

IL «CANZONIERE» DI FRANCESCO PETRARCA



TRADIZIONE MANOSCRITTA

EDIZIONI A STAMPA E COMMENTI

STRUTTURA

IL TEMA AMOROSO

IL TEMA POLITICO

IL TEMA RELIGIOSO



LINGUA E STILE

METRICA

BIOGRAFIA

Riccardo Merlante



TRADIZIONE MANOSCRITTA

All'interno della vasta tradizione manoscritta del *Canzoniere*, i principali testimoni sono il **Vaticano Latino 3196** e il **Vaticano Latino 3195**, entrambi compilati dallo stesso Petrarca (codice **autografo**) e dal suo discepolo Giovanni Malpaghini (nato a Ravenna intorno al 1346), sotto la diretta sorveglianza dell'autore (codice *idiografo*).

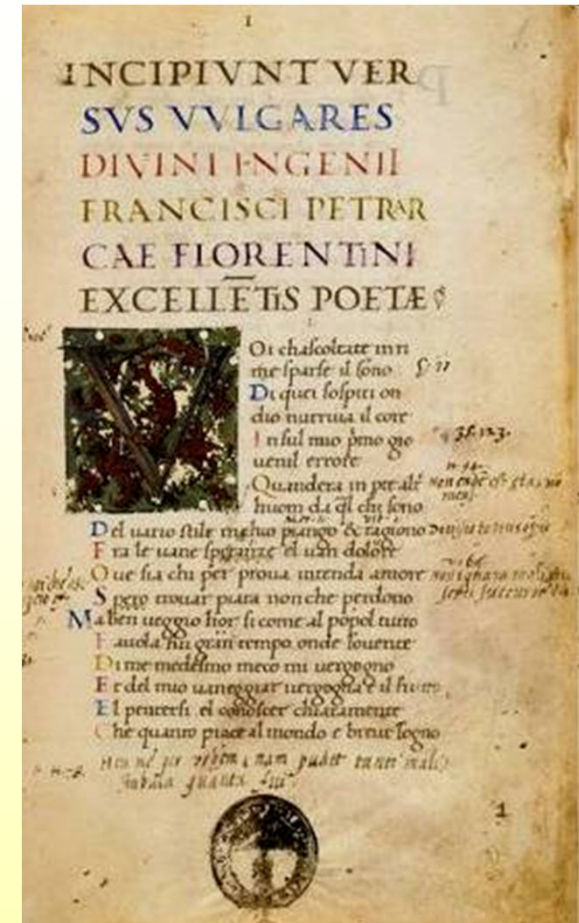
Il manoscritto **Vaticano Latino 3196** (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana), detto «Codice degli abbozzi», è composto da 20 carte autografe, scritte da Petrarca in tempi diversi (dal 1336 alla morte), con numerosi interventi correttivi - a volte con la data e l'ora della stesura del testo - che consentono di seguire la progressiva elaborazione dell'opera (all'inizio del '500 le varianti e le postille vennero trascritte ai margini del testo nel codice **Casanatense 924**). Nel corso del Cinquecento il manoscritto venne acquisito da Pietro Bembo, poi, nel 1581, il figlio Torquato lo passò all'umanista e bibliofilo Fulvio Orsini, che infine nel 1600 lo cedette alla Vaticana.

Il codice **Vaticano Latino 3195** (Biblioteca Apostolica Vaticana), eseguito tra il 1373 e il 1374, anno della morte di Petrarca, contiene testi non presenti nel 3196 e costituisce la versione definitiva del *Canzoniere*, il cui titolo originale, come si legge sulla prima carta del manoscritto, è *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta*. Le redazioni principali dell'opera (le «forme» dette Chigiana, Malatestiana e Queriniana), che precedono quella definitiva del Vat. Lat. 3195, sono affidate a tre autorevoli codici:

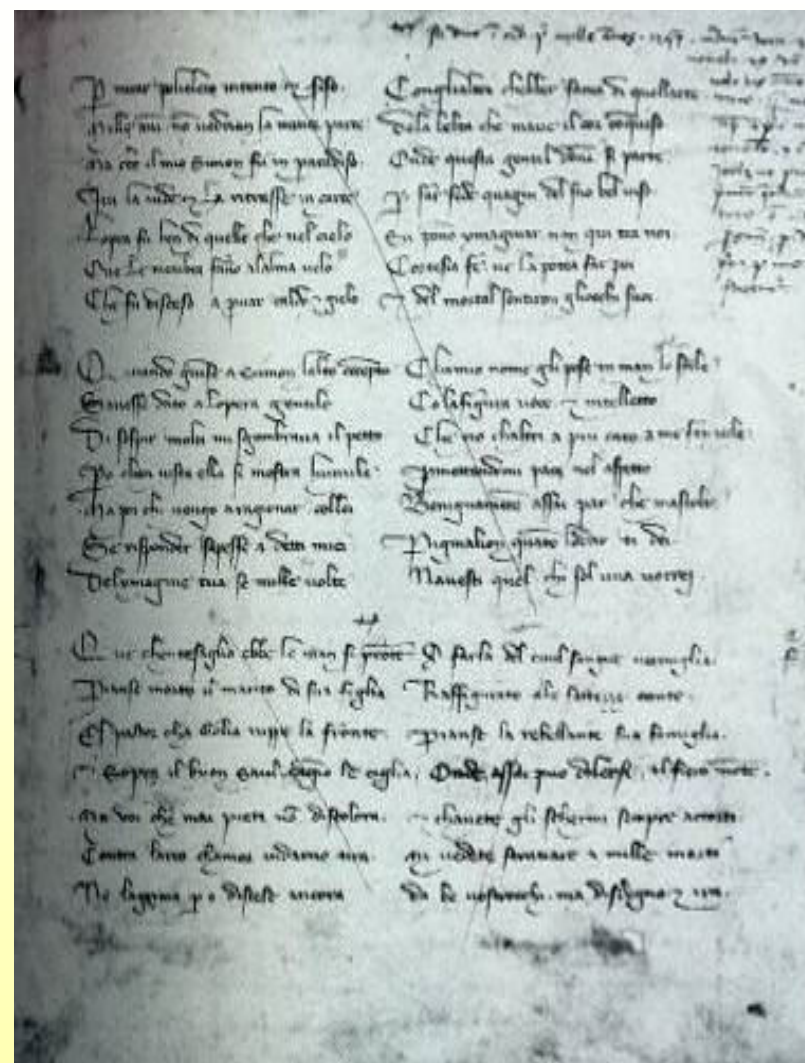
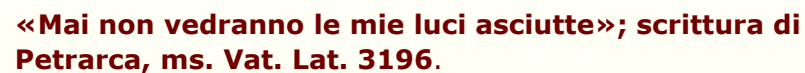
Chigi LV 176 (Biblioteca Apostolica Vaticana), con la redazione (successiva a quella detta "Correggio", risalente al 1356-58) trascritta da Boccaccio negli anni 1359-1363;

Laurenziano XLI 17 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana), che contiene la redazione indirizzata nel 1373 a Pandolfo Malatesta (**Senili XIII, 11**), condottiero al servizio di Galeazzo Visconti nel 1356-1357 e amico di Petrarca, che gli aveva già dedicato un sonetto celebrativo di una sua impresa militare (**RVF 104**);

Queriniano D II 21 (Brescia, Biblioteca Queriniana).



MS Casanatense 924 (secc. XV-XVI),
Roma, Biblioteca Casanatense.



Trascrizione autografa di tre sonetti (LXXVII, LXXVIII, XLIV) eseguita intorno al 1336-1337 (ms. Vat. Lat. 3196).



A Pandolfo Malatesta (RVF 104)

L'aspectata virtù che 'n voi fioriva
quando Amor cominciò darvi bataglia,
produce or frutto, che quel fiore aguaglia,
et che mia speme fa venire a riva.

Però mi dice il cor ch'io in carte scriva
cosa, onde 'l vostro nome in pregio saglia,
ché 'n nulla parte sì saldo s'intaglia
per far di marmo una persona viva.

Credete voi che Cesare o Marcello
o Paolo od Afffrican fossin cotali
per incude già mai né per martello?

Pandolfo mio, quest'opere son frali
a·ll lungo andar, ma 'l nostro studio è quello
che fa per fama gli uomini immortali.





EDIZIONI A STAMPA E COMMENTI

L'*editio princeps*, ossia la prima edizione a stampa del *Canzoniere* (termine già attestato, con preciso riferimento ai *Rerum Vulgarium Fragmenta*, in documenti anteriori al 1484), venne pubblicata nel 1470 a Venezia dal tipografo tedesco **Vindelino da Spira** (che col fratello Giovanni aveva introdotto a Venezia l'arte della stampa), seguendo la redazione incompleta Malatestiana. Di questa edizione, poi corredata da miniature forse attribuibili ad Antonio Grifo (nei primi testi a stampa era infatti ancora in uso lasciare spazi per la miniatura), rimangono meno di 30 esemplari.

Un'altra importante edizione uscì nel 1472 a Padova presso **Bartolomeo da Valdezocco** e **Martino di Siebeneichen** (titolari della prima tipografia padovana), condotta sul manoscritto originale (Vat. Lat. 3195, custodito a Padova) o su una sua diretta copia d'uso.

Nel 1501 usciva a Venezia, presso il grande **Aldo Manuzio**, l'edizione (detta per questo 'aldina') *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, curata da **Pietro Bembo** (secondo criteri che saranno poi da lui teorizzati, nel 1525, nelle *Prose della volgar lingua*) sulla base non del manoscritto originale, come diceva la presentazione, bensì su una copia non derivata direttamente dall'originale (e a noi giunta come ms. Vat. Lat. 3197). Nel 1514 venne ripubblicata da Aldo col titolo *Il Petrarca*.

Altre importanti edizioni sono quella del 1525 (Venezia, da Sabbio) commentata da **Alessandro Vellutello** (accompagnata da una vita di Petrarca ricca di informazioni basate su ricerche compiute direttamente dal Vellutello ad Avignone); quella commentata da **Ludovico Castelvetro** (Basilea, de Sedabonis 1582); quella uscita a Roma nel 1642 a cura di monsignor **Federico Ubaldini** (basata sul Vat. Lat. 3196); quella dell'abate **Antonio Marsand** (Padova 1819-1820), che verrà seguita puntualmente da **Giacomo Leopardi** (Milano, Stella, 1826) «eccetto solamente nella punteggiatura».

Nel 1886 P. De Nolhac e A. Pakscher identificarono nel Vat. Lat. 3195 l'originale del *Canzoniere*; ne derivarono le edizioni di **Giovanni Mestica** (Firenze, Barbèra, 1896), di **Giosuè Carducci** e **Severino Ferrari** (Firenze, Sansoni, 1899), di **Giuseppe Salvo Cozzo** (Firenze, Sansoni, 1904, nel sesto centenario della nascita del poeta), di **Ettore Modigliani** (Società Filologica Romana, 1904 [ma 1905]), ritenuta erroneamente una trascrizione del tutto fedele all'originale.

Sulla Modigliani si basa il testo critico di **G.Contini** (Ginevra, Tallone 1949, poi Torino, Einaudi 1964), su cui si rifaranno le successive edizioni commentate di **U.Dotti** (Roma, Donzelli, 1996), **M.Santagata** (Milano, Mondadori, 1996) e **R.Bettarini** (Torino, Einaudi, 2005). La recente edizione critica di **G.Savoca** (Firenze, Olschki, 2008) apporta numerose modifiche al testo Contini.

L'obliuion gl'aspecti obscuri & adri
 piu che mai bei tornando lasceranno
 a morte impetuosa i giorni la dri
 Nel eta piu fiorita et uerde aranno
 chon immortal bellezza eterna fima *
 ma innanzi a tutti che rifar si uanno
 Et quella che piangendo il mondo chiama
 chon la mia lingua et chon la stanca penna
 mal ciel pur diuederla interra brama
 A rriua un fiume che nasce in gebenna
 amor mi die per lui si lunga guerra
 che la memoria ancora el core accenna
 Felice saxo chel bel uiso ferra
 che poi chaura ripreso il suo bel uelo
 se fu beato chi la uide in terra
 Or che fia dunque a riuederla in cielo?

:FINIS. M.CCCCLXX.

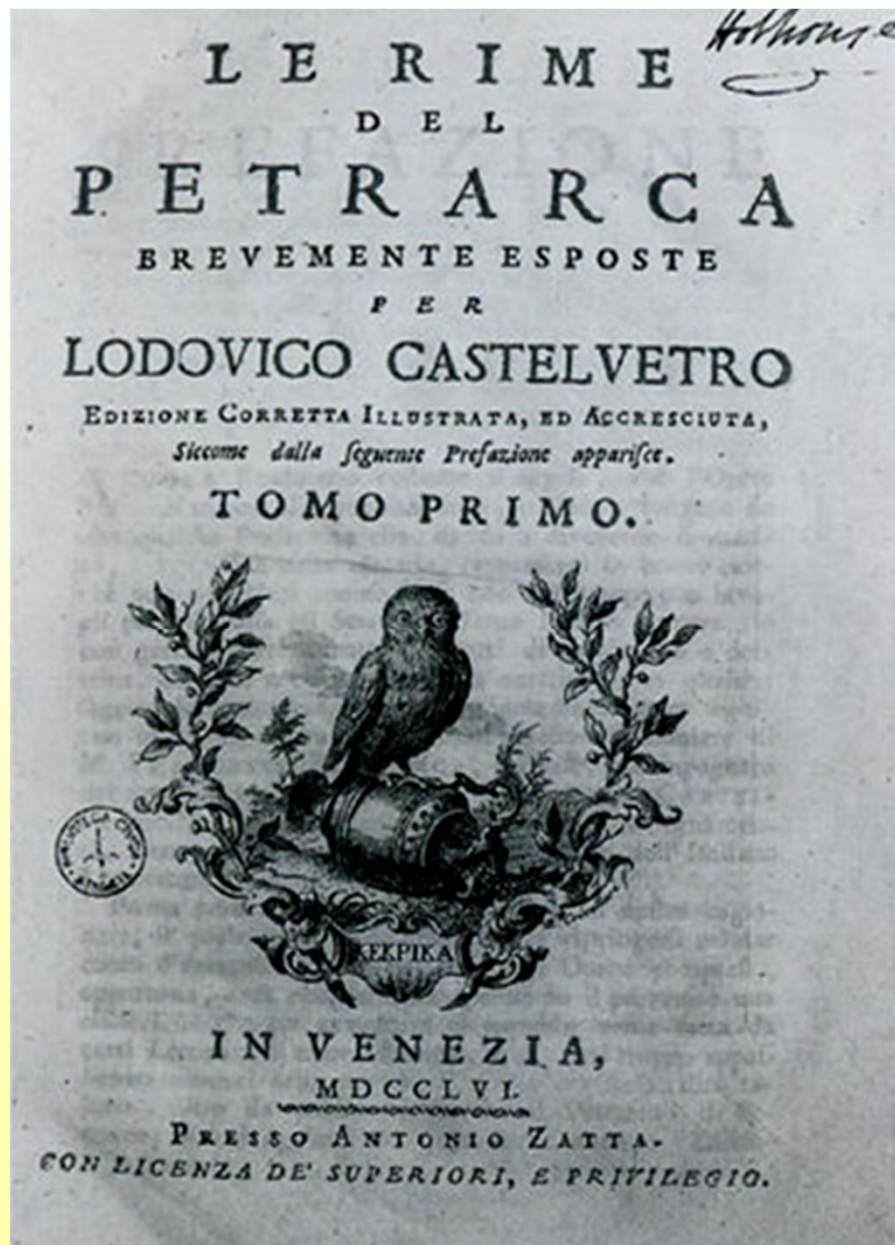
Quę fuerāt multis quōdam confusa tenebris
 Petrarę laurę metra sacra sup
 Christophori et feruens pariter cyllenia cura
 Transcripsit nitido lucidiora die.
 Vix superueniens nequeat corrumpere tēpus
 En Vindeliniꝯ gnea plura dedit.



