

IL "CANZONIERE" DI PETRARCA

1. Quello che noi conosciamo come *Canzoniere* in realtà fu intitolato dal suo autore *Rerum vulgarium fragmenta*, ossia "frammenti scritti in lingua volgare". Con tale titolo, Petrarca sembrò voler sottolineare il carattere minore delle composizioni (che definì, catullianamente, *nugae*) rispetto a quelle da lui scritte in latino. In realtà il poeta volle con questo espediente fare un atto di modestia più che manifestare noncuranza verso il volgare. Ne è una testimonianza il lunghissimo *limae labor* esercitato sulla raccolta (che è, appunto, opera di una vita).

2. Lunghissimo è infatti (e destinato a "concludersi" forzatamente con la morte dell'autore) l'itinerario compositivo del *Canzoniere*. La sua storia può, in linea di massima, riassumersi in *nove fasi di elaborazione*.

– 1^a, 2^a e 3^a fase: trovano riscontro nell'autografo *Vaticano latino 3196* (che possiamo chiamare «codice degli abbozzi»);

– 4^a fase: riscontrabile nel *Vaticano Chigiano L.V. 176*;

– 5^a, 6^a e 9^a fase: riscontrabili nell'autografo *Vaticano Latino 3195* (la bella copia "definitiva" dell'opera, vergata in parte da Giovanni Malpaghini e in parte dal poeta);

– 7^a fase: trova riscontro nel ms. *Laurenziano XLI, 17* di Firenze;

– 8^a fase: riscontrabile nel ms. *D., II, 21* della Biblioteca Queriniana di Brescia.

Sin dalla prima fase, comunque, è evidente il criterio che caratterizza la raccolta: un criterio di selezione e ordinamento. Inoltre, fin dalla seconda fase si può cogliere una distinzione in due parti. Sulla tale bipartizione, però, non si è concordi: nel senso che, probabilmente, Petrarca meditava di "cucire" le due parti (come testimonierebbero le carte lasciate in bianco tra i due settori)¹.

Martinelli afferma al riguardo: "respinta decisamente [...] la distinzione di 'Rime in vita' e 'Rime in morte' di Madonna Laura, che contrassegna, a partire dalla fine del '300, la divisione dell'opera in due parti, si deve assegnare non di meno al 1348, l'anno della grande peste e della morte di Laura, il valore di indicazione-chiave in ordine al problema della delineazione del *Canzoniere* e al concepimento del piano redazionale che ne sta alla base".

D'altra parte, tale "piano" prevede una disposizione cronologica delle liriche (o rime), in modo da dare l'idea di una storia cronologicamente ordinata; ciò non significa però, si badi bene, che le rime siano state davvero scritte nell'ordine in cui le leggiamo, o che – come scrive Chiari – "tutte e sempre rispecchino fatti e persone del tempo grosso modo indicato dall'ordine col quale si succedono nell'ultima fase; e tanto meno è da aspettarsi che entro le date fisse e precise, quali risultano da certe poesie, si raggruppino le altre...".

¹ Prima della canzone CCLXIV si trovano (nel codice Vaticano 3195) tre carte numerate, ma lasciate in bianco. Con molta probabilità erroneamente, si intese questa lacuna come una separazione tra una prima e una seconda parte, *in vita e in morte di Madonna Laura*.

Tornando a Martinelli, lo studioso ci permette di delineare in modo piuttosto preciso il tipo di lavoro che Petrarca andava svolgendo, testimoniatici dalle sopra citate nove fasi di elaborazione e dai relativi manoscritti.

3. La prima raccolta di riferimento (il cosiddetto "codice degli abbozzi") comprende liriche composte tra il 1336-1338 e tra il 1342-1345 (-47); innanzitutto, esso presenta due temi centrali, costituiti dalla "figurazione della vicenda amorosa sotto le spoglie dei rapporti tra Apollo e Dafne²" (tema laurano) e dal tema "della desolazione del personaggio del poeta, a causa della tirannia dell'amore" (tema della *souffrance*). Esempio significativo del primo tema è il sonetto XXXIV, *Apollo s'anchor vive il bel desio*; del secondo, invece, il sonetto appena successivo, il XXXV, *Solo et pensoso*.

