celestiale, privandola di ogni senso di salvezza.

vv. 4-6. «Poiché mi vide senza compagnia e senza difesa, tese un laccio di seta (cioè, robusto, ma invisibile), che ella stessa ordiva, in mezzo all'erba, dove verde è il cammino». Ritorna il tema del

vincolo, della rete, qui variato nel motivo del laccio. *L'erba* è più volte luogo di insidia nel *Canzoniere*.

vv. 7-8. «Allora fui catturato (cioè, mi innamorai); ma poi non me ne dispiacque, tanto soave era la luce che usciva dai suoi occhi». La luce degli occhi è prerogativa della Beatrice paradisiaca, ma qui è caratteristica di una piacevolezza tutta fisica. L'espressione *dolce lume* è dantesca (cfr. *Inferno*, X, 69, p. 273 e *Purgatorio*, XIII, 16, dove indica la luce del sole).

Lo schema stilnovistico del madrigale

La donna non salva, condanna

60 onde 'l cor lasso riede
col tormentoso fiancho
a partir teco i lor pensier' nascosti.
Cosí avestú riposti
de' be' vestigi sparsi
anchor tra' fiori e l'erba,
che la mia vita acerba,
lagrimando, trovasse ove acquetarsi!
65 Ma come pò s'appaga
l'alma dubbiosa e vaga.

Ovunque gli occhi volgo
trovo un dolce sereno
pensando: Qui percosse il vago lume.
70 Qualunque herba o fior colgo
credo che nel terreno
aggia radice, ov'ella ebbe in costume
gir fra le piagge e 'l fiume,
e talor farsi un seggio
fresco, fiorito e verde.
75 Cosí nulla se 'n perde,
e piú certezza averne fôra il peggio.
Spirto beato, quale
se', quando altrui fai tale?

il *bel piede*, affermando che mai (*un-
quancho*) ha toccato terra un piede bello
come quello dalla cui orma la riva fu se-
gnata; e per questo (*onde*) il cuore infeli-
ce ritorna, insieme al corpo (*fiancho*) tor-
mentato, a dividere con la riva i suoi pen-
sieri (*lor*, in quanto del *cor* e del *fiancho*).
vv. 59-63. «Magari tu avessi (ottativo)
conservato parte delle tracce del passag-
gio di Laura (*de' be' vestigi*, con il *de'*
partitivo), sparse ancora tra i fiori e l'er-
ba, in modo che la mia vita amara trovas-
se pace, piangendo alla vista di quei *ve-
stigi*: sono le tracce su cui insisterà la
canzone successiva.

vv. 64-65. Si consola come può l'anima
incerta e che erra qua e là (alla ricerca di
quei *vestigi*).

v. 67. un dolce sereno: una dolce serenità.

v. 68. percosse il vago lume: «si posò lo
sguardo grazioso di Laura». Notare la
corrispondenza e il contrasto tra *vaga* del
v. 65 e *vago* del v. 68.

vv. 69-74. immagina che qualunque erba
o fiore si trovi a raccogliere abbia radice
nel terreno dove Laura era solita passeg-
giare (*gir*) ai margini del fiume (*fra le
piagge e 'l fiume*, «tra il pendio erboso e
il fiume») e talvolta sedersi sull'erba fre-
sca, fiorita e verde (per questo suo seder-
si sull'erba, cfr. la quarta stanza di *Chia-
re, fresche e dolci acque*, p. 501).

vv. 75-76. «In questo modo (cioè con
questo immaginare) nulla di Laura va
perduto (perché posso vederla dovun-
que); e avere di lei un'immagine piú cer-
ta forse sarebbe meno bello (*peggio*): le
possibilità date dall'immaginazione ap-
paiono superiori a quelle che sarebbero
permesse da una realtà limitata ed effi-
mera.

vv. 77-78. si rivolge ora alla stessa Laura:
«O spirito beato, quale sei (qual è la tua
perfezione), se fai tali gli altri, cioè mi
porti a godere così nell'immaginare la
tua presenza?».