Pagina finale dell'*editio princeps*
 del Petrarca volgare, Venezia,
 Vindelino da Spira, 1470.



Edizione commentata da
A.Vellutello, Venezia,
Al segno della speranza, 1550.



Edizione settecentesca delle
Rime di Petrarca, col commento
di Ludovico Castelvetro,
Venezia, Antonio Zatta, 1756.



STRUTTURA



Al *Canzoniere* (titolo vulgato dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* [RVF] già dalla fine del Quattrocento e poi attestato nell'edizione stampata a Bologna da Francesco Griffo nel 1516) Petrarca lavorò assiduamente fino alla morte, per ordinare le liriche composte in tempi diversi secondo una architettura organica, come mai era successo nelle raccolte precedenti in lingua volgare. Tale intenzione è segnalata, nel ms. Vat. Lat. 3196, da una nota al sonetto XXXIV (**Apollo, s'anchor vive**), indicato come punto di partenza («iniziata la trascrizione ed iniziata da questo punto, il 21 agosto del 1342, all'ora sesta») con chiaro riferimento a Dante (**Dante e Petrarca**).

Il libro è composto di 366 componimenti (317 sonetti, 29 canzoni, 7 ballate e 4 madrigali), uno per ogni giorno dell'anno più un sonetto con funzione introduttiva. L'opera, imperniata sul numero 6 (**Numerologia del Canzoniere**), si presenta quindi come un diario che copre l'arco di un anno, simbolicamente riassuntivo della vicenda d'amore di Petrarca per Laura, venuto «di dì in dì crescendo» (RVF CCLXIV, 64) e che il poeta intende ripercorrere (**RVF XXX, 13-18**).

Parallelamente a quella amorosa corre la vicenda interiore del poeta, il mutamento d'animo avvenuto (almeno nella ideale ricostruzione poetica) con la morte di Laura.

Il sonetto iniziale, verosimilmente composto nel 1350, pone il senso generale del libro quale vicenda esemplare di errore e di ravvedimento (**RVF I**). Il poeta invita i lettori a seguire il cammino che lo ha condotto dal «primo giovanile errore» fino alla «vergogna» e al «pentersi», al riconoscimento della vanità delle cose mondane. Egli giudica «or» (il tempo presente della autovalutazione) lo sviluppo della propria vicenda di allora (il tempo evocato nei componimenti, quando era «in parte altr'uom»); in ciò rientra anche la divisione (esplicitamente Dichiarata dall'autore) in due parti del *Canzoniere*, indicate comunemente (ma a torto, in quanto i testi non seguono l'ordine di stesura) come 'in vita' (RVF I-CCLXIII) e 'in morte' (RVF CCLXIV-CCCLXVI) di Laura (**Frammenti dell'anima**).



Altichiero da Zevio,
Petrarca (part. dall' affresco *Battesimo di Sevio*), Padova, Oratorio di S.Giorgio.



Il tempo è dunque fondamentale nel *Canzoniere*, a partire dalla bipartizione dell'opera, il cui passaggio avviene con la canzone *I' vo pensando, et nel penser m'assale* (***RVF CCLXIV***), che annuncia la riconversione interiore del poeta. Dal giorno del primo incontro, il 6 aprile 1327 («Mille trecento ventisette, a punto/ su l'ora prima, il dì sesto d'aprile,/ nel laberinto intrai», CCXI, 12-14; data che per altro coincide con l'anniversario della morte di Cristo, venerdì santo: «Era il giorno ch'al sol si scoloraro/ per la pietà del suo Factore i rai,/ quando i' fui preso», III, 1-3; cfr. anche *RVF LXII, Padre del ciel*) alla morte della donna, il 6 aprile 1348 («Sai che 'n mille trecento quarantotto,/ il dì sesto d'aprile, in l'ora prima,/ del corpo uscì quell'anima beata», CCCXXXVI, 12-14), il libro-diario è scandito da tutta una serie di precisi riferimenti temporali:

«s'al contar non erro, oggi à sett'anni/ che sospirando vo di riva
in riva/ la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve» (XXX, 28-30);

«ben presso al decim'anno» (L, 55);

«l'undecimo anno» (LXII, 9);

«quartodecimo anno» (LXXIX, 2);

«sette et sette anni» (CI, 13);

«al quintodecimo anno» (CVII, 7);

«Rimansi a dietro il sestodecimo anno» (CXVIII, 1);

«Dicesette anni è già rivolto il cielo» (CXXII, 1);

«sospir trilustre» (CXLV, 14);

«Così venti anni» (CCXII, 12);

«nel vigesimo anno» (CCXI, 8);

«Un lauro verde, una gentil colonna,/ quindici l'una,
et l'altro diciotto anni,/ portato ho in seno» (CCLXVI, 12-14);

«L'ardente nodo ov'io fui d'ora in ora,/ contando, anni
ventuno interi, preso» (CCLXXI, 28-30);

«Tennemi amor anni ventuno ardendo» (CCCLXIV, 1).



Petrarca (XV sec.),
Urbino, Palazzo Ducale, Studiolo
di Federico da Montefeltro.



Apollo, s'anchor vive il bel desio (RVF XXXIV)

Apollo, s'anchor vive il bel desio
che t'infiammava a le thesaliche onde,
et se non ài l'amate chiome bionde,
volgendo gli anni, già poste in oblio:

dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,
che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,
difendi or l'onorata et sacra fronde,
ove tu prima, et poi fu' invescato io;

et per virtù de l'amorosa speme,
che ti sostenne ne la vita acerba,
di queste impressïon l'aere disgombra;

sì vedrem poi per meraviglia insieme
seder la donna nostra sopra l'erba,
et far de le sue braccia a se stessa ombra.





Giovene donna sotto un verde lauro (RVF XXX)

Giovene donna sotto un verde lauro
vidi più bianca et più fredda che neve
non percossa dal sol molti et molt'anni;
e 'l suo parlare, e 'l bel viso, et le chiome
mi piacquen sì ch'i' l'ò dinanzi agli occhi,
ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva.

Allor saranno i miei pensier a riva
che foglia verde non si trovi in lauro;
quando avrò queto il core, asciutti gli occhi,
vedrem ghiacciare il foco, arder la neve:
non ò tanti capelli in queste chiome
quanti vorrei quel giorno attender anni.

**Ma perché vola il tempo, et fuggon gli anni,
sì ch'a la morte in un punto s'arriva,
o colle brune o colle bianche chiome,
seguirò l'ombra di quel dolce lauro
per lo più ardente sole et per la neve,
fin che l'ultimo dì chiuda quest'occhi.**

Non fur già mai veduti sì begli occhi
o ne la nostra etade o ne' prim'anni,
che mi struggon così come 'l sol neve;
onde procede lagrimosa riva
ch'Amor conduce a pie' del duro lauro
ch'à i rami di diamante, et d'òr le chiome.



I' temo di cangiar pria volto et chiome
che con vera pietà mi mostri gli occhi
l'idolo mio, scolpito in vivo lauro:
ché s'al contar non erro, oggi à sett'anni
che sospirando vo di riva in riva
la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve.

Dentro pur foco, et for candida neve,
sol con questi pensier', con altre chiome,
sempre piangendo andrò per ogni riva,
per far forse pietà venir negli occhi
di tal che nascerà dopo mill'anni,
se tanto viver pò ben còlto lauro.

L'auro e i topacii al sol sopra la neve
vincon le bionde chiome presso agli occhi
che menan gli anni miei sì tosto a riva.

Voi ch'ascoltate (RVF I)

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'i' sono,

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, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo 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.

F



MS **Marston MS 261**, f. 1r (XV sec.),
New Haven, Connecticut Yale University,
Beinecke Library



Il sonetto, composto tra il 1347 e il 1350, possiede una duplice funzione: di presentazione e di bilancio del *Canzoniere*. Si pone pertanto sia come *proemio* dell'opera, orientandone la lettura attraverso la presentazione delle tematiche e delle scelte stilistiche fondamentali, sia come *epilogo*, come valutazione conclusiva, esprimendo di fatto il punto di vista dell'autore che ha già portato a termine la riflessione sulle proprie esperienze di vita e ne ha afferrato compiutamente il senso. Il sonetto costituisce pertanto la sintesi ideale del *Canzoniere*.

Al centro è l'*io* del poeta, che si autoanalizza e si presenta nella propria *duplicità*, nel contrasto tra il suo diverso modo di essere nel passato (*quand'era in parte altr'uom da quel ch'í' sono*) e nel presente (*or*). Dall'iniziale *Voi* l'attenzione slitta progressivamente sull'*io* del poeta (*spero*) (**A. Noferi**) Lo sdoppiamento del poeta si rispecchia nel testo, nella sua duplice funzione di introduzione e conclusione, a diversi livelli. Dal punto di vista sintattico, il sonetto è diviso in due parti simmetriche ed equilibrate: la prima comprende le due quartine e contiene l' "appello" dell'autore al pubblico, presso cui spera di trovare comprensione (*pietà, nonché perdono*) per il suo atteggiamento durante il *primo giovanile errore*; la seconda, separata dalla prima da una forte avversativa (*Ma*), comprende le due terzine, in cui il poeta maturo giudica (*Ma ben veggio or*) il proprio comportamento passato e ne trae una lezione definitiva, espressa sentenziosamente (*quanto piace al mondo è breve sogno*). I segni della duplicità si avvertono anche nell'andamento bipartito dei sintagmi (*piango e ragiono; le vane speranze e 'l van dolore; pietà, non che perdono; e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente*).

Il pubblico, dapprima indifferenziato (*Voi*), viene successivamente selezionato e identificato in coloro che hanno avuto diretta esperienza d'amore (*ove sia chi per prova intenda amore*); la separazione tra il *Voi* (sintatticamente isolato, non legato ad alcun verbo) e l'*io*, e tutta la serie intermedia di subordinate (*ch'ascoltate; ond'io nudriva; quand'era; ch'í' sono*) creano un senso di prolungata sospensione. Al pubblico che in passato assisteva con commiserazione agli effetti dell'amore sul poeta (*al popol tutto/ favola fui gran tempo*) si sostituisce al presente il pubblico dei lettori, indicati metaforicamente come ascoltatori (*Voi ch'ascoltate*) in riferimento ai componimenti lirici che il poeta chiama *suono dei sospiri*.

Il *radicale* mutamento, avvenuto nell'animo del poeta, tra passato e presente, culmina al v. 4, dove egli dichiara di essere stato un tempo (*quand'era*) diverso (*altr'uom*) da quello che è adesso (*da quel ch'í' sono*); tuttavia questo scarto temporale e psicologico è attenuato dall'avverbio *in parte*, che segnala un residuo legame col suo atteggiamento giovanile ed è testimonianza di un faticoso travaglio interiore.



Adelia Noferi *Voi... spero*

Pare che solamente *Voi* vicenome in questo luogo abbia turbato i lettori, perché non regge verbo... Hora è da sapere, che natural forza è del quinto caso (che per chiamare e per destare fu trovato) non di reggere verbo, ma solamente d'indurre attenzione e destamento.

Così il Castelvetro insieme rilevava e giustificava la costruzione formalmente ineccepibile del puro vocativo rivolto all'ascoltatore, e l'effetto di «turbamento» che la costruzione sintattico-grammaticale dell'unico periodo estendentesi nelle due quartine, provoca nel lettore (ascoltatore stesso). Effetto che si genera dal doppio impiego del vocativo assoluto, che simula una costruzione nominale, in assenza del verbo, e della lunga prolessi del complemento (*del vario stile*) che allontana in chiusura del periodo e del gruppo strofico (v.8) il soggetto ed il verbo della principale (*spero trovar*). In realtà l'ampio arco della sospensione che regge i vv. 1-8 (densamente gremita) è costruito sopra un vero e proprio gioco illusionistico. Il *Voi* iniziale è seguito dalla relativa, nella quale a sua volta si iscrivono due proposizioni dipendenti, ciascuna come espansione del sostantivo principale contenuto nella precedente [...] Nella seconda quartina inizia propriamente la proposizione principale, ma la prolessi che pone in primo piano il *vario stile* tende a saldare tra di loro elementi appartenenti ad unità sintattiche e strofiche diverse, ma semanticamente affini e, conseguentemente, in continuo slittamento (*vario stile* e *rime sparse; piango e ragiono* ed il *suono dei sospiri; vane speranze e van dolore e giovanile errore*), per cui si crea appunto l'illusione dell'appartenenza di tutta la sequenza ad una sola proposizione, della quale, illusionisticamente, il soggetto sarebbe rappresentato dal *Voi* iniziale, da cui si inarca l'intero periodo. Il «turbamento» del lettore rilevato dal Castelvetro nasce allora dallo scoprimento ritardato del vero soggetto («io»), del resto inglobato nella prima persona del verbo (*spero*) e non esplicitamente manifesto, mentre quello stesso «io» era apparso più volte (nei vv. 2, 4, 5), ma nella catena ribattuta, imbricata, delle relative, e quindi come messo tra parentesi [...] Tutta la tessitura illusionistica tende dunque ad una enfattizzazione del *Voi* che si rivela infine come enfattizzazione del vero soggetto: *Io*, ed insieme come una dilatazione estrema del soggetto stesso in tutto lo spazio (testuale, sintattico, temporale) aperto dal *Voi*, nel quale si disperde e si moltiplica [...]