4. Da un punto di vista metrico-sintattico, il XXXIV presenta un lungo periodo che abbraccia le due quartine e la prima terzina, anche se alla fine della seconda quartina un punto e virgola segna una pausa decisa nel discorso; al quale però subito la congiunzione iniziale del verso 9 si ricollega. La seconda terzina, apparentemente isolata, ribadisce invece in modo deciso quanto appena enunciato; ma siamo già sul piano concettuale della struttura, nella quale possiamo trovare una corrispondenza, un parallelismo tra Apollo-Dafne e Petrarca-Laura; infatti, nei versi 1-7 il poeta auspica che il dio conservi ancora in sé la passione per Dafne, che viene evocata attraverso i luoghi in cui visse (*le thesaliche onde* → ossia le onde del fiume Peneo) oppure mediante una caratterizzazione fisica (*l'amate chiome bionde*) e, infine, attraverso la pianta in cui si trasforma (*l'onorata et sacra fronde* → la pianta di alloro = lauro): e nel gioco lauro/Laura veniamo appunto a sapere l'identica vicenda di Apollo e Petrarca; anzi, ci viene il sospetto che il poeta e il dio siano la stessa persona! Sospetto confermato dalla prima terzina, in cui traspare una profonda sensibilità, un vissuto personale dietro quel *ti* (*sostenne*) che sembrerebbe quasi un parlare al proprio animo (si veda il *Secretum*). Il *tu* diventa poi subito un *noi* così come Dafne e Laura si sono congiunte nell'unica immagine che non è solo di pianta e non è solo di donna (le braccia sono rami o braccia? come rami, producono ombra...): ancora attraverso il sotteso gioco lauro/Laura. In conclusione, occorre soffermarsi sugli aspetti linguistici e stilistici, soprattutto per sottolineare la prevalenza della costruzione aggettivo+sostantivo: *bel desio* (v. 1), *thesaliche onde* (v. 2), *amate chiome* (v. 3), *pigro gielo* (v. 5), *onorata et sacra fronde* (v. 7), *amorosa speme* (v. 9); ma anche per evidenziare - nell'apparente ripetitività - la sapiente inserzione della *variatio*: come nel caso del chiasmo del verso 5 (*pigro gielo et dal tempo aspro et rio*) o di quello, più sofisticato, che si riscontra tra le parole terminali dei vv. 9 e 10 (*amorosa speme / vita acerba*); o, infine, per cogliere l'accurata scelta di termini che meglio rendano l'idea che si vuole esprimere (*invescato; impressioni*).

² Dafne, ninfa ritenuta figlia di un dio fluviale (Ladone o Peneo) e di Gea (divinità primordiale dei Greci, simboleggiante la Terra), volendo sfuggire ad Apollo che la inseguiva lungo le pendici del Parnaso; ed essendo sul punto di essere raggiunta, mentre stava per cadere, chiese aiuto alla madre, che la tramutò in un arbusto di alloro: pianta sacra ad Apollo, che ne fece il suo emblema (si ricorda che Apollo era il dio della poesia).