80 O poverella mia, come se' rozza!
Credo che tel conoschi:
rimanti in questi boschi.

vv. 79-81. in questo breve congedo la
canzone è chiamata *rozza*, sia per la dif-
ficoltà espressiva su cui in essa si è a
lungo insistito (cfr. tra l'altro il v. 15),
sia per l'ambientazione rustica e cam-
pestre della sua seconda parte; ma c'è

naturalmente anche il compiacimento
per il suo rinchiudersi *in questi boschi*
(i boschi di Valchiusa), per l'aspirazio-
ne del discorso poetico a farsi eco di un
solitario riflettersi in sé del pensiero
d'amore.

Chiare, fresche e dolci acque

(CXXVI)

Questa celeberrima canzone, uno dei testi capitali e piú affascinanti della
nostra letteratura, è strettamente legata (anche per la sua struttura metri-
ca) alla precedente, *Se 'l pensier che mi strugge*, e, nell'organismo del *Can-
zoniere*, sembra costituire un suo svolgimento, concentrato sull'evocazio-
ne della fontana di Valchiusa e della fascinosa presenza di Laura in quei
luoghi. Ma questo legame non significa necessariamente che le due can-
zoni siano state scritte l'una dopo l'altra o nella stessa occasione: anche se,
come si è visto a proposito della precedente, le ipotesi piú diffuse sosten-
gono che entrambe siano state composte a Valchiusa, o tra la fine del '40
e l'inizio del '41 (prima del viaggio a Roma), o nell'estate '43 (prima del
viaggio a Napoli). C'è però chi sostiene che *Chiare, fresche e dolci acque* sia
stata composta prima della CXXV e chi invece pensa che sia stata ideata
in Italia piú tardi, intorno al 1345 o addirittura nel 1350.

Tutta la canzone è dominata dal paesaggio della *dolce riva*, evocato ed
invocato fin dal verso iniziale: i tre aggettivi così semplici e comuni mo-
strano esemplarmente la misura del linguaggio petrarchesco, che evita una
caratterizzazione troppo concreta e minuta, che rifugge da ogni particola-
re «realistico» e filtra la realtà utilizzando le forme e le categorie piú ge-
nerali. La fontana di Valchiusa, pur così reale e concreta, diventa in tal mo-
do un luogo assoluto della memoria e del desiderio. La dolcezza del paes-
saggio naturale non è soltanto quella di un convenzionale luogo di delizia
e di piacere (secondo il motivo del *locus amoenus*); l'indeterminatezza di
questo linguaggio ne fa la figura di una bellezza che si affaccia alla mente
e al cuore senza lasciarsi afferrare, che fa balenare un desiderio senza no-
me che può vivere solo nella memoria, che può proiettarsi solo fuori dai li-
miti del presente e dai confini stessi della vita. Laura che sfiora le acque,
che si appoggia alle piante, che siede sull'erba, che è coperta da una piog-
gia di fiori, con le vesti che mettono il suo corpo in rapporto con la natu-
ra e con tutti i suoi labili segni, è la rivelazione di una bellezza che è tanto
piú forte ed intensa, che tanto piú agisce sul desiderio, quanto piú è as-
sente. È come se la donna, una volta per tutte, avesse lasciato la propria

Periodiz-
zazione
della canzone

Il paesaggio
della dolce
riva

Laura e la
rivelazione
della bellezza

Minaccia
mortale e
«paradiso»