Il riconoscimento della vera struttura sintattica e semantica del periodo che il lettore compie al v.8, non senza «turbamento», ha un effetto retroattivo di «messa in dubbio» che si esercita su due poli: verso il soggetto dell'enunciazione (il poeta) e verso il destinatario: quel *Voi* che non è altro che uno specchio moltiplicante di lui stesso: il lettore.

Giulio Ferroni **Frammenti dell'anima**

La vicenda esemplare indicata dal sonetto iniziale non segue un movimento narrativo o romanzesco. Il *Canzoniere* non è infatti una storia d'amore, ma piuttosto un intreccio di situazioni che valgono come «frammenti» dell'anima e che creano una gamma di corrispondenze, simmetrie, richiami. La struttura del libro ha la funzione di istituire un luogo unitario di risonanza per questi sparsi frammenti, ciascuno dei quali riceve un più forte rilievo dal suo specchiarsi, intrecciarsi, incontrarsi e qualche volta scontrarsi con tutti gli altri. L'io del poeta si riflette in una serie di variazioni su un'identica materia che torna su di sé e insieme moltiplica i propri echi, e nella quale si riconoscono vari gruppi omogenei di componimenti legati da uno stesso tema, da una stessa occasione, dalla stessa metafora, dalla ripetizione di termini linguistici o di strutture metriche. La sottile e variegata trama di connessioni che unisce queste «rime sparse» si serve dei mezzi più diversi, da quelli più espliciti ed evidenti, a quelli più ambigui e quasi «segreti».



Bologna, Palazzo Malvezzi de' Medici,
Sala Rosa o degli Amori

Dante e Petrarca

Con il sonetto XXXIV, indicato nel 1342 (prima della 'crisi' e della *mutatio animi*) come punto di partenza del *Canzoniere*, Petrarca voleva da un lato stabilire un legame con Dante, dall'altro segnalare, attraverso significative differenze, la propria identità. Il richiamo ad Apollo (cfr. Dante, *Paradiso* I, 3) e l'uso di termini pregnanti nella *Commedia* (*desio, fronde, amate chiome, infiammata, ombra, vedere, erba, pigro, aspro, onde* ecc.) rimandano al valore della poesia in quanto tale, escludendo la dimensione sacrale, nell'intento di «sostituire al misticismo teologico dantesco fondato sulla visione di Dio un misticismo laico fondato sulla poesia» (R.Mercuri). Attraverso la *Commedia* «Petrarca risaliva alle concezioni della *Vita nuova*, dello Stil nuovo e addirittura dei prestilnovisti. L'*albero* di Apollo, Lauro-Laura, è quello a cui il poeta è stato "invescato" e rispetto al quale può chiedere l'aiuto del dio, rivendicando integralmente, ancora anni dopo, il valore della sua poesia volgare, amorosa, ovvero delle *amate chiome* e della donna *sopra l'erba* che fa *de le sue braccia a se stessa ombra* [...] La donna è descritta in quanto tale ma è insieme *l'onorata et sacra fronde* (v. 7); è la poesia stessa (corona d'alloro e di laurea compresa, oltre che discorso sulla lingua: l'incoronazione in Campidoglio era avvenuta proprio l'anno precedente, 1341) [...] La donna è descritta in quanto tale ma è insieme *l'onorata et sacra fronde* (v. 7); è la poesia stessa (corona d'alloro e di laurea compresa, oltre che discorso sulla lingua: l'incoronazione in Campidoglio era avvenuta proprio l'anno precedente, 1341) [...] Mentre dunque dichiarava preliminarmente e allusivamente il suo distacco dal Dante della *Commedia*, Petrarca già riconosceva che era proprio con il suo grande predecessore che doveva fare i conti chiunque ambisse scrivere e 'raccolgere' poesia volgare (necessariamente d'amore) e magari recuperare dall'*oblio* e *difendere* l'onorata et sacra fronde, anche predantesca» (R.Antonelli).



G. Vasari, *Petrarca e Dante (con Boccaccio, G. Cavalcanti, Marsilio Ficino e C. Landino)*, 1544, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts.



La 'crisi' seguita alla morte di Laura stabilisce la bipartizione tra un *prima* e un *poi* affidata, tra il 1349 e il 1350, ai due componimenti di esordio (*Voi ch'ascoltate*, RVF I, 1349-1350; *I' vo pensando*, RVF CCLXIV, 28 novembre 1349). La decisione di raccogliere in un libro gli sparsi frammenti ha come modello la *Vita nuova* di Dante, che a sua volta aveva richiesto la morte di Beatrice: «la morte di Beatrice e Laura era infatti la garanzia che quando d'allora in poi si fosse parlato d'amore, lo si sarebbe fatto senza più relazione con la richiesta di una ricompensa d'amore (*guiderdone*). L'amore-carne cedeva esplicitamente il passo all'amore-sublumazione e all'amore-memoria. La moderna lirica europea nasce in questo passaggio decisivo che deve necessariamente contemplare la morte fisica della donna amata» (R. Antonelli). Mentre però in Dante si ha il «libro della memoria» e della glorificazione di Beatrice, in Petrarca si ha il libro della memoria di Laura-lauro, della donna-poesia. Attraverso la morte di Laura il *Canzoniere*, non essendo più possibile la svolta teologica di Dante, intende ricostruire nella sua problematicità il percorso dell'intera produzione poetica di Petrarca e del patrimonio della lirica d'amore volgare, «inseriti all'interno della parabola esemplare dell'*io*» (F. Rico); per questo la seconda parte si apre con la canzone CCLXIV (momento di auto-riflessione e di attesa di una svolta) e non con il sonetto in morte di Laura (*Oimè il bel viso*, RVF CCLXVII), così come la bipartizione della *Vita nuova* è individuabile non dalla morte di Beatrice (cap. XXVIII) bensì dal cap. XVIII e da *Donne ch'avete intelletto d'amore*, o dal cap. XXIII, con la visione della morte della donna. Inoltre, la scelta di Petrarca di porre alla fine del *Canzoniere* la canzone alla Vergine (RVF CCCLXVI) risulta analoga a quella di Dante di porre alla fine del poema la preghiera alla Vergine: entrambe «disegnano l'unico esito possibile della parabola: la remissione nella divinità. Nella *Commedia* ascensionale, nei RVF circolare» (R. Antonelli), dato che la conclusione rinvia al sonetto proemiale, sia nelle enunciazioni che nei rimandi intertestuali (*error mio, vano, pianto, stile, sospiri*). Mentre quello di Dante è un viaggio ascensionale mediato dalla donna-angelo e concluso nella visione mistica, quello di Petrarca è invece un viaggio laico e terreno, un percorso circolare, fondato su *amore/errore, perdono e pentersi*, non risolutivo e costantemente ripetibile.



Giovanni da Ponte, *Dante e Petrarca* (ca 1437), Cambridge (Massachusetts), Harvard University, Fogg Museum Collection.



Marco Arianì **Numerologia del *Canzoniere***

Il 6 è il pernio numerologico del libro che avvalora le date dell'incontro e della morte di Laura (6 aprile 1327 – 6 aprile 1348: le cifre dei 21 anni della vicenda danno, sommate, il 3 da cui nasce, moltiplicato per la binarietà delle date, il 6) nel numero calendariale dei 366 componimenti ($365 + 1$, a seconda che si consideri fuori del canone il sonetto proemiale o, meglio, la finale canzone alla Vergine), in cui appare appunto due volte (accanto al 3, tradizionale simbolo di perfezione, di cui è multiplo binario) e in cui "rinasce" dalla somma dei suoi fattori ($3 + 6 + 6 = 15 = 1 + 5 = 6$) come se le due date fatidiche contenessero il ritorno annuale della memoria innamorata in cui si esaurisce simbolicamente l'intero tempo mondano, *allegorice* identificato con il vissuto dell'esemplare storia d'amore moralizzata.

Le complesse alchimie numerologiche, connesse al calendario liturgico, che se ne evincono, inscrivono nel canzoniere Laura (nel cui nome latino, *Laurea*, incastonato *enigmatische* fin da *RVF V*, ritorna, nel numero delle lettere che lo costituiscono, il 6) quale *figura Christi* a segnarne allegoricamente la vicenda morte corporale-resurrezione quale guida celeste del pellegrino nel tempo della vita (simboleggiato dal libro-mondo e dal suo impianto annuale: $365 + 1$, collocandosi ormai fuori del tempo testuale la canzone alla Vergine, mentre invece *RVF I* fonda la necessità stessa del libro di rime in quanto istituisce il punto di vista retroattivo dalla cui specola l'io narrante contempla le vicende dell'*altr'uom*).

I' vo pensando, et nel penser m'assale (RVF CCLXIV)

I' vo pensando, et nel penser m'assale
una pietà sì forte di me stesso,
che mi conduce spesso
ad altro lagrimar ch'i' non solea:
ché, vedendo ogni giorno il fin più presso,
mille fiate ò chieste a Dio quell'ale
co le quai del mortale
carcer nostro intelletto al ciel si leva.
Ma infin a qui niente mi releva
prego o sospiro o lagrimar ch'io faccia:
e così per ragion conven che sia,
ché chi, possendo star, cadde tra via,
degnò è che mal suo grado a terra giaccia.
Quelle pietose braccia
in ch'io mi fido, veggio aperte anchora,
ma temenza m'accora
per gli altrui esempi, et del mio stato tremo,
ch'altri mi sprona, et son forse a l'extremo.

L'un penser parla co la mente, et dice:
- Che pur agogni? onde soccorso attendi?
Misera, non intendi
con quanto tuo disnore il tempo passa?
Prendi partito accortamente, prendi;
e del cor tuo divelli ogni radice
del piacer che felice
nol pò mai fare, et respirar nol lassa.
Se già è gran tempo fastidita et lassa
se' di quel falso dolce fugitivo
che 'l mondo traditor può dare altrui,
a che ripon' più la speranza in lui,
che d'ogni pace et di fermezza è privo?
Mentre che 'l corpo è vivo,
ài tu 'l freno in bailia de' penser' tuoi:
deh stringilo or che pòi,

ché dubbioso è 'l tardar come tu sai,
e 'l cominciar non fia per tempo omai.

Già sai tu ben quanta dolcezza porse
agli occhi tuoi la vista di colei
la qual ancho vorrei
ch'a nascer fosse per più nostra pace.
Ben ti ricordi, et ricordar te 'n dei,
de l'immagine sua quand'ella corse
al cor, là dove forse
non potea fiamma intrar per altrui face:
ella l'accese; et se l'ardor fallace
durò molt'anni in aspectando un giorno,
che per nostra salute unqua non vène,
or ti solleva a più beata spene,
mirando 'l ciel che ti si volve intorno,
immortal et addorno:
ché dove, del mal suo qua giù sì lieta,
vostra vaghezza acqueta
un mover d'occhi, un ragionar, un canto,
quanto fia quel piacer, se questo è tanto?

Da l'altra parte un pensier dolce et agro,
con faticosa et dilectevol salma
sedendosi entro l'alma,
preme 'l cor di desio, di speme il pasce;
che sol per fama gloriosa et alma
non sente quand'io agghiaccio, o quand'io flagro,
s'i' son pallido o magro;
et s'io l'occido più forte rinasce.
Questo d'allor ch'i' m'addormiva in fasce
venuto è di dì in dì crescendo meco,
e temo ch'un sepolcro ambeduo chiuda.
Poi che fia l'alma de le membra ignuda
non pò questo desio più venir seco;



ma se 'l latino e 'l greco
parlan di me dopo la morte, è un vento:
ond'io, perché pavento
adunar sempre quel ch'un'ora sgombre,
vorre' 'l ver abbracciar, lassando l'ombre.

Ma quell'altro voler di ch'i' son pieno,
quanti press'a lui nascon par ch'adugge;
e parte il tempo fugge
che, scrivendo d'altrui, di me non calme;
e 'l lume de' begli occhi che mi strugge
soavemente al suo caldo sereno,
mi ritien con un freno
contra chui nullo ingegno o forza valme.
Che giova dunque perché tutta spalme
la mia barchetta, poi che 'nfra li scogli
è ritenuta anchor da ta' duo nodi?
Tu che dagli altri, che 'n diversi modi
legano 'l mondo, in tutto mi disciogli,
Signor mio, ché non togli
omai dal volto mio questa vergogna?
Ché 'n guisa d'uom che sogna
aver la morte inanzi gli occhi parme;
et vorrei far difesa, et non ò l'arme.

Quel ch'i' fo veggio, et non m'inganna il vero
mal conosciuto, anzi mi sforza Amore,
che la strada d'onore
mai nol lassa seguir, chi troppo il crede;
et sento ad ora ad or venirmi al core
un leggiadro disdegno aspro et severo
ch'ogni occulto pensiero
tira in mezzo la fronte, ov'altri 'l vede:
ché mortal cosa amar con tanta fede
quanta a Dio sol per debito convensi,
più si disdice a chi più pregio brama.
Et questo ad alta voce ancho richiama
la ragione sviata dietro ai sensi;

ma perch'ell'oda, et pensi
tornare, il mal costume oltre la spigne,
et agli occhi depigne
quella che sol per farmi morir nacque,
perch'a me troppo, et a se stessa, piacque.