5. Dal punto di vista metrico-sintattico, il sonetto XXXV presenta invece la prima quartina e la seconda terzina "autonome"; mentre la seconda quartina e la prima terzina fanno parte di un unico periodo, interrotto però da un punto e virgola alla fine della quartina. Tuttavia il sonetto risulta sostanzialmente unitario, come ci dimostra l'analisi concettuale. Infatti, all'interno della vicenda principale (1^a quartina e 2^a terzina), che semplicemente descrive l'impossibilità di staccarsi dal pensiero amoroso, anche in luoghi deserti, solitari, si apre una riflessione, una sorta di "spiegazione" che fa entrare il lettore nell'animo dell'autore, sofferente d'amore appunto; e dà spessore alla composizione, rendendola autenticamente lirica. Lo stile sottolinea la "fatica" esistenziale del poeta mediante la costruzione binaria di aggettivi coordinati (*solo et pensoso; tardi et lenti*) dell'inizio; o con il ricorso al polisindeto (*passi tardi et lenti, et gli occhi...; monti et piagge et fiumi et selve*); o attraverso la stessa scansione metrica, che tende a rallentare il ritmo (nonostante, lo si ricorda, la pausa meno marcata tra seconda e terza stanza); o ancora, con la scelta delle parole (*solo; pensoso; tardi et lenti; atti d'alegrezza spenti; sì aspre vie né sì selvagge*). Una considerazione interessante riguarda, infine, l'uso di accorgimenti tipici del *dolce stil novo*: lo *schermo* e la corrispondente necessità del *ben celare*; l'utilizzo della figura retorica della personificazione (degli elementi naturali, nella 1^a terzina; dell'Amore, nella seconda); qui, però, essi vengono utilizzati in funzione dell'*Io* del poeta e non della donna amata, che quindi *sembra* passare in secondo piano e presenta, sottintesa, la doppia natura del sentimento del poeta: passionale (*com'io dentro avampi*) e ideale (*ch'Amor non venga sempre*); una testimonianza della *varietas mortifera* cui abbiamo accennato nelle lezioni introduttive.

6. In seguito (tra il 1342-1345 o -47), Petrarca sembra accentuare il motivo della *souffrance*, forse come riflesso – suppone Martinelli – della "monacazione del fratello Gerardo (Pasqua 1343), che fino a quel momento era stato per il poeta un compagno insostituibile". Quantitativamente parlando, in questo periodo Petrarca mette mano (anche nel senso di rielaborare precedenti versioni) a tutta la sezione comprendente le composizioni 2-242 della prima parte del *Canzoniere*. Leggiamo, come particolarmente significativa, la canzone CXXIX, *Di pensier in pensier, di monte in monte*; per la cui analisi possiamo in parte rifarci a Bellini e Mazzoni.

7. Dal punto di vista metrico, la canzone presenta cinque stanze più il congedo, ogni stanza ha tredici versi di endecasillabi, tranne il 7° e il 10°, che sono settenari. I versi del congedo seguono lo schema di quelli della sirma di ogni stanza (gli ultimi 6, preceduti dalla *concatenatio*). A livello stilistico-strutturale, si ripete come costante la costruzione binaria *per opposizioni*: "anche i vari elementi della sintassi sia all'interno del periodo che della proposizione, sono messi in relazione tra loro attraverso un procedimento di sdoppiamento":

- v. 8 *or ride, or piange, or teme, or s'assecura;*
- v. 10 *si turba et rasserena;*
- v. 14 *Per alti monti et per selve aspre trovo;*

vv. 26-27; vv. 41-43; vv. 46-47; v. 52.

In tale contesto, si noti come siano privilegiati la costruzione per polisindeto e l'uso frequente dell'anafora. Inoltre, in conformità con le scelte suddette, ritorna spesso l'ossimoro, "a volte palese, a volte risolto e attenuato nelle opposizioni": v. 21, *viver dolce amaro*; v. 50, *dolce error*; vv. 14-15, *Per alti monti et per selve aspre trovo / qualche riposo...* Ma si individuano anche molte altre figure retoriche: il chiasmo (per es., v. 14), il calembour (per es., v. 51 e vv. 69-70), la personificazione (per es., v. 2; v. 6; v. 7: v. 65), ecc... Nella personificazione dell'anima, in particolare, avviene uno sdoppiamento del poeta (artificio già tipico di Cavalcanti).