Modi e tempi
del discorso
poetico
fino a qui

Un trascorrere
tra piani
diversi

La costruzione
di un
paesaggio
interiore

traccia su quei luoghi, trasformandoli in qualcosa di strano e di fascinoso, in uno spazio dove l'anima del poeta riconosce tutto il proprio essere in frantumi, ma si esalta in questa sua stessa lacerazione. In tutto ciò si insinua una minaccia letale, che porta il poeta ad immaginare la propria morte e il futuro ritorno della donna per visitare la sua tomba; ma c'è anche un annuncio di «paradiso», l'affermazione di qualcosa di sublime e di ineffabile, che sembra poter dare la sola *pace* possibile all'inquieto amante. La «dolcezza» del linguaggio, sostenuto da quell'aggettivazione sempre «vaga» ed indeterminata, si espande nella musicalità della metrica e della sintassi, in sottili giochi fonici e ritmici, con un continuo effetto di movimento, di alternanza tra tempi e temi diversi. Il discorso (come mostrano i vv. 12-13) si svolge in un presente in cui il poeta si sente prossimo alla morte. Egli rivolge il suo omaggio e la sua lode affettuosa ad un paesaggio che vede davanti a sé, presente, ma che è segnato dal ricordo del passato, che sorge immediatamente, evocando (al passato remoto) atti compiuti (in quel paesaggio) dal corpo stesso di Laura (stanza 1); poi passa all'immaginazione della propria morte futura (stanze 2 e 3); poi torna di nuovo al passato, con l'uso dell'imperfetto (stanza 4 e 5), ma nel finale della stanza 5 giunge a fissare la propria persona in una sorta di presente assoluto («Da indi in qua mi piace / questa herba sí, ch'altrove non ò pace»). A questo passaggio tra diversi tempi (presente, passato, futuro) si collega quello tra vita e morte e quello, solo accennato ma essenziale, tra luoghi terreni e luoghi celesti (cfr. l'evocazione del Paradiso, vv. 38, 55, 63): e ancora un altro passaggio, che percorre sottilmente tutto il componimento, tra immaginazione e realtà. In questo così suggestivo e musicale trascorrere, si annullano i confini tra i diversi piani del tempo e della realtà: la poesia è anche costruzione di un paesaggio interiore, provvisoria ma essenziale conquista di uno specchio dell'anima, di un mondo assoluto, di una bellezza che resiste di fronte all'inafferrabile evanescenza della realtà.

- Lo svolgimento delle diverse stanze si può così sintetizzare:
- 1) Il poeta si rivolge alle acque, alla vegetazione, all'*aere* di Valchiusa, dove si è posato il corpo di Laura, e chiede che ascoltino le sue ultime parole.
 - 2) Se il poeta dovrà morire per amore, chiede che il suo corpo sia accolto e sepolto in quei luoghi.
 - 3) Con una «fantasia postuma» (De Sanctis), egli immagina una visita di Laura alla propria tomba e un suo sospiro amoroso tale da commuovere Dio.
 - 4) Con un brusco passaggio (su cui lettori razionalisti come Ludovico Antonio Muratori, cfr. 6.2.2, avanzarono dei dubbi) torna alla memoria di un giorno in cui, in quel luogo, la bellezza di Laura fu esaltata da una pioggia di fiori.
 - 5) La visione di Laura in quel giorno lo ha riempito di un sublime *spavento*, lo ha reso dimentico di sé, ha per lui annullato i confini tra la realtà e l'immaginazione, facendogli credere di essere in cielo. Quel luogo ha così acquistato un valore assoluto, è il solo dove egli abbia *pace*.

- 6) Il brevissimo congedo accenna alla possibilità che la canzone, se dotata di adeguati *ornamenti*, esca *del boscho* e raggiunga il pubblico.

METRO: canzone di 5 stanze di 13 versi, con schema molto simile a quello della canzone precedente, insieme alla quale è l'unica del *Canzoniere* con prevalenza dei settenari sugli endecasillabi (che qui sono 4 per stanza, lí erano 3); identica la fronte abCabC, mentre nella sirma la sola differenza riguarda l'ultimo verso (che lí era settenario, qui è endecasillabo): cdeeDfF. Anche qui il congedo di soli tre versi ripete lo schema della parte finale della sirma. Prevalgono le rime semplici e quelle che hanno particolari rapporti tra loro, come ad esempio tutte le rime con *-e* tonica nella sirma della stanza 1, a partire dal v. 8, *-erse*, *-eno*, *-eme*, o la somiglianza tra le rime *-asso* e *-ossa* nella sirma della stanza 2 ecc.

Chiare, fresche e dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
5 a lei di fare al bel fianco colonna;
herba e fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
10 aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udiénzia insieme

vv. 2-3. «dove immerse le belle membra colei che è la sola che a me sembra davvero signora del mio cuore» (*donna* ha il significato latino di *domina*, signora, padrona, ma mantiene anche quello più corrente di «donna»: Petrarca vuol dire che Laura è la sola che per lui rappresenta davvero la bellezza femminile). Ritenendo sconveniente per gli usi dell'epoca un vero e proprio bagno nel fiume, molti hanno interpretato *pose* come «si posò, sedette vicino alle acque»; ma è più probabile che si tratti, come suggerisce Santagata, di un bagnarsi parziale, dovuto «a giochi d'acqua, del genere di quelli a cui si dedicarono i compagni di Roberto d'Angiò in visita a Valchiusa», di cui parla lo stesso Petrarca in una delle *Epystole metriche*, I, 4. vv. 4-6. gentile pianta (*ramo* per *sineddoche*, come nella canzone CXXV, 29: cfr. p. 494), alla quale le piacque di fare un appoggio (*colonna*) per il corpo (*fiancho*, ancora per *sineddoche*), cioè di appoggiarsi.