Né so che spatio mi si desse il cielo
quando novellamente io venni in terra
a soffrir l'aspra guerra
che 'ncontra me medesmo seppi ordire;
né posso il giorno che la vita serra
antiveder per lo corporeo velo;
ma variarsi il pelo
veggo, et dentro cangiarsi ogni desire.
Or ch'i' mi credo al tempo del partire
esser vicino, o non molto da lunge,
come chi 'l perder face accorto et saggio,
vo ripensando ov'io lassai 'l viaggio
da la man destra, ch'a buon porto aggiunge:
et da l'un lato punge
vergogna et duol che 'ndietro mi rivolge;
dall'altro non m'assolve
un piacer per usanza in me sì forte
ch'a patteggiar n'ardisce co la morte.

Canzon, qui sono, ed ò 'l cor via più freddo
de la paura che gelata neve,
sentendomi perir senz'alcun dubbio:
ché pur deliberando ò vòlto al subbio
gran parte omai de la mia tela breve
né mai peso fu greve
quanto quel ch'i' sostengo in tale stato:
ché co la morte a lato
cerco del viver mio novo consiglio,
et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio.



IL TEMA AMOROSO

Quello amoroso è il tema portante del *Canzoniere*, dominato dalla presenza di Laura, cui è dedicata la maggior parte dei componimenti. Come la Beatrice di Dante, anche Laura è una donna reale, conosciuta in giovinezza ad Avignone, come lo stesso Petrarca dichiara in una lettera a Giacomo Colonna (***Familiare* II, 9**; cfr. anche ***Posteritati***); la sua figura viene tuttavia idealmente elaborata nel *Canzoniere*, dove diviene il centro propulsore di un vasto repertorio di situazioni, luoghi, metafore e immagini, simbolicamente deputate a rappresentare l'esperienza interiore del poeta. Tale funzione è confermata innanzitutto dal nome, Laura (***Laura: flatus voci***), che rimanda immediatamente al *lauro*, la pianta sacra ad Apollo, e alla *laurea*, pianta della poesia con cui Laura trionfa in cielo (***RVF CCCXIII***) e con la quale lo stesso poeta venne incoronato in Campidoglio nel 1341 (***Orazione***), con i conseguenti giochi di parole *l'aura*, *l'auro*, *l'aurata*, *l'aurora* (***RVF XC***; ***CIX***; ***CXCVII***; ***CXCVIII***; ***CCXXIII***; ***CCXLVI***). Simboliche, in conformità con la tradizione medievale e stilnovistica, sono poi le date del primo incontro con Laura (6 aprile 1327, ***RVF CCXI***; ***RVF III***) e della morte della giovane (6 aprile 1348, ***RVF CCCXXXVI***), a sottolineare l'eccezionale rilievo assegnato dal poeta a questa figura. L'incontro iniziale, scrive G.Ferroni, «si presenta come un momento originario che la poesia si affanna a ripetere, a ritradurre in figure, gesti, parole, descrivendone gli effetti sull'anima del poeta; e la morte della donna introduce il tema dell'assenza irrevocabile di quelle immagini e situazioni, e il motivo del loro ritorno nel sogno o nella vita ultraterrena» (***RVF CXXV***, ***CXXVI***; ***CXXVII***, ***CXXIX***, ***CLIX***). A differenza di Beatrice, però, che indicava a Dante e alla sua poesia una direzione mistica, Laura non provoca scelte decisive in Petrarca, che rimane vittima dell'accidia, una sorta di stato malinconico della coscienza, una «tristizia» di cui non è possibile individuare con certezza le cause.



Laura (miniatura), Firenze, Biblioteca Laurenziana.



Giorgione, *Laura* (1506), Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Laura è un miraggio inarrivabile e al contempo ragione di vita, amica e nemica, consolazione e turbamento (**RVF XXXV**), premio e condanna, causa di opposti sentimenti (**Paradossi e miti**), ma proprio per questo costringe il poeta a registrare senza finzioni i moti e le contraddizioni del proprio animo (**RVF CXXXIV**), ad analizzarsi e a giudicarsi nell'intimo della coscienza, in un conflitto aperto (come lo era già stato quello tra Francesco e Agostino nel *Secretum*) in cui il persistente desiderio di bellezza mondana si scontra, senza mai risolversi, con la coscienza della sua peccaminosità e si accompagna, soprattutto nella seconda parte del libro, con la volontà di pentimento, nella consapevolezza della vanità di tutte le cose.

In sostanza, la figura di Laura consente di porre in rilievo il vero protagonista del *Canzoniere*: la soggettività, l'Io del poeta (prorompente fin dal sonetto iniziale, nell'anacoluto *Voi... spero*) che modernamente scende nelle profondità della psiche, indaga i turbamenti dell'anima, esprime i propri dubbi rispetto alla vita presente e futura (**RVF CCLXXII**; **RVF CXXXII**).

In rapporto a questa dimensione conflittuale dell'Io, molto significativa è la metafora (già trobadorica e stilnovista) della guerra, contro cui il poeta chiede soccorso alla Vergine: «Vergine, s'a mercede/ miseria extrema de l'humane cose/ già mai ti volse, al mio prego t'inchina,/ soccorri a la mia guerra,/ bench'i' sia terra, et tu del ciel regina» (**RVF CCCLXVI**). L'amata è «acerba nemica» (**RVF XXIII**, 69) o, con ossimoro, «dolce nemica» (**RVF CLXXIX**); la «saetta» d'amore colpisce il cuore attraverso gli occhi («Trovommi Amor del tutto disarmato,/ et aperta la via per gli occhi al core,/ che di lagrime son fatti uscio et varco:/ però al mio parer non li fu honore/ ferir me de saetta in quello stato,/ a voi armata non mostrar pur l'arco », **RVF III**).



MS Ashb. 1263, f. 7r Firenze, Biblioteca Laurenziana.



Di origine dantesca è il motivo dell'amante pietrificato dalla donna, come in *RVF XXIII* (canzone delle 'metamorfosi'), dove appunto la pietrificazione («fecemi, oimè lasso,/ d'un quasi vivo et sbigottito sasso», vv.79-80) è uno degli effetti metamorfici subiti dal poeta innamorato (*RVF XXIII*, vv.38-60); il motivo è presente anche in *RVF LI* e, nell'identificazione Laura-Medusa, in *RVF CLXXIX* («andrei non altramente/ a veder lei, che 'l volto di Medusa,/ che facea marmo diventar la gente»), *CXCVII* («L'aura celeste che 'n quel verde lauro/ spira [...]/ pò quello in me che nel gran vecchio mauro/ Medusa quando in selce transformollo») e *CCCLXVI* («Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso»). D'altra parte, l'esser fatto pietra è elemento identificativo dello stesso poeta, il cui nome è appunto Petrarca. Ricorrente è la metafora della neve, utilizzata in riferimento al candido volto di Laura (*RVF XXX*, *CXXXIII*, *CLVII*, *CCXIX* ecc.) o al cedimento delle forze del poeta sotto i colpi d'amore (*RVF XXIII*: «né già mai neve sotto al sol disparve/ com'io sentì' me tutto venir meno»; *LXXI*; *CCCXXVIII*); quella della navigazione (il difficile viaggio esistenziale verso un porto di salvezza; *RVF CLXXXIX*) e, a questa collegata, del pellegrino (in questo caso pellegrino d'amore) alla ricerca della «disiata forma vera» dell'amata, simile al vecchio pellegrino diretto a Roma per vedere l'immagine di Cristo (*RVF XVI*); e ancora della mitica Araba Fenice, che muore e subito risorge dalle sue stesse ceneri (*RVF CXXXV*; *CLXXXV*; *CCCXXI*); dello specchio (con annesso richiamo al mito di Narciso), pericoloso «avversario» del poeta in quanto induce la donna a trovare piena soddisfazione nella contemplazione della propria immagine, dimenticandosi così dell'innamorato, al quale non resta che evidenziare il carattere ingannevole ed effimero dell'immagine riflessa (*RVF XLV-XLVI*).



Familiars II, 9, 18-20

Nulla è più tenace, niente più flessibile degli scherzi; dovunque ti volga, ti seguono. Che dici tu dunque? D'aver io inventato il bel nome di Laura, perché di lei potessi parlare e per lei molti parlassero; ma che nel fatto nessuna Laura mi sta nel cuore, se non forse quel lauro dei poeti, al quale è manifesto ch'io aspiro con lungo studio e indefesso; e di questa Laura viva, della quale io fingo d'esser preso, tutto è artefatto: finti i miei versi, simulati i sospiri. In questo soltanto io vorrei veramente che tu scherzassi, e che in me fosse davvero simulazione e non frenesia! Credi a me, nessuno, senza gran fatica, può fingere a lungo; e affaticarsi senza pro' per sembrar pazzo è la più grande delle pazzie. Aggiungi che, essendo sani, possiamo col nostro contegno imitare i malati, ma non simulare il pallore. Il mio pallore, la mia pena ti sono noti; e perciò io ancor più sospetto che con quella tua socratica festività, che chiamano ironia, e nella quale non cedi neppure a Socrate, tu non intenda canzonare i miei mali. Ma aspetta; questa mia ferita col tempo maturerà, e si avvererà in me quel detto di Cicerone: «Il tempo ferisce, il tempo guarisce»; e contro questa Laura, che tu dici finta, mi graverà forse anche l'altro mio finto Agostino, ché molte e gravi cose leggendo e meditando, sarò vecchio prima d'invecchiare.



Posteritati [Ai posteri]

Mi travagliò quand'ero molto giovane, un amore fortissimo; ma fu il solo, e fu puro; e più a lungo ne sarei stato travagliato se la morte, crudele ma provvidenziale, non avesse spento definitivamente quella fiamma quand'ormai era languente. Vorrei davvero poter dire d'essere assolutamente senza libidine; ma se lo dicessi mentirei. Posso dir questo con certezza: d'aver sempre in cuor mio esecrato quella bassezza, quantunque vi fossi spinto dai calori dell'età e del temperamento. Ma tosto che fui presso ai quarant'anni, quando ancora avevo parecchia sensibilità e parecchie energie, ripudiai siffattamente non soltanto quell'atto osceno, ma il suo totale ricordo, come se mai avessi visto una donna. E questa la pongo tra le mie principali felicità, ringraziando il Signore d'avermi liberato, ancor sano e vigoroso, da una servitù così bassa e per me sempre odiosa.



Josef Manes (1820 - 1871), *L'incontro di Petrarca e Laura ad Avignone nel 1327* (1845-1846), Praga, Narodni Galerie.



Roberto Antonelli
Laura: *flatus voci*

Se non fosse per il sonetto **CCXCI** e soprattutto per la sestina **CCCXXXII**, noi non avremmo neppure un luogo, in tutto il *Canzoniere*, in cui leggere con una certa sicurezza il nome di Laura [...] In tutto il resto del *Canzoniere*, infatti, *Laura* è *l'aura*, complice anche la grafia *laura*, impiegata in normale *scriptio continua* per tutto l'autografo vaticano. *Laura* dunque non svolge una funzione referenziale sul piano descrittivo o biografico ma ha un valore innanzitutto letterario e simbolico; quindi, proprio giocando sul significante, il 'nome' (*flatus voci*) può essere adibito a molteplici e spesso concomitanti 'altri' significati [...]

Il tema centrale del *Canzoniere* è perciò un 'nome', una 'parola' (la parola poetica?). Petrarca gioca continuamente con le allusioni desumibili dal puro significante. Il tema "laura" può dunque produrre altri temi e sottotemi, situazioni: il desiderio di amore e di poesia (*lauro*), di onore (*laur(e)a*), di fama e di 'patria' (*l'aura*), di locus *amoenus* – *hortus deliciarum*, di natura-esordio primaverile, romanzo e dantesco (*l'aurora*) [...] Quando Laura morirà, l'autore potrà ben dire: «le mie notti fa triste, e i giorni oscuri,/ quella che n'ha portato i penser' miei,/ né di sé m'ha lasciato altro che 'l nome» (RVF CCXCI, vv.12-14), con lo sviluppo tematico conseguente: «et se mie rime alcuna cosa ponno,/ consecrata fra i nobili intellecti/ fia del tuo nome qui memoria eterna» (RVF CCCXXVII, vv.12-14).





Passato è 'l tempo omai (RVF CCCXIII)

Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto
con refrigerio in mezzo 'l foco vissi;
passato è quella di ch'io piansi et scrissi,
ma lasciato m'à ben la penna e 'l pianto.

Passato è 'l viso sì leggiadro et santo,
ma passando i dolci occhi al cor m'à fissi:
al cor già mio, che seguendo partissi
lei ch'avolto l'avea nel suo bel manto.

Ella 'l se ne portò sotterra, e 'n cielo
ove or trïumpha, ornata de l'alloro
che meritò la sua invicta honestate.

Così disciolto dal mortal mio velo
ch'a forza mi tien qui, foss'io con loro
fuor de' sospir' fra l'anime beate!



Orazione di Laurea pronunciata in Campidoglio

La laurea dunque, dovuta a cesari e poeti, è un serto composto di rami di alloro, per quanto quello poetico sia fatto talvolta di rami di mirto, talvolta di edera, talvolta consista in una semplice benda [...] Ma per non andar troppo lontano, lasciando da parte il resto, riassumo brevemente le caratteristiche dell'alloro. Anzitutto è una pianta odorosa [...]; l'odore può attribuirsi alla buona fama, che cesari e poeti vanno cercando. E infatti, come siamo formati di anima e di corpo, così davanti a noi si aprono due possibilità di procurarci gloria, vale a dire del corpo e dello spirito, per quanto, finché siamo in vita, l'una abbia bisogno dell'aiuto dell'altra, e senza dubbio i cesari tendono alla gloria per la prima strada, i poeti per la seconda.