Sul piano tematico-concettuale, nella prima stanza "viene presentato il motivo generale che trova il suo riscontro nel verso 8": quello dell'incertezza e dell'alternanza tra gioia e sofferenza; nella seconda stanza, "la contrapposizione si evidenzia tra tormento e illusione"; e al riguardo si leggano i vv. 22-24. Nella terza stanza, ecco "la commiserazione del proprio stato e la coscienza del proprio conflitto interiore, seguito dal riconoscimento della intima soddisfazione di vivere questa esperienza se pur dolorosa". Nella quarta, poi, c'è l'esaltazione prodotta dalla "visione" di Laura, contrapposta alla realtà della sua assenza, con la conseguente *souffrance*. Nella quinta strofa la lontananza fisica viene accostata alla presenza della donna nel ricordo e alla speranza-illusione che Laura stia pensando a lui (vv. 63-64). Il congedo, infine, ci presenta il poeta scisso in due: l'anima si trova accanto a Laura, il corpo (il simulacro del poeta) è invece lontano da lei.

8. Tra il 1349 e il 1356, Petrarca "sembra soprattutto occupato a rivedere e a trovare una sistemazione alle canzoni"; e, inoltre, concepisce un "più definitivo criterio di selezione e di organizzazione delle liriche"; infatti, la nozione di "ordo" e di "transcrivere in ordine" "compare per la prima volta [...] in testa all'abbozzo della canzone 268, *Che debb'io far?*, che rappresenta il primo componimento, derivato dal 'codice degli abbozzi', in cui si faccia riferimento alla morte di Laura" (Martinelli). E a partire dal 1356 (novembre) "Petrarca mette a registro, facendo copiare oppure copiando egli stesso, un buon numero di liriche, corrispondenti, con certezza, ai primi 23 componimenti della prima parte e ai primi componimenti della seconda parte. Il 10 novembre risulta essere stata messa a registro la canzone n.23, *Nel dolce tempo*, e il giorno successivo risulta essere stata vergata la canzone n.268, *Che debb'io far?*" (Martinelli). Un lavoro di ordinamento e trascrizione che proseguì per tutto l'anno successivo; e sfociò nella raccolta Chigi (1359-1362).

Fino alla redazione "finale", comunque, Petrarca mirerà sempre "a precisare e a sviluppare 'in progress' la pur labile trama della vicenda (il 'romanzo' sentimentale e l'itinerario penitenziale)" e cercherà "mediante una ben riconoscibile serie di indici numerici posti sui margini del Vat.Lat.3195, di controllare ad ogni tappa il livello di crescita numerica del libro"(Martinelli): crescita che raggiungerà il numero di 366 liriche, dopo un lavoro durato oltre venticinque anni.

Il numero 366 starebbe a indicare una composizione per ogni giorno dell'anno, più il sonetto proemiale (oppure, secondo alcuni, il numero dei giorni nell'anno bisestile, l'anno della morte di Laura: il 1348).

9. Dal momento che vi abbiamo fatto cenno, consideriamo qui subito il sonetto proemiale del *Canzoniere*, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*. Composto probabilmente nel 1356, esso parla subito di "rime sparse" (v. 1) e sembra contraddire la sostanziale unità cui Petrarca vorrebbe giungere; contraddizione apparente, se si pensa che le liriche sono il frutto di diversi momenti dell'esperienza umana e poetica dell'autore. D'altra parte, il termine potrebbe anche voler significare la già vasta diffusione delle liriche.

L'esordio, poi, sembrerebbe far pensare ad una raccolta di sole rime amorose: ma esso indica soltanto l'origine della raccolta e contiene una presa di coscienza del "giovenile errore" (v. 3), del cambiamento avvenuto (v. 4) e, nella terzina finale, del "vaneggiar" cui fa seguito il pentimento e il "conoscer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno".

Sul piano delle scelte stilistiche, si nota l'assenza pressoché completa di figure retoriche, se si fa eccezione per il valore metaforico di *nudriva* (v. 2); infatti, nel sonetto prevale l'intento di analisi e di presentazione di un'esperienza. Sul piano fonico, invece, il sonetto presenta - accanto alla rima - vistosi fenomeni di allitterazione: della *v* nei versi 5-6 e 9-10; della *p* nei versi 7-8 e 13-14, della *m* (la più evidente!) nel verso 11.