vv. 7-9. di questi versi si danno interpretazioni molto diverse: possono voler dire che la gonna di Laura, insieme al suo seno ricoprivano l'erba e i fiori, cioè che ella era sdraiata prona sul prato; o che la gonna ricopriva l'erba e i fiori con il suo lembo (*seno* in tal caso andrebbe inteso come *sinum* latino, come piega, sinuosità della veste: ma non si capisce perché dovrebbe essere chiamato *angelico*); oppure che la veste ricopriva l'erba e i fiori e insieme ricopriva il seno di Laura. Ma la prima interpretazione sembra la più probabile. Si noti l'*enjambement* tra il v. 7 e il v. 8, *gonna / leggiadra*.

v. 11. «del luogo dove Amore mi ha ferito il cuore attraverso gli occhi di Laura». Si noti che la congiunzione *ove* viene ripetuta tre volte in questa stanza, mostrando come essa sia tutta concentrata sull'evocazione di quel luogo, dei suoi diversi aspetti.

v. 12. *date udiénzia*: ascoltate.

a le dolenti mie parole extreme.

15 S'egli è pur mio destino,
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
20 e torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo:
ché lo spirito lasso
25 non poria mai in piú riposato porto
né in piú tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata e l'ossa.

Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella e mansüeta,

v. 13. *extreme*: ultime (perché si sente minacciato dalla morte, per volontà di Amore).

v. 15. *in ciò s'adopra*: si impegna a questo fine.

v. 16. «che Amore chiuda questi occhi, mi faccia morire, a forza di piangere»: c'è una perfetta corrispondenza tra questo verso, rivolto al futuro, e il v. 11, rivolto al passato (con *Amore, gli occhi, li della donna*, qui del poeta, *aperse*, opposto a *chiuda*).

vv. 17-19. «una qualche grazia faccia sí di ricoprire, seppellire, il mio povero corpo tra di voi (cioè tra le acque, i fiori, le erbe di Valchiusa), e l'anima possa salire al cielo (*al proprio albergo*) libera dal peso del corpo (*ignuda*)». Si noti l'*enjambement* tra i vv. 17 e 18, *meschino / corpo*.

v. 20. *fia men cruda*: sarà per me meno crudele.

v. 21. *spene*: speranza.

v. 22. *dubbioso passo*: il passaggio pauroso (dalla vita alla morte).

vv. 23-26. cfr. l'interpretazione data da Giacomo Leopardi, secondo cui lo spirito stanco «non potrebbe certo in niun modo, partendosi da questo corpo misero, lasciare esso corpo in piú riposato porto né in piú tranquillo sepolcro, che

qui tra voi»; ma per altri interpreti ci sarebbe una distinzione tra il *riposato porto*, che sarebbe quello del cielo, dove alla morte approderebbe l'anima, e la *tranquilla fossa*, dove approderebbe il corpo. Si noti la forte allitterazione del v. 24, «non poria mai in piú riposato porto».

v. 27. per l'inizio e per il tema di questa stanza, è possibile un rinvio a Virgilio, *Georgiche*, I, 493, «*Scilicet et tempus veniet, cum...*» («E certo verrà un tempo, quando»), dove si predice il momento in cui il contadino arando i campi scoprirà le ossa dei romani caduti nelle guerre civili (mentre qui si immagina che Laura scorderà i resti del poeta, ridotto già in polvere, «già terra infra le pietre»; ma l'immagine di Laura in pianto su quei resti rinvia ai passi di un altro poeta latino, Propertio (*Elegie*, I, 17; I, 19; II, 13; III, 16), che immagina la sua amata, Cinzia, curare il suo sepolcro o i suoi funerali (La Penna).

v. 28. *l'usato soggiorno*: quel luogo dove soleva venire a passare il tempo.

v. 29. Laura è indicata con la metafora della belva selvaggia, *fera*, come accade piú volte nel *Canzoniere* (cfr. ad esempio la sestina XXII, 20, p. 476, e la canzone L, 40, p. 482) e già nella canzone «montanina» di Dante, v. 53 (cfr. p. 200).