Poi che dunque entrambi tendono alla stessa meta, sia pur per strade diverse, opportunamente per entrambi è stato preparato un solo primo elemento: cioè indicano l'odore di quell'albero profumato come l'odore della buona fama e della gloria. Inoltre quest'albero fa una bella ombra, e si presta al riposo di chi è affaticato [...] Questa proprietà può ben riferirsi e ai cesari e ai poeti, talché appaia che il riposo sia stato promesso dopo le fatiche delle guerre agli uni, per quelle degli studi agli altri.

Dicono che le foglie di quest'albero, come sono incorruttibili di per sé, così preservano dalla corruzione i libri e gli altri oggetti con cui si trovano a contatto: questo si adatta singolarmente ai poeti, per la cui opera — è innegabile — la fama loro e altrui è preservata dalla corruzione [...] Restano ancora tre caratteristiche di quest'albero, che non si possono assolutamente passare sotto silenzio anzitutto, accostato a chi dorme, ne rende veraci i sogni, e perciò pare che sia dovuto in maniera particolare ai poeti, che — si dice — son soliti sognare sul Parnaso [...]



F. Fontebasso (1707-1769),
Incoronazione di Petrarca in Campidoglio,
Trieste, Biblioteca Civica.



Per dimostrare sotto questa figurazione la verità contenuta nelle parole dei poeti, che a chi non le intende sembrano sogni, affermano che sul loro capo c'è questa pianta, la quale, come abbiamo detto, rende reali i sogni. Del pari, da un altro punto di vista, l'albero può sembrare appropriato, secondo il loro parere, ad Apollo, dio della divinazione, in quanto promette la prescienza del futuro, perché da lui è anche foggiato il diamante, come ora dirò. Essendo dunque Apollo considerato dio dei poeti, non ci fu punto da meravigliarsi che i poeti che avevano ben meritato del dio si coronassero delle sue fronde, poiché ritenevano di giovare del suo aiuto e lo chiamavano dio dell'ingegno.

La seconda delle tre caratteristiche, la più importante, è il colore sempre verde di quest'albero [...] Perciò il lauro si conviene del pari a entrambi, cesari e poeti, perché è immortale: sotto questo aspetto si dice del pari caro a Febo, e a Febo consacrato [...] Di qui ebbe origine la leggenda che Febo amasse Dafne: infatti Dafne è il nome greco del latino lauro. Questa leggenda è riportata tutta nel primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, e non è stata inventata senza ragione dai poeti: per quanto infatti ogni pianta sia amica del sole, da cui deriva ogni suo prosperare e la sua vita, l'alloro tuttavia, dotato per suo favore di singolare freschezza, mantiene più a buon diritto il titolo di pianta prediletta; e poiché la perennità di questo verdeggiare simboleggia l'immortalità della fama acquisita sia con le imprese guerresche che con l'ingegno, essa può essere stata la causa per cui cesari e poeti si coronassero soprattutto di queste fronde.

Terza e ultima caratteristica è il fatto — ne convengono tutti coloro che si sono occupati di fenomeni naturali — che quest'albero non viene colpito dal fulmine [...] Infatti nelle vicende umane il fulmine è più forte dell'eternità del tempo, in quanto distrugge ogni cosa e le opere e i beni degli uomini e la loro fama. Ben a ragione, dunque, delle fronde che non si curano del fulmine s'incoronano quelli la cui gloria, sola, non teme colei che a mo' del fulmine abbatte ogni cosa: la vecchiaia [...]

E questo sia detto dell'alloro tanto imperiale quanto poetico.





Erano i capei d'oro a l'aura sparsi (RVF XC)

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 pareva:
i' che l'ésca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di sùbito arsi?

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

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





Lasso, quante fiate Amor m'assale (RVF CIX)

Lasso, quante fiate Amor m'assale,
che fra la notte e 'l dì son più di mille,
torno dov'arder vidi le faville
che 'l foco del mio cor fanno immortale.

Ivi m'acqueto; et son condotto a tale,
ch'a nona, a vespro, a l'alba et a le squille
le trovo nel pensier tanto tranquille
che di null'altro mi rimembra o cale.

L'aura soave che dal chiaro viso
move col suon de le parole accorte
per far dolce sereno ovunque spira,

quasi un spirto gentil di paradiso
sempre in quell'aere par che mi conforte,
sì che 'l cor lasso altrove non respira.





L'aura celeste che 'n quel verde lauro (RVF CXCVII)

L'aura celeste che 'n quel verde lauro
spira, ov'Amor ferì nel fianco Apollo,
et a me pose un dolce giogo al collo,
tal che mia libertà tardi restauro,

pò quello in me che nel gran vecchio mauro
Medusa quando in selce transformollo;
né posso dal bel nodo omai dar crollo,
là 've il sol perde, non pur l'ambra, o l'auro:

dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio,
che sì soavemente lega et stringe
l'alma che d'umiltate e non d'altr'armo.

L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio,
et di bianca paura il viso tinge;
ma li occhi ànno virtù di farne un marmo.





L'aura soave al sole spiega et vibra *(RVF CXCVIII)*

L'aura soave al sole spiega et vibra
l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse
là da' begli occhi, et de le chiome stesse
lega 'l cor lasso, e i lievi spirti cribra.

Non ò medolla in osso, o sangue in fibra,
ch'i' non senta tremar, pur ch'i' m'apresse
dove è chi morte et vita insieme, spesse
volte, in frale bilancia appende et libra,

vedendo ardere i lumi ond'io m'accendo,
et folgorare i nodi ond'io son preso,
or su l'omero dextro et or sul manco.

I' nol posso ridir, ché nol comprendo:
da ta' due luci è l'intellecto offeso,
et di tanta dolcezza oppresso et stanco.





Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro (RVF CCXXIII)

Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro,
et l'aere nostro et la mia mente imbruna,
col cielo et co le stelle et co la luna
un'angosciosa et dura notte innarro.

Poi, lasso, a tal che non m'ascolta narro
tutte le mie fatiche, ad una ad una,
et col mondo et con mia cieca fortuna,
con Amor con Madonna et meco garro.

Il sonno è 'n bando, et del riposo è nulla;
ma sospiri et lamenti infin a l'alba,
et lagrime che l'alma a li occhi invia.

Vien poi l'aurora, et l'aura fosca inalba,
me no: ma 'l sol che 'l cor m'arde et trastulla,
quel pò solo adolcir la doglia mia.





L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine (RVF CCXLVI)

L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine
soavemente sospirando move,
fa con sue viste leggiadrette et nove
l'anime da' lor corpi pellegrine.

Candida rosa nata in dure spine,
quando fia chi sua pari al mondo trove,
gloria di nostra etate? O vivo Giove,
manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine:

sì ch'io non veggia il gran publico danno,
e 'l mondo remaner senza 'l suo sole,
né li occhi miei, che luce altra non ànno;

né l'alma, che pensar d'altro non vòle,
né l'orecchie, ch'udir altro non sanno,
senza l'oneste sue dolci parole.



Voglia mi sprona, Amor mi guida (RVF CCXI)

Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge,
Piacer mi tira, Usanza mi trasporta,
Speranza mi lusinga et riconforta
et la man destra al cor già stanco porge;

e 'l misero la prende, et non s'accorge
di nostra cieca et disleale scorta:
regnano i sensi, et la ragion è morta;
de l'un vago desio l'altro risorge.

Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile,
dolci parole ai be' rami m'àn giunto
ove soavemente il cor s'invesca.

Mille trecento ventisette, a punto
su l'ora prima, il dì sesto d'aprile,
nel laberinto intrai, né veggio ond'esca.

F



Marie Spartali Stillman (1844-1927),
Incontro tra Laura e Petrarca in S. Chiara (1889).

Era il giorno ch'al sol (RVF III)

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

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.

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

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

F





Tornami a la mente, anzi v'è dentro (RVF CCCXXXVI)

Tornami a la mente, anzi v'è dentro, quella
ch'indi per Lethe esser non pò sbandita,
qual io la vidi in su l'età fiorita,
tutta accesa de' raggi di sua stella.

Sì nel mio primo occorso honesta et bella
veggiola, in sé raccolta, et sì romita,
ch'i' grido: - Ell'è ben dessa; anchor è in vita -,
e 'n don le cheggio sua dolce favella.

Talor risponde, et talor non fa motto.
I' come huom ch'erra, et poi più dritto estima,
dico a la mente mia: - Tu se' 'ngannata.

Sai che 'n mille trecento quarantotto,
il dì sesto d'aprile, in l'ora prima,
del corpo uscìo quell'anima beata. -



Cfr. ***Trionfo della morte***

Chiare, fresche et dolci acque (RVF CXXVI)

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

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,
et torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo:
ché lo spirito lasso
non poria mai in più riposato porto
né in più tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata et l'ossa.

Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella et mansüeta,
et là 'v'ella mi scorre
nel benedetto giorno,
volga la vista disïosa et lieta,
cercandomi; et, o pietà!,
già terra in fra le pietre
vedendo, Amor l'inspiri
in guisa che sospiri
sì dolcemente che mercé m'impetre,
et faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo.

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

Quante volte diss'io
 allor pien di spavento:
 Costei per fermo nacque in paradiso.
 Così carico d'oblio
 il divin portamento
 e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
 m'aveano, et sì diviso
 da l'immagine vera,
 ch'i' dicea sospirando:
 Qui come venn'io, o quando?;
 credendo d'esser in ciel, non là dov'era.
 Da indi in qua mi piace
 questa herba sì, ch'altrove non ò pace.

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

«Prosegue l'evocazione della natura valchiusana sacralizzata dalla presenza di Laura, già al centro delle due ultime stanze della "sorella" CXXV. Il salto tonale da una tessitura programmaticamente "aspra" e 'petrosa' a una *dulcedo* stilnovistica e paradisiaca (nel senso dantesco) è già almeno in parte avvenuto a metà della precedente, di cui la CXXVI appare allora la continuazione» (M.Santagata)



Brescia, Biblioteca Queroliniana



In qual parte del ciel (RVF CLIX)

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

Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea,
chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse?
quando un cor tante in sé vertuti accolse?
benché la somma è di mia morte rea.

Per divina bellezza indarno mira
chi gli occhi de costei già mai non vide
come soavemente ella gli gira;

non sa come Amor sana, et come ancide,
chi non sa come dolce ella sospira,
et come dolce parla, et dolce ride.





Morte di Laura (*Trionfo della Morte* I, 133-135; 157-172)

L'ora prima era, il dì sesto d'aprile,
che già mi strinse, et or, lasso, mi sciolse:
come Fortuna va cangiando stile!

[...]

Poi che deposto il pianto e la paura
pur al bel volto era ciascuna intenta,
per desperazion fatta sicura,
non come fiamma che per forza è spenta,
ma che per sé medesima si consume,
se n'andò in pace l'anima contenta,
a guisa d'un soave e chiaro lume
cui nutrimento a poco a poco manca,
tenendo al fine il suo caro costume.

Pallida no, ma più che neve bianca
che senza venti in un bel colle fiocchi,
parea posar come persona stanca.

Quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,
sendo lo spirto già da lei diviso,
era quel che morir chiaman gli sciocchi:
Morte bella pareva nel suo bel viso.





Solo et pensoso (RVF XXXV)

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

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:

sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

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



«L'Io parlante è non solo *solo e pensoso*, ma come tale si mette anche in scena, davanti ad uno spettatore immaginario, nel suo incedere lento, malinconico e pensieroso. Lo spettatore contempla l'Io, per così dire, dall'interno e dall'esterno, come se esso fosse da un lato chiuso in se stesso e dall'altro libero di vedersi da fuori (vv. 1-4). Altrettanto sorprendente è il contrasto tra il lento incedere dell'Io tra i campi solitari, come se li volesse misurare, e il suo sguardo che non si fissa su se stesso ma cerca attentamente tracce umane sul terreno. La figura, ancora ermetica nella prima quartina, si rivela nella seconda quartina: *di fuor si legge com'io dentro avampi* (v.8). Proprio perché teme di tradirsi attraverso il linguaggio involontario del corpo il poeta cerca rifugio nella solitudine (vv. 5-6). Solo a questo punto si viene a sapere che la figura ancora illeggibile della prima quartina è quella di un innamorato. Oltre a definire lo stato d'animo dell'innamorato, l'espressione *avampi* indica il carattere soggettivo della percezione del paesaggio. Sembra infatti al poeta che i monti, i prati, i fiumi e le foreste vedano ciò che egli tenta di nascondere agli uomini, come se anche essi possano leggere il suo stato d'animo. L'agitazione del poeta solitario favorisce così un'inversione delle prospettive: non è l'Io ad osservare il paesaggio, ma il paesaggio ad osservare l'Io. Tuttavia, sebbene il poeta fugga la comunicazione con gli uomini perché l'amata non nominata si sottrae al dialogo, gli resta pur sempre la possibilità di un dialogo senza fine con Amore. Amore non abbandona mai l'innamorato, dovesse egli scegliere anche le vie più selvagge e solitarie. Il "ragionare", ossia il dialogo tra il poeta e Amore, in realtà è però un pensare solitario in cui il poeta immagina di avere un interlocutore. Il pensare di nuovo trascende così nella concretezza di una poesia sorgente dalla mancanza e dall'assenza.