Infine un'interessante notazione sulla semantizzazione delle rime delle quartine, che sono così distribuite: *ABBA ABBA* (incrociate): la rima *A* (suono / sono / ragiono / perdono) lega la poesia (suono) all'esistenza del poeta (sono); mentre il ragionare (ragiono) su questa vita produce la speranza di un perdono. La rima *B*, invece, associa *core* con *errore* e *dolore* con *amore*.

10. Va sottolineato come, prima di tutto, il *Canzoniere* sia la storia (esplicitamente autobiografica) dell'amore di Francesco Petrarca per Laura, fanciulla di cui ci rimangono chiaramente soprattutto due date: 6 aprile 1327 (quella della prima visione di Laura) e 6 aprile 1348 (data della sua morte). Dopo una prima parte (le prime 60 composizioni del *Canzoniere*, quelle che il poeta chiama "rime nuove") in cui - lo si è già detto - il "mito" di Laura viene fatto corrispondere in parte a quello dafneo, e le cui modalità stilistico-espressive mostrano un Petrarca erede della tradizione lirica cortese e stilnovistica, il "mito" di Laura viene poi sviluppato (in una sezione che va all'incirca dalla lirica LXI alla CXXIX) in "forme di alta maturità stilistica" (Marchese). In questa sezione si trovano alcune tra le più belle e famose composizioni del Petrarca: oltre alle già considerate *Erano i capei d'oro* (XC) e a *Di pensier e pensier* (CXXIX), anche *Chiare, fresche, et dolci acque* (CXXVI), che analizziamo subito.

11. De Sanctis scrive che l'antecedente della canzone *Chiare fresche et dolci acque* "è uno stato di tristezza divenuto abituale. Il poeta s'intrattiene con una sinistra compiacenza in pensieri di morte. La sua immaginazione è d'accordo col suo stato. [...] Tutto dietro a queste immagini funebri, giunge ad una fonte, dove ricorda aver veduta un giorno Laura porre 'le sue belle membra'. Ne nasce la purificazione, anzi la trasfigurazione di quella tristezza".

Per quanto riguarda la data composizione della canzone, Ceserani e De Federicis ritengono che il poeta l'abbia scritta (o rielaborata) nel corso del 1345, come

“componimento di anniversario dell’innamoramento, forse rivivendo nella memoria gli stati d’animo provati in occasione di una partenza da Valchiusa”.

Lo schema metrico della canzone presenta cinque strofe, ciascuna delle quali costituita dalla *fronte* di due *piedi* (abC/abC = 2 settenari e un endecasillabo; con rima ripetuta) e dalla *sirma* di due *volte* (secondo lo schema: cdee/Dff, in cui troviamo un settenario come *concatenatio* o *chiave di volta* (c) seguito da tre settenari (dee = 1^a volta) e da un endecasillabo e due settenari (Dff = 2^a volta); gli ultimi due versi di ciascuna *volta* sono a rima baciata. La canzone si conclude con un *congedo* di tre versi (AbB = endecasillabo / settenario / endecasillabo).

Sul piano tematico-concettuale e stilistico-lessicale, osserviamo quanto segue.

– Nella prima *stanza* troviamo il motivo centrale del “ricordo della terrena bellezza di Laura, ricordo che trasfigura i luoghi entro i quali essa appariva agli occhi rapiti del poeta, sì da farli testimoni della sua grazia e del suo fascino amoroso” (De Bernardi - Lanza - Barbero). Sulle sponde del fiume Sorga la natura, richiamata immediatamente, è connotata dagli attributi di Laura: si ha, insomma, la corrispondenza tra natura e do(mina)nna. Tale “fusione” o corrispondenza è, dal punto di vista sintattico introdotta da nessi *relativi* “*ove* le belle membra” (v. 2), “*ove* piacque” (v. 4), “*che* la gonna” (v. 7) e “*ove* Amor” (v. 11); ed è ulteriormente sottolineata dalla personificazione degli aspetti naturali richiamati (animati da Laura!): “*date udiienza*” (v. 12). L’aggettivazione, piuttosto abbondante, “è volta a mettere in luce a ingentilire tutti gli elementi naturali” (De Bernardi, ecc.); e contribuisce a creare un clima “positivo” per tutti i primi 12 versi, ma l’ultimo verso preannuncia un cambiamento di tono: “*dolenti* mie parole estreme”.