30 e là 'v'ella mi scorse
nel benedetto giorno,
volga la vista disiosa e lieta,
cercandomi: et, o pieta!,
già terra in fra le pietre
35 vedendo, Amor l'inspira
in guisa che sospira
sí dolcemente che mercé m'impetre,
e faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo.

40 Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,
45 coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le trecchie bionde,
ch'oro forbito e perle
eran quel dí a vederle;
50 qual si posava in terra, e qual su l'onde;
qual con un vago errore
girando pareva dir: Qui regna Amore.

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:

vv. 30-31. là dove ella mi vide, nel giorno benedetto (quello che sarà ricordato nella stanza seguente).

v. 32. rivolga lo sguardo pieno di desiderio e di gioia (per essere tornata in quei luoghi).

v. 33. *o pieta!*: è la formula latina *heu pietas!*

vv. 34-39. «vedendomi già ridotto in polvere tra le pietre della tomba, Amore venga ad ispirarla, in modo tale che sospiri tanto dolcemente, che mi ottenga grazia (dal cielo) e vinca il cielo (la giustizia divina) con il suo pianto» (ma il pianto viene indicato con la suggestiva immagine dell'asciugarsi delle lacrime con il velo): la tardiva pietà di Laura convincerà Dio a perdonare i peccati di Francesco.

vv. 40-45. con un improvviso passaggio viene evocato quel *benedetto giorno*, con una scena di pioggia floreale che sembra consacrare Laura in un vero e proprio

trionfo paradisiaco: coperta dalla nuvola di fiori, suscitata dall'amore e suscitatrice di amore (*amoroso nembo*), ella sedeva *humile in tanta gloria*, mantenendo quella stessa *umiltade* della Beatrice dantesca, esaltata nel sonetto *Tanto gentile* (e il Contini ricorda come il commento a questo sonetto della *Vita nova*, XXVI, presenti termini molto simili a quelli qui usati da Petrarca: «Ella, coronata e vestita d'umiltade s'andava, nulla gloria mostrando di ciò ch'ella vedea e udia»: cfr. p. 157).

v. 46. *lembo*: della veste.

vv. 48-49. i capelli biondi di Laura quel giorno sembravano *oro forbito* (cioè lucente, splendente) incastonato di *perle* (forse per il bianco dei fiori caduti su di essi, o per le gocce d'acqua brillanti rimaste su di essi).

v. 51. *vago errore*: grazioso volteggio.

vv. 53-55. alle immaginarie parole del fio-

55 Costei per fermo nacque in paradiso.
Cosí carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, e sí diviso
60 da l'immagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
65 questa herba sí, ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del boscho, e gir in fra la gente.

re (*Qui regna Amore*, v. 52) corrispondono quelle del poeta (v. 55), carico di sgomento e di stupore, che afferma che sicuramente (*per fermo*) Laura è nata in paradiso: «la descrizione si trasforma in un grido di spavento, di quello spavento del sublime che ci fa chiuder gli occhi impotenti innanzi all'inaccessibile, e ci annichila» (*De Sanctis*). Oltre a questo «grido», il poeta si attribuisce piú avanti una inquieta domanda, determinata dalla sua illusione di essere in paradiso (v. 61).

vv. 56-60. gli atti e l'aspetto di Laura (presentati attraverso quattro termini, il portamento, il volto, le parole e il dolce riso) mi avevano cosí riempito di oblio (mi avevano fatto dimenticare ogni cosa) e mi avevano cosí allontanato dalla realtà (*l'immagine vera*).

vv. 64-65. l'evocazione di quell'immagi-

ne fascinosa del passato, sospesa tra terra e cielo, tra realtà e illusione, confluisce rapidamente e definitivamente (*Da indi in qua*) nella dichiarazione di un legame assoluto con quel luogo, come fissato in un presente senza tempo.

vv. 66-68. riallacciandosi a quello della canzone precedente, il breve congedo riprende, ma attenuandolo, il motivo tradizionale della rozzezza del componimento rustico e campestre; ma, mentre il precedente congedo invitava semplicemente la canzone a rimanere *in questi boschi*, ora si presenta la possibilità, anche se remota, di un suo uscire dal boscho e presentarsi al pubblico: potrebbe farlo, se avesse tutti quegli ornamenti retorici che pure desidererebbe avere (e si noti che in questo finale si ripete proprio la stessa ipotesi con cui si era aperta la canzone CXXV: cfr. p. 493).