[K. Stierle]



Marco Arianì Paradossi e miti

L'ossessiva dinamica attrazione-fuga connota il discorso amoroso come paradossografia, come ossimoro permanente: Laura è luce accecante (RVF XIV, XVIII, LXXI, CVII, CIX, CXV) che abbaglia e annienta, «dolcemente [...] consuma e strugge» (LXXII, 39), attrae e respinge (il simbolo della calamita in CXXXV, 16 ss.). L'io-personaggio le si avvicina come «augel notturno al sole» (CLXV, 14), come farfalla (XIX, CXLI) che incontra intrepidamente la morte nel bramato accecamento (XLVIII, LXXI, CX, CXXXV, CCXII, CCXIX): l'effetto è una perenne dissociazione (XV, XVII, XXI, XCIV, CXXV, CCLVI-CCLVIII). Laura è dunque *monstrum* (CCCXLVII, 5), prodigio, centro di meraviglie; la formulazione miracolistica dell'oggetto d'amore (CLX, CLXV, CCXCV, CCCXXV) induce una mitografia allusiva e polimorfica nel dramma memoriale narrato: Laura è Dafne che sfugge e si tramuta in alloro (XXII, XXXIV, XLI, XLII, LI), è Narciso che si contempla allo specchio e si nega a ogni contatto (XLV), è Medusa che pietrifica l'amante [...], è Fenice che produce mirabolanti paradossi e risorge dalle ceneri [...], è Euridice per sempre perduta da Orfeo (CCCXXXII). Quest'ultima identificazione dell'*agens* è parte di un'altra, speculare mitografia – Apollo che insegue Dafne, Atteone sbranato dai cani (in XXIII e LII), Endimione in vana attesa di una visita notturna (in CCXXXVII, 51 ss.) –, che fissa *in exempla* emblematici una perdita irrimediabile, dell'oggetto d'amore e di sé, come della stessa potenza demiurgica dell'atto poetico, inetto ad afferrare la sua ossessione mitica e a ridirne i *mirabilia*: e, del resto, anche l'amante è *monstrum*, è *salamandra* che vive il prodigio ossimorico di chi si pasce di morte e vive «in fiamme» (CCVII, 40 ss.), è un lauro, un cigno, una pietra, un cervo (XXIII), un *huom di ghiaccio* (LXXIII, 15).

La mitopoiesi simboleggia dunque Laura come fantasma inafferrabile, crudele-pietoso, marmo (CLXXI) o cerva fuggente (CLXXXIX; ma notevole è l'ennesima proiezione speculare dell'io-cervo in CCIX), inseguita da un *agens* orbo (XVIII) o zoppo (LXXXVIII, CCXII), smarrito in un bosco-labirinto (CCXI, CCXIV, CCXXIV) che è poi il groviglio stesso della scrittura poetica.



Pace non trovo (*RVF CXXXIV*)

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m'à in pregon, che non m'apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m'ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.





La vita fugge (RVF CCLXXII)

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate
mi dànno guerra, et le future anchora;

e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora,
or quinci or quindi, sì che 'n veritate,
se non ch'i' ò di me stesso pietate,
i' sarei già di questi penser' fòra.

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
veggio al mio navigar turbati i vènti;

veggio fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte,
e i lumi bei che mirar soglio, spenti.



«I *lumi bei ... spenti* dell'ultimo verso sono, ovviamente, gli occhi di Laura defunta. Questo, però, è l'unico luogo del sonetto ove si alluda alla donna amata [...] Se nel testo la donna amata è assente e latitano i segni dell'affettività e del desiderio, in compenso, per tutta la sua estensione campeggia l'io del poeta. L'io si presenta affetto da una crisi profonda, talmente angosciata e insopportabile che, se non avesse paura della pena eterna a cui sarebbe destinato (v.7), il poeta sarebbe persino disposto a mettere fine alla vita con le sue stesse mani (v.8). Prima ancora che i temi e i contenuti, è l'andamento stilistico e sintattico del testo a dare corpo alla sensazione di ineluttabilità, quasi di quotidiana consuetudine, di un male di vivere che il poeta non sa definire [...] Noi oggi la chiamiamo depressione; Petrarca usava categorie filosofico-morali e, pertanto, riteneva che quello stato malinconico della coscienza, quell'incapacità di operare e di guardare alla vita con la fiducia del credente fosse, sì, un male, un morbo, ma un morbo moralmente peccaminoso: l'accidia [...]

Ecco a cosa ha portato la rivoluzione copernicana di Petrarca: all'indagine delle profondità della psiche, dei mali dell'anima, dei dubbi davanti alla vita presente e a quella futura [...] L'avere introiettato la colpa, l'avere cristianamente fatto del desiderio amoroso un peccato è stato il passo necessario perché la poesia potesse lasciare il territorio delle apparenze e dei comportamenti codificati e scavare nel regno oscuro della soggettività. Potremmo dire che una religiosità inquieta e in certi momenti lacerante è all'origine del laicismo di Petrarca. A modo suo, anche lui era un realista. Anche per lui, come per Dante, la letteratura era uno strumento di conoscenza».

(M. Santagata)

S'amor non è (RVF CXXXII)

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
Se ria, onde sì dolce ogni tormento?

S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s'io no 'l consento?

Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
Fra sì contrari vènti in frale barca
mi trovo in alto mar senza governo,

sì lieve di saver, d'error sì carica
ch'i' medesmo non so quel ch'io mi voglio,
et tremo a mezza state, ardendo il verno.



«Proprio al centro della Prima Parte dei *Fragmenta* (la canzone CCLXIV apre la Seconda) è collocato questo straordinario sonetto, una *summa* delle contraddizioni amorose, dove in forma dialettico-scolastica ad andamento binario, segnata da impetuose interrogazioni, si chiede *an sit* e *quid sit Amor*, nonché ragione dei suoi tipici contrasti: il tutto molto oltre il gusto della problematica poetica duecentesca sulla natura di Amore [...] Anche qui Amore, come effetto della vista e della memoria fomentata dalla lontananza (un ultimo riflesso di Andrea Cappellano, per cui Amore procede “ex visione et immoderata cogitatione”), sfugge alla conoscenza, è uno stato di patologia del sensibile, un’alterazione febbrile, come quella di chi ha brividi di freddo *a mezza state* e brucia di caldo in pieno inverno (v.14), con uno degli *oxymora* più fisiologici del *Canzoniere* (R.Bettarini).

«Il discorso non solo si conforma allo schema della *quaestio* scolastica (enunciato + interrogazione), ma ne rispetta anche la successione canonica secondo il modulo *quaestio an sit*, cui seguono quelle *quid et qualis* [...] Tutti i commentatori antichi e moderni interpretano alla stregua di Leopardi: “Che cosa è quello che sento, se non è amore” [...] La *quaestio* suggerirebbe, invece, di intendere: ‘Se Amore non esiste, allora che cosa è...’, collocando il sonetto nell’alveo del dibattito sulla natura d’Amore inaugurato in Italia dalla tenzone fra Jacopo Mostacci, Pier de la Vigna e Giacomo da Lentini. A favore dell’interpretazione vulgata si osservi però che la versione banalizzata della domanda è già presente nei testi boccacciani (*Filostrato* VI, 15, 1-2) e può appoggiarsi a Ovidio, *Metamorfosi* VII, 12-13 (M.Santagata).



Nel dolce tempo (*RVF XXIII, 38-60*)

[...]

e i duo mi trasformaro in quel ch'i' sono,
facendomi d'uom vivo un lauro verde,
che per fredda stagion foglia non perde.

Qual mi fec'io quando primier m'accorsi
de la trasfigurata mia persona,
e i capei vidi far di quella fronde
di che sperato avea già lor corona,
e i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi,
com'ogni membro a l'anima risponde,
diventar due radici sovra l'onde
non di Peneo, ma d'un più altero fiume,
e n' duo rami mutarsi ambe le braccia!
Né meno anchor m' agghiaccia
l'esser coverto poi di bianche piume
allor che folminato et morto giacque
il mio sperar che tropp'alto montava:
ché perch'io non sapea dove né quando
me 'l ritrovasse, solo lagrimando
là 've tolto mi fu, dì e nocte andava,
ricercando dallato, et dentro a l'acque;
et già mai poi la mia lingua non tacque
mentre poteo del suo cader maligno:
ond'io presi col suon color d'un cigno.





Poco era ad appressarsi agli occhi miei (RVF LI)

Poco era ad appressarsi agli occhi miei
la luce che da lunge gli abbarbaglia,
che, come vide lei cangiar Thesaglia,
così cangiato ogni mia forma avrei.

Et s'io non posso trasformarmi in lei
più ch'i' mi sia (non ch'a mercé mi vaglia),
di qual pietra più rigida si 'ntaglia
pensoso ne la vista oggi sarei,

o di diamante, o d'un bel marmo bianco,
per la paura forse, o d'un diaspro,
pregiato poi dal vulgo avaro et scioccho;

et sarei fuor del grave giogo et aspro,
per cui i' ò invidia di quel vecchio stanco
che fa con le sue spalle ombra a Marroccho.





Passa la nave mia colma d'oblio (RVF CLXXXIX)

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla et Caribdi; et al governo
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto et rio
che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;
la vela rompe un vento humido eterno
di sospir', di speranze, et di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna et rallenta le già stanche sarte,
che son d'error con ignorantia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l'onde è la ragion et l'arte,
tal ch'incomincio a desperar del porto.



Sulla base delle espressioni «colma d'oblio» (v.1) e «enfra Scilla et Caribdi» (v.3), M. Picone individua il modello narrativo di questo sonetto nelle vicende di Ulisse, quando l'eroe greco, nello stretto di Messina, deve affrontare prima le Sirene e poi gli altri due mostri. «*L'agens*», scrive Picone, «che ha voluto ascoltare il canto delle Sirene rimanendone incantato, ha dimenticato la sua vera destinazione eterna, e si è pericolosamente avvicinato al terribile 'passo' custodito dai due mostri marini; è arrivato al baratro spaventoso di Cariddi e all'orrenda groppa di Scilla... al gorgo cioè che attrae le navi facendole naufragare».

Movesi il vecchierel (RVF XVI)

Movesi il vecchierel canuto et bianco
del dolce loco ov' à sua età fornita
et da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;
indi trahendo poi l'antiquo fianco
per l'extreme giornate di sua vita,
quanto più pò, col buon voler s'aita,
rotto dagli anni, et dal cammino stanco;
et viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di colui
ch'ancor lassù nel ciel vedere spera:
così, lasso, talor vo cerchand'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disiata vostra forma vera.

F



Brescia, Biblioteca Queriniana



Il mio avversario (RVF XLV)

Il mio avversario in cui veder solete
gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel honora,
colle non sue bellezze v'innamora
più che 'n guisa mortal soavi et liete.

Per consiglio di lui, donna, m'avete
scacciato del mio dolce albergo fora:
misero exilio, avegna ch'i' non fôra
d'abitar degno ove voi sola siete.

Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,
non devea specchio farvi per mio danno,
a voi stessa piacendo, aspra et superba.

Certo, se vi rimembra di Narcisso,
questo et quel corso ad un termino vanno,
benché di sì bel fior sia indegna l'erba.



L'oro et le perle (RVF XLVI)

L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi,
che 'l verno devria far languidi et secchi,
son per me acerbi et velenosi stecchi,
ch'io provo per lo petto et per li fianchi.

Però i dì miei fien lagrimosi et manchi,
ché gran duol rade volte aven che 'nvecchi:
ma più ne colpo i micidiali specchi,
che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi.

Questi poser silentio al signor mio,
che per me vi pregava, ond'ei si tacque,
veggendo in voi finir vostro desio;

questi fuor fabbricati sopra l'acque
d'abisso, et tinti ne l'eterno oblio,
onde 'l principio de mia morte nacque.



Quand'io veggio dal ciel (RVF CCXCI)

Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora
co la fronte di rose et co' crin' d'oro,
Amor m'assale, ond'io mi discoloro,
et dico sospirando: Ivi è Laura ora.

O felice Titon, tu sai ben l'ora
da ricovrare il tuo caro tesoro:
ma io che debbo far del dolce alloro?
che se 'l vo' riveder, conven ch'io mora.

I vostri dipartir' non son sì duri,
ch'almen di notte suol tornar colei
che non â schifo le tue bianche chiome:

le mie notti fa triste, e i giorni oscuri,
quella che n'à portato i penser' miei,
né di sé m'à lasciato altro che 'l nome.

«Il *nomen-omen*, ritardato in chiusura assoluta, è in realtà un corpo sonoro disseminato verticalmente nel testo in posizione-chiave e in variazioni multiple (quartine), così serrate tra loro che la rima *-ora* (A) non si distingue dalla rima *-oro* (B) se non per la vocale finale, con soluzione monoassonzata, dove per di più le due rime allo stato puro portano già il nome di *Laura*: tanto sotto la cifra ambigua di (*l'*)*ora*, in quanto forma monotongata corrispondente a *l'aura*, quanto sotto specie di *oro*, che è l'emblema cromatico d'una chioma femminile accarezzata dal sole. Il massimo della *nominatio* sta nella tensione paronomastica in rima di *l'Aurora* con *Laura ora*, impreziosita dalla pseudo-rima con *alloro*, altro allotropo e *senhal* distintivo della donna del Libro»

[R. Bettarini]



Mia benigna fortuna (RVF CCCXXXII)

[...]

Chiario segno Amor pose a le mie rime
dentro a' belli occhi, et or l'à posto in pianto,
con dolor rimembrando il tempo lieto:
ond'io vo col penser cangiando stile,
et ripregando te, pallida Morte,
che mi sottragghi a sì penose notti.

Fuggito è 'l sonno a le mie crude notti,
e 'l suono usato a le mie roche rime,
che non sanno trattar altro che morte,
così è 'l mio cantar converso in pianto.
Non à 'l regno d'Amor sì vario stile,
ch'è tanto or tristo quanto mai fu lieto.

Nesun visse già mai più di me lieto,
nesun vive più tristo et giorni et notti;
et doppiando 'l dolor, doppia lo stile
che trae del cor sì lagrimose rime.
Vissi di speme, or vivo pur di pianto,
né contra Morte spero altro che Morte.

Morte m'à morto, et sola pò far Morte
ch'i' torni a riveder quel viso lieto
che piacer mi facea i sospiri e 'l pianto,
l'aura dolce et la pioggia a le mie notti,
quando i pensieri electi tessea in rime,
Amor alzando il mio debile stile.

Or avess'io un sì pietoso stile
che Laura mia potesse tôrre a Morte,
come Euridice Orpheo sua senza rime,
ch'i' vivrei anchor più che mai lieto!
S'esser non pò, qualchuna d'este notti
chiuda omai queste due fonti di pianto.

Amor, i' ò molti et molt'anni pianto
mio grave danno in doloroso stile,
né da te spero mai men fere notti:
et però mi son mosso a pregar Morte
che mi tolga di qui, per farme lieto,
ove è colei ch'i' canto et piango in rime.

Se sì alto pôn gir mie stanche rime,
ch'aggiungan lei ch'è fuor d'ira et di pianto,
et fa 'l ciel or di sue bellezze lieto,
ben riconoscerà 'l mutato stile,
che già forse le piacque anzi che Morte
chiaro a lei giorno, a me fesse atre notti.