– Nella seconda stanza, infatti, la terminologia tende al “negativo”, al tetro: la parola *morte* occupa la posizione centrale, nel verso 20; ma si notino anche: “*questi occhi lagrimando chiuda*” (v. 16), “*il meschino / corpo*” (vv. 17-18), “*spirito lasso*” (v. 23), “*carne travagliata...*” (v. 26). Alla memoria di un passato lontano, non più reale, ma ancora presente nell’animo del poeta, “subentra in questa e nella strofa seguente l’irrealtà suscitata dall’immaginazione di una propria prossima fine” (De Bernardi, ecc.): con il desiderio, però, che il corpo rimanga in questo paesaggio.

– La terza stanza sviluppa – in un tono medio, elegiaco – il tema della seconda, nel senso della speranza o immaginazione che Laura (definita con l’ossimoro “*fera bella et mansueta*”), dopo la morte del poeta, possa finalmente amarlo “*già terra in fra le pietre vedendo[lo]*”; e possa, con il suo pianto amoroso, procurargli il Paradiso.

– Nella quarta stanza, dall’immaginazione futura si passa, o meglio: si ritorna alla memoria descrittiva di tono quasi idilliaco, che sconfina “in estaticità incantata di fronte ad un nuovo quadro (Laura sotto la pioggia di fiori) che è ancora irreal, ma che alla sua radice ha la dolcezza del ricordo, anziché l’illusione della speranza” (De Bernardi, ecc.). Prevale di nuovo una terminologia “positiva”, ricca di fisicità, di sensualità. Sul piano retorico, va particolarmente sottolineata l’anafora del termine “*qual*” (vv. 46-51), artificio che tende a dilatare il tempo della descrizione di Laura-immersa-nella-natura e a prolungare quell’“*estaticità*” o estasi di cui prima si parlava: il regno d’Amore (v. 52).

– La quinta e ultima stanza presenta la consapevolezza della natura angelica di Laura, tanto grandi erano gli effetti che essa produceva nel poeta; ma, se si guarda bene, lo “*spavento*” del verso 54 nasconde la paura del peccato, della dannazione

per aver guardato e desiderato Laura "materialmente" e non "spiritualmente". La trasformazione di Laura in angelo (già preannunciata, quasi a eliminare ogni sospetto, nei versi 9 e 10), dovrebbe eliminare ogni dubbio ed ogni ambiguità interpretativa. L'estasi sarebbe quindi un'estasi esclusivamente mistica! E la pace richiamata nel verso 65 risulterebbe perciò quella... del giusto! La dimensione memoriale in cui tutto è stato inserito assumerebbe, infine, una valenza altrettanto spirituale: Amor sacro avrebbe vinto Amor profano.

BIBLIOGRAFIA DELLE CITAZIONI

- De Sanctis F., *Saggio critico sul Petrarca*, Morano, Napoli, 1932.
- Bellini G. - Mazzoni G., *Forme e storia – Modelli di lettura del testo letterario*, Firenze, Editoriale Paradigma, 1983.
- De Bernardi I. - Lanza F. - Barbero G., *Letteratura italiana*, SEI, Torino, 1987, vol. I.
- Martinelli B., *La «forma» finale del Canzoniere*, in "Nuova Secondaria", Settembre 1989, n.1.
- Chiari A., *Introduzione a: Francesco Petrarca, Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1989
- Ceserani R.- De Federicis L., *Il materiale e l'immaginario*, Loescher, Torino, 1991, vol. I.
- Marchese A., *Storia intertestuale della letteratura italiana*, D'Anna, Messina-Firenze, 1991, vol. I.