Italia mia, benché 'l parlar sia indarno
(CXXVIII)

Le circostanze storiche

La datazione di questa celebre canzone «politica» si ricava dall'indicazione del v. 6 (dove il poeta afferma di trovarsi presso il Po, cioè comunque nella valle Padana) e dai riferimenti che contiene ad una guerra tra principi italiani che si servono di soldati mercenari stranieri, in particolare pro-

venienti dalla Baviera e dal Nord dell'Europa. La maggior parte dei critici concordano nell'individuare come spunto della canzone una guerra tra Estensi e Gonzaga (alleati a vari altri signori dell'Italia settentrionale), svoltasi attorno a Parma nell'inverno 1344-1345, in seguito alla cessione della città agli Estensi. In tale occasione Petrarca, come racconta in una sua lettera a Barbato da Sulmona (*Familiars*, V, 10), fuggí di notte da Parma, e attraverso la valle Padana ripará prima a Bologna e poi a Verona. Partendo quindi da circostanze reali, che l'avevano coinvolto personalmente, il poeta costruisce un componimento di altissima intonazione retorica (con una fitta presenza di antitesi, di esclamazioni, di interrogative retoriche e cosí via): esso si pone come una vera e propria «orazione per la pace», un severo intervento presso i principi italiani perché non si lascino accicare da inimicizie e da odi, da interessi meschini e di corto raggio, resi ancora piú pericolosi dal loro affidarsi alle armi straniere, dallo spazio che essi finiscono per dare ai «barbari» del Nord, a popolazioni estranee alla grande civiltà e cultura che vive ancora sul suolo d'Italia.

Nella perorazione di Petrarca l'Italia è prima di tutto una figura culturale, un modello letterario; si caratterizza per la sua continuità con la grande tradizione classica, con la *virtú* degli antichi, e non viene certo identificata con una «nazione» in senso moderno, anche se il poeta afferma il bisogno di riferirsi ad una comunità civile radicata in un concreto «luogo» geografico. Ma, d'altra parte egli non si rivolge a nessun «popolo», a gruppi sociali ben identificabili, ma soltanto ai principi, come responsabili insieme del potere e della continuità di quella tradizione; di fronte alla difficile situazione, Petrarca fa affidamento solo nella forza della propria parola e del proprio prestigio intellettuale, nella propria aspirazione alla pace. Nella sua alta oratoria c'è insomma il rischio dell'astrattezza: e il contenuto politico della canzone si riduce ad una proiezione intellettuale e letteraria che non trova adeguati riscontri nella lacerata realtà del tempo. Tuttavia in questa astrattezza c'è qualcosa di sincero e di appassionato: Petrarca giunge a far coincidere la propria identità culturale e letteraria con l'identità italiana, vede nell'Italia il simbolo del proprio sapere; la sua stessa aspirazione alla pace trova nella cultura il suo principale fondamento. Per questo la canzone *Italia mia* costituirà nei secoli successivi un punto di riferimento essenziale per le piú varie affermazioni e rivendicazioni di un'identità italiana; modello letterario che in tempi diversi e con differenti prospettive politiche sarà sentito come segno di speranza, come sfida ad una realtà avversa, come eroica protesta contro le infelici condizioni del nostro Paese e contro la sua sottomissione agli stranieri (cosí Machiavelli farà dei versi 93-96 il punto d'arrivo del capitolo XXVI del *Principe*: cfr. T4.2, e Leopardi ne riprenderà il modello nella sua giovanile canzone *All'Italia*: cfr. 8.4.3).

Si può sintetizzare lo svolgimento delle diverse stanze nel modo seguente:

- 1) La stanza costituisce una sorta di premessa, rivolgendosi prima all'Italia, di cui piange le *piaghe mortali*, e poi a Dio, chiedendogli che con la sua *pietà* induca i principi ad ascoltare le parole del poeta.
- 2) Ora si rivolge (come poi in tutte le stanze successive) direttamente ai

Un'«orazione per la pace»

L'Italia di Petrarca

Il rischio dell'astrattezza e la passione