O voi che sospirate a miglior' notti,
ch'ascoltate d'Amore o dite in rime,
pregate non mi sia più sorda Morte,
porto de le miserie et fin del pianto;
muti una volta quel suo antiquo stile,
ch'ogni uom attrista, et me pò far sì lieto.

Far mi pò lieto in una o 'n poche notti:
e 'n aspro stile e 'n angosciose rime
prego che 'l pianto mio finisca Morte.





IL TEMA POLITICO

La rievocazione diaristica di un intero mondo di affetti e ideali coinvolge anche la dimensione politica. Questa è prima di tutto legata alla famiglia Colonna, che, in parallelo con Laura-lauro, offre col suo stesso nome l’emblema del discorso politico («Gloriosa columna in cui s'appoggia/ nostra speranza e 'l gran nome latino», **RVF X**), che a quello amoroso si intreccia (si «incatena») all’inizio delle rime ‘in morte’ (**RVF CCLXVI** e **CCLXIX**). Implicitamente rivolti ai Colonna sono i componimenti per la Crociata bandita in Francia nel 1333 da papa Giovanni XXII (**RVF XXVII** e **XXVIII**). In occasione della vittoria riportata sugli Orsini a Castel Cesario (22 maggio 1333), Petrarca invita Stefano Colonna il Giovane a proseguire nella sua azione fino al definitivo trionfo sulla famiglia rivale (**RVF CIII**). Nella canzone ***Spirto gentil*** (**RVF LIII**) il poeta invita il destinatario a intervenire con la forza contro gli oppositori degli Colonna, tra cui gli Orsini. Il destinatario del componimento è stato a lungo identificato col tribuno romano Cola di Rienzo, ma più probabilmente si tratta di Bosone da Gubbio, nominato da Benedetto XII senatore delegato ed entrato in carica nel 1338. «Il nome di Cola, tuttavia», scrive M. Santagata, «non può essere espunto completamente da un discorso sulla canzone. Di essa, infatti, Petrarca si ricorderà negli scritti dedicati al Tribuno circa un decennio dopo [...] e anche Cola cercherà di sfruttare questo testo a scopi propagandistici».

A parte vanno considerate la canzone ***Italia mia*** (**RVF CXXVIII**), in cui viene deplorato l’uso delle milizie mercenarie da parte dei signori italiani, e i sonetti contro la corrotta curia avignonese, detta l’«avara Babilonia» (**RVF CXXXVI**, **CXXXVII**, **CXXXVIII**), con metafora biblica ricorrente anche in **RVF CXIV** («empia Babilonia»).



Petrarca, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Gloriosa columna in cui s'appoggia (RVF X)

Gloriosa columna in cui s'appoggia
nostra speranza e 'l gran nome latino,
ch'ancor non torse del vero camino
l'ira di Giove per ventosa pioggia,

qui non palazzi, non theatro o loggia,
ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino
tra l'erba verde e 'l bel monte vicino,
onde si scende poetando et poggia,

levan di terra al ciel nostr'intellecto;
e 'l rosignuol che dolcemente all'ombra
tutte le notti si lamenta et piagne,

d'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra:
ma tanto bel sol tronchi, et fai imperfecto,
tu che da noi, signor mio, ti scompagne.





Signor mio caro (RVF CCLXVI)

Signor mio caro, ogni pensier mi tira
devoto a veder voi, cui sempre veggio:
la mia fortuna (or che mi pò far peggio?)
mi tene a freno, et mi travolge et gira.

Poi quel dolce desio ch'Amor mi spira
menami a morte, ch'i' non me n'aveggio;
et mentre i miei duo lumi indarno cheggio,
dovunque io son, dì et notte si sospira.

Carità di signore, amor di donna
son le catene ove con molti affanni
legato son, perch'io stesso mi strinsi.

Un lauro verde, una gentil colonna,
quindici l'una, et l'altro diciotto anni
portato ò in seno, et già mai non mi scinsi.





Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro (RVF CCLXIX)

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

Tolto m'ài, Morte, il mio doppio thesauro,
che mi fea viver lieto et gire altero,
et ristorar nol pò terra né impero,
né gemma orïental, né forza d'auro.

Ma se consentimento è di destino,
che posso io piú, se no aver l'alma trista,
humidi gli occhi sempre, e 'l viso chino?

O nostra vita ch'è sì bella in vista,
com perde agevolmente in un matino
quel che 'n molti anni a gran pena s'acquista!





Il successor di Karlo (RVF XXVII)

Il successor di Karlo, che la chioma
co la corona del suo antiquo adorna,
prese à già l'arme per fiacchar le corna
a Babilonia, et chi da lei si noma;

e 'l vicario de Cristo colla soma
de le chiavi et del manto al nido torna,
sì che s'altro accidente nol distorna,
vedrà Bologna, et poi la nobil Roma.

La mansüeta vostra et gentil agna
abbatte i fieri lupi: et così vada
chiunque amor legitimo scompagna.

Consolate lei dunque ch'anchor bada,
et Roma che del suo sposo si lagna,
et per Jesù cingete ormai la spada.





Vinse Hanibàl (RVF CIII)

Vinse Hanibàl, et non seppe usar poi
ben la vittoriosa sua ventura:
però, signor mio caro, aggiate cura,
che similmente non avegna a voi.

L'orsa, rabbiosa per gli orsacchi suoi,
che trovaron di maggio aspra pastura,
rode sé dentro, e i denti et l'unghie endura
per vendicar suoi danni sopra noi.

Mentre 'l novo dolor dunque l'accora,
non riponete l'onorata spada,
anzi seguite là dove vi chiama

vostra fortuna dritto per la strada
che vi può dar, dopo la morte anchora
mille et mille anni, al mondo honor et fama.





Spirto gentil (RVF LIII)

Spirto gentil, che quelle membra reggi
dentro le qua' peregrinando alberga
un signor valoroso, accorto et saggio,
poi che se' giunto a l'onorata verga
colla qual Roma et i suoi erranti correggi,
et la richiami al suo antiquo vïaggio,
io parlo a te, però ch'altrove un raggio
non veggio di virtù, ch'al mondo è spenta,
né trovo chi di mal far si vergogni.
Che s'aspetti non so, né che s'agogni,
Italia, che suoi guai non par che senta:
vecchia, otïosa et lenta,
dormirà sempre, et non fia chi la svegli?
Le man' l'avess'io avvolto entro' capegli
[...]



[...]

Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi
ad una gran marmorea colonna
fanno noia sovente, et a sé danno.
Di costor piange quella gentil donna
che t'à chiamato a ciò che di lei sterpi
le male piante, che fiorir non sanno.
Passato è già più che 'l millesimo anno
che 'n lei mancâr quell'anime leggiadre
che locata l'avean là dov'ell'era.
Ahi nova gente oltra misura altera,
irreverente a tanta et a tal madre!
Tu marito, tu padre:
ogni soccorso di tua man s'attende,
ché 'l maggior padre ad altr'opera intende.

[...]



L'avara Babilonia (RVF CXXXVII)

L'avara Babilonia à colmo il sacco
d'ira di Dio, e di vitii empìi et rei,
tanto che scoppia, ed à fatti suoi dèi
non Giove et Palla, ma Venere et Bacco.

Aspectando ragion mi struggo et fiacco;
ma pur novo soldan veggio per lei,
lo qual farà, non già quand'io vorrei,
sol una sede, et quella fia in Baldacco.

Gl'idoli suoi sarranno in terra sparsi,
et le torre superbe, al ciel nemiche,
e i suoi torrer' di for come dentro arsi.

Anime belle et di virtute amiche
terranno il mondo; et poi vedrem lui farsi
aurèo tutto, et pien de l'opre antiche.



Fontana di dolore (RVF CXXXVIII)

Fontana di dolore, albergo d'ira,
scola d'errori, et templo d'eresia,
già Roma, or Babilonia falsa et ria,
per cui tanto si piange et si sospira;

o fucina d'inganni, o pregon dira,
ove 'l ben more, e 'l mal si nutre et cria,
di vivi inferno, un gran miracol fia
se Cristo teco alfine non s'adira.

Fondata in casta et humil povertate,
contra' tuoi fondatori alzi le corna,
putta sfacciata: et dove ài posto spene?

Ne gli adùlteri tuoi? ne le mal nate
ricchezze tante? Or Constantin non torna;
ma tolga il mondo tristo che 'l sostiene.



IL TEMA RELIGIOSO



Il tema amoroso e il tema politico-civile vengono progressivamente investiti da quello religioso, dalla coscienza della vanità del tutto («quanto piace al mondo è breve sogno», *RVF I*; «Misero mondo, instabile et protervo/ del tutto è cieco chi 'n te pon sua spene», *CCCXIX*, 5-6), della forza distruttrice del tempo: «Signor', mirate come 'l tempo vola,/ et sì come la vita/ fugge, et la morte n'è sovra le spalle./ Voi siete or qui; pensate a la partita:/ ché l'alma ignuda et sola/ conven ch'arrive a quel dubbioso calle./ Al passar questa valle/ piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno,/ vènti contrari a la vita serena;/ et quel che 'n altrui pena/ tempo si spende, in qualche acto più degno/ o di mano o d'ingegno,/ in qualche bella lode,/ in qualche honesto studio si converta:/ così qua giù si gode,/ et la strada del ciel si trova aperta» (*Italia mia*, *RVF CXXVIII*, vv. 97-112).

L'Io tende insomma a raggiungere un «miglior porto» sotto la guida di Dio, «lume di notte» che mostra «le 'nsegne di quell'altra vita» (*RVF LXXX*). A Dio si rivolge nel giorno anniversario della Passione, venerdì santo, che è anche il giorno dell'innamoramento (***RVF LXII***). Cristo è il «grande amico» giunto a liberare dalla passione erotica Petrarca, che riuscirà a staccarsi dalla prigione corporea se avrà ali sufficienti (*RVF LXXXI*) per elevarsi a «quel sommo ben che mai non spiace», al «più felice stato» a volte perso di vista (*RVF XCIX*) e quindi ritrovato, come detto nella canzone *I' vo pensando* (*RVF CCLXIV*), manifesto morale del *Canzoniere*, in cui si afferma la *renovatio* dell'Io, la conversione raggiunta dopo lungo e tormentato travaglio, nella coscienza che «non pur sotto bende/ alberga Amor, per cui si ride et piagne» *RVF XXVIII*).



Petrarca (sec. XIV), Padova,
Sala virorum illustrium.



Il *Canzoniere* termina intenzionalmente con una serie penitenziale, di confessione e di contrizione: tre sonetti (*Morte à spento*; *Tennemi Amor*; *I' vo piangendo*, collocati in questa posizione da Petrarca solo all'ultimo momento), seguiti dalla canzone alla Vergine. La coppia di sonetti **CCCLXIV-CCCLXV** costituisce «già il dittico di un orante, due parti d'una sola preghiera» (R. Bettarini); la scelta di concludere una raccolta profana con una preghiera (per la quale Petrarca può essersi ispirato a quella di san Bernardo in *Paradiso* XXXIII) non ha precedenti nella tradizione lirica italiana.



La serie chiude il cerchio del libro ricollegandosi al desiderio di pentimento espresso nel sonetto proemiale (*I' pentersi*), e ciò vale anche sul piano visivo, attraverso la non casuale presenza nei due testi della V incipitaria (Voi-Vergine): particolare «a cui il fregio dei miniatori conferisce nei manoscritti splendida evidenza» (G. Gorni). «Fine del Libro e principio d'un altro desiderato e impronunciabile colloquio, è quest'ultima canzone alla Vergine bella, programmata per coronare con grande smalto la femminilità sublimata di tutto il *Canzoniere*» (R. Bettarini). La canzone è fittamente intessuta di citazioni di testi biblici, liturgici, innodici, e di reminiscenze e coincidenze con la produzione di laudi, con la preghiera dantesca e con gli stessi testi marcatamente devozionali dello stesso Petrarca, come i *Psalmi penitenciales*; il fatto poi «che gli attributi mariani [*bella, saggia, pura, benedetta, santa, gloriosa, beatrice, dolce, pia, chiara, sacra, alma, humana, unica* ecc.] siano spesso sovrapponibili a quelli laurani, sovrapposizione certamente voluta da Petrarca per marcare la sostituzione dell'oggetto d'amore, è stato agevolato dalla presenza nella tradizione lirica romanza di un continuo e forte interscambio tra linguaggio profano e linguaggio biblico-liturgico» (M. Santagata); e ci si può chiedere se l'invocazione a Maria rappresenti un gesto religioso in veste poetica o un gesto poetico in veste religiosa (**Maria e Laura**).

L'amore-passione e la *pietas* civile e religiosa risultano così accomunati dalla tendenza ascensionale verso la pace eterna: e non a caso il *Canzoniere* si chiude sulla parola 'pace', quella stessa parola che concludeva, in triplice ripetizione, la canzone *Italia mia* in riferimento alla pace politica e che ora indica la pace dell'anima, da tempo desiderata.



Padre del ciel (RVF LXII)

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese,
con quel fero desio ch'al cor s'accese,
mirando gli atti per mio mal sì adorni,

piacciati omai col Tuo lume ch'io torni
ad altra vita et a più belle imprese,
sì ch'avendo le reti indarno tese,
il mio duro adversario se ne scorni.

Or volge, Signor mio, l'undecimo anno
ch'i' fui sommerso al dispietato giogo
che sopra i più soggetti è più feroce.

Miserere del mio non degno affanno;
reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;
ramenta lor come oggi fusti in croce.



Nel componimento (che all'inizio richiama la preghiera *Pater noster qui es in caelis*) vi sono «accostamenti ad alta fusione classico-cristiana. Il segno più intenso sembra affidato al verso d'apertura dell'ultima terzina: "*Miserere* del mio non degno affanno"; la semitraduzione del penitenziale e davidico *Miserere mei* (*Salmi* IV 2, L 1) passa attraverso il "*Miserere* di me" che Dante grida a Virgilio in *Inferno* I, 65, ma intrisa col ricordo dell'*Eneide*: "*miserere laborum/ tantorum, miserere animi non digna ferentis*" (II, 143-144), da dove, aumentando in interiorità, la litote virgiliana (*non digna*) slitta ad indicare lo stesso "non degno" *labor* o *affanno* dello scrivente immerso nel suo *gemitus* o *fletus*, raccolto in fine nella preghiera alla Vergine: "*miserere d'un cor contrito humile*" (RVF CCCLXVI). Il tema del Miserere sembra anche fornire l'autorizzazione a fondere le due Persone del Padre e del Figlio poste ai due estremi del sonetto, *Padre del ciel... oggi fusti in croce*, quando si pensi ai due versetti consecutivi del *Kyrie*, dove Padre e Figlio sono associati nella medesima formula di misericordia: "*Pater de caelis Deus, Miserere nobis/ Fili Redemptor mundi Deus, Miserere nobis*".

[R. Bettarini]



Tennemi Amor (RVF CCCLXIV)

Tennemi Amor anni ventuno ardendo,
lieto nel foco, et nel duol pien di speme;
poi che madonna e 'l mio cor seco insieme
saliro al ciel, dieci altri anni piangendo.

Omai son stanco, et mia vita reprendo
di tanto error che di vertute il seme
à quasi spento; et le mie parti extreme,
alto Dio, a te devotamente rendo:

pentito et tristo de' miei sì spesi anni,
che spender si deveano in miglior uso,
in cercar pace et in fuggir affanni.

Signor che 'n questo carcer m'ài rinchiuso,
tràmene, salvo da li eterni danni,
ch'i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso.



I' vo piangendo (RVF CCCLXV)

I' vo piangendo i miei passati tempi
i quai posi in amar cosa mortale,
senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale,
per dar forse di me non bassi esempi.

Tu che vedi i miei mali indegni et empi,
Re del cielo invisibile immortale,
soccorri a l'alma disviata et frale,
e 'l suo defecto di tua gratia adempi:

sì che, s'io vissi in guerra et in tempesta,
mora in pace et in porto; et se la stanza
fu vana, almen sia la partita honesta.

A quel poco di viver che m'avanza
et al morir, degni esser Tua man presta:
Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza.



Karlheinz Stierle

Maria e Laura

A conclusione del ciclo la poesia si spinge fino al confine del poetico a marcare la soglia di un'altra dimensione, tuttavia essa rimane nel terreno della scrittura poetica, anche se l'amore per la Laura terrena e il ricordo di lei vengono definitivamente accantonati.

È però vero che Laura viene abbandonata? Non si ripresenta ella nella figura poetica dell'invocazione a Maria? La Laura spiritualizzata che il poeta spera vicina nell'Aldilà non è infatti molto lontana dalla figura trasfigurata di Maria. L'apparizione cosmica della «Vergine bella... di sol vestita», così ben voluta dal «sommo sole», potrebbe ricordare quei passi in cui Laura stessa appare come sole e in cui Apollo, dio del sole e anch'egli «sommo sole», corteggia la vergine Dafne. Quando l'Io, mentre sostiene di rinunciare a Laura, dice di sé: «Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso/ d'umor vano stillante» (vv. 111-112), sembra che dietro l'immagine negativa di Laura se ne celi un'altra. Con il suo sguardo di Medusa, Laura trasforma l'Io in pietra, ma la pietra non è quel materiale eterno che esprime nel suo nome l'identità poetica di Petrarca? «D'umor vano stillante» non potrebbe indicare il «freddo» atto della scrittura durante il quale l'inchiostro fluido si solidifica? La parola scritta, a differenza della parola orale, è per Petrarca legata alla solidità della pietra. Nella canzone XXIII, la canzone delle metamorfosi, l'amata trasforma infatti l'innamorato in pietra e gli proibisce di lamentarsi: «ond'io gridai con carta et con incostro» (v.99), mentre nella canzone CXXIX, *Di pensier in pensier, di monte in monte*, è l'Io lirico che, strappato ai propri sogni, percepisce se stesso come una pietra che scrive: «me freddo, pietra morta in pietra viva,/ in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva» (vv. 51-52).

Solo attraverso il rifiuto Laura rende l'innamorato poeta, così come Apollo diviene poeta solo in virtù del rifiuto di Dafne [...] Anche la preghiera in forma di canzone alla Vergine Maria, con cui si chiude il libro, nasce dall'«umor vano stillante» che consegue alla passione per Laura da cui il poeta tenta invano di liberarsi. Egli rimarrà fino alla morte prigioniero del fascino della donna e ancora di più del fascino della Laurea. Francesco, il poeta laureato, resta fedele alla propria vocazione, per quanto possa allontanarsi da essa fino a raggiungere la soglia di un altro mondo.



LINGUA E STILE

A differenza di Dante, cui pertengono plurilinguismo, pluralità di toni e incessante sperimentalismo, Petrarca tende ad una forma poetica assoluta, stabile, ricercata attraverso un infaticabile lavoro di correzione e di perfezionamento. «Se non monoglottia letterale», scrive G.Contini, «è certa l'unità di tono e di lessico, in particolare, benché non esclusivamente, nel volgare. Questa unificazione si compie lungi dagli estremi, ma lontano anche dalla base, sopra la base, naturale, strumentale, meramente funzionale e comunicativa e pratica».

Tale uniformità, avulsa da ogni cedimento a forme realistiche, colloquiali, espressionistiche, di livello 'basso', ha consentito al *Canzoniere* di imporsi alla successiva tradizione come modello di perfetta misura linguistica e stilistica. Sarà Pietro Bembo, nelle *Prose della volgar lingua* (1525) a fissare il linguaggio petrarchesco come modello assoluto della lingua poetica (**petrarchismo**).

Alla uniformità della lingua fa riscontro la varietà stilistica (il *vario stile* subito annunciato in RVF I, 5), che riflette la varietà dei moti interiori di cui la parola è testimone. Ricorrente nelle liriche è la struttura dicotomica, per parallelismo (anche di puri sinonimi) o per antitesi; quest'ultimo procedimento pone in rilievo il movimento di analisi e di opposizione psicologica, ma al contempo gli opposti si trasformano «in termini perfettamente bilanciati» in simmetrica disposizione euritmica (E.Bigi). Altre costanti stilistiche sono l'uso di endiadi, e più in generale di coppie di termini (in cui l'equilibrio è garantito dalla capacità di gradazione dei termini, dalla *medietas* che elimina ogni dissonanza di significati); la particolare cura dedicata al sonetto, in cui l'ultimo verso, spesso a carattere sentenzioso (*quanto piace al mondo è breve sogno*, RVF I; *et so ben ch'i' vo dietro a quel che m'arde*, RVF XIX; *onde al vero valor conven ch'uom poggi*, RVF XXV; *Lo spirito è pronto, ma la carne è stanca*, RVF CCVIII), si pone come efficace sintesi del testo; l'ampio uso dell'assonanza; il gusto per il polisindeto (ripetizione della congiunzione o della preposizione).

L'equilibrio di lingua e stile diviene così lo strumento per comunicare l'intima oscillazione della coscienza, quella molteplicità e varietà del mondo che la poesia vorrebbe superare. In questo senso, la poesia di Petrarca, ben al di là dell'imitazione formale rinascimentale, apre la strada alla lirica moderna (**K.Stierle**).



Karlheinz Stierle **Il Canzoniere e la lirica moderna**

L'importanza dei *Rerum vulgarium fragmenta* per la storia della lirica moderna europea è incommensurabile. Da un lato la lingua usata nell'opera si è rivelata fondamentale per la nascita dell'italiano moderno scritto, dall'altro il cambio di paradigmi dalla poesia epica a quella lirica ha conferito a quest'ultima uno *status* teoretico nuovo. Nell'*Ars poetica* oraziana, alla lirica come genere non viene ancora attribuito un significato proprio, sebbene Orazio, nella sua prassi poetica, sia esclusivamente un poeta lirico, che potrebbe aver funto da modello a Petrarca per questo cambio di paradigmi. Il fatto però che la nuova teoria poetica dei generi del Rinascimento italiano, formatasi nell'influenza esercitata dalla riscoperta e dalla lettura critica della *Poetica* di Aristotele, conferisca alla lirica [...] una propria dignità teoretica come genere, è dovuto essenzialmente alla validità paradigmatica acquistata dall'opera lirica in volgare di Petrarca.

Al di là dell'influenza diretta esercitata sulla lirica rinascimentale, Petrarca ha però spianato la strada anche alla lirica moderna. Egli ha conferito contorni moderni al soggetto lirico nella sua contraddittorietà, ha scoperto il paesaggio come spazio di proiezione di un soggetto che si rivolge a se stesso, ha fatto del moto soggettivo del pensiero e della riflessione il principio della sua articolazione discorsiva, e ha creato infine uno spazio poetico per il ricordo nella sua tensione tra presenza e assenza. Il suo merito maggiore consiste però nell'aver dato vita ad una nuova poesia caratterizzata da una pluralità di contesti simultanei che definisce ancora oggi la struttura discorsiva della lirica come forma poetica dell'esperienza moderna dell'alienazione. Inoltre, con i *Rerum vulgarium fragmenta*, egli ha fornito l'esempio di opera in cui la molteplicità dei frammenti, nel loro rispecchiamento iterato, diviene un tutto unitario solo come orizzonte da progettare sempre di nuovo dal lettore.



METRICA

Quanto alla metrica, Petrarca compie un'operazione di selezione e di codificazione dei versi e dei generi tradizionali (trobadorigi, siciliani e stilnovisti). Nel *Canzoniere* sono utilizzati solo l'endecasillabo e il settenario, con esclusione completa di misure ancora presenti in Dante come il novenario e il quinario; vengono inoltre adottate solo cinque forme: innanzitutto il sonetto (317 su 366 componimenti), la cui struttura prevalente è quella incrociata (ABBA ABBA) per le quartine, mentre nelle terzine prevale lo schema su tre rime (CDE CDE e CDE DCE); poi la canzone (29 componimenti), caratterizzata da un impiego più largo del settenario; la ballata (7 componimenti: RVF XI, XIV, LV, LIX, LXIII, CXLIX, CCCXXIV), la sestina (9 componimenti: RVF XXII, XXX, LXVI, LXXX, CXLII, CCXIV, CCXXXVII, CCXXXIX, CCCXXXII); il madrigale (4 componimenti: RVF LII, LIV, CVI, CXXI). Alla sestina Petrarca conferisce una struttura regolare, fissandola come una delle forme canoniche della lirica amorosa (ma non solo, dato che ve ne sono alcune anche di ispirazione religiosa, fatto del tutto inedito all'epoca); un'altra innovazione è la sestina doppia, in cui lo schema è ripetuto due volte (*Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*, RVF CCCXXXII).

Carattere di originalità ha il madrigale (con impiego esclusivo dell'endecasillabo), genere leggero ed erotico per musica che Petrarca innova al punto di comporne uno (RVF LIV, **Perch'al viso d'Amor portava insegna**) di segno radicalmente opposto, talmente colmo «di simboli e di suggestioni desunti dalla tradizione biblico-patristica da lasciare in dubbio se si tratti di un testo a forte connotazione morale o, invece, di una forma di parodia letteraria», ma comunque rivelando «la straordinaria disinvoltura con la quale Petrarca maneggia un genere nuovo di zecca, variandolo con la stessa libertà che di solito è consentita solo da generi consolidati» (M. Santagata).



Scuola di Altichiero, *Ritratto di Petrarca* (1379), MS. Lat. 6069f, Parigi, Bibliothèque Nationale.



Perch'al viso d'Amor portava insegna (RVF LIV)

Perch'al viso d'Amor portava insegna,
mosse una pellegrina il mio cor vano,
ch'ogni altra mi pareva d'onor men degna.

Et lei seguendo su per l'erbe verdi,
udì' dir alta voce di lontano:
Ahi, quanti passi per la selva perdi!

Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio,
tutto pensoso; et rimirando intorno,
vidi assai periglioso il mio viaggio;
et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno.





BIOGRAFIA



1304 (20 luglio)

Nasce ad Arezzo, da Eletta Canigiani e da ser Petracco di Parenzo, notaio di Firenze costretto all'esilio insieme agli altri guelfi bianchi, tra i quali vi era anche Dante Alighieri.

1307

Al borgo dell'Incisa, dove la famiglia si era trasferita nel 1305, nasce il fratello Gherardo.

1311-1312

Permanenza a Pisa.

1312

La famiglia si trasferisce ad Avignone, che dal 1309 è sede del Papato. Fino al 1316 Petrarca risiede a Carpentras, dove è avviato agli studi del Trivio (grammatica, retorica, dialettica) sotto la guida di Convenevole da Prato. Conosce Guido Sette, futuro vescovo di Genova.

1316

Si trasferisce a Montpellier per studiare diritto.

1318

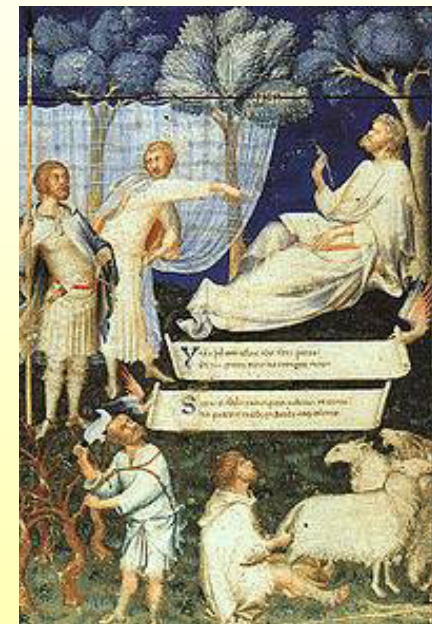
Muore la madre.

1320-1326

Si reca a Bologna, insieme al fratello Gherardo e a Guido Sette, per seguire i corsi di diritto dell'Università; ma si interessa anche di letteratura volgare e latina sotto la guida di Bartolomeo Benincasa e Giovanni del Virgilio.

1326

Morto il padre, Petrarca torna ad Avignone, dove resterà per dieci anni, al servizio di Giacomo Colonna. Abbandona gli studi giuridici per dedicarsi alle lettere. Ad Avignone conosce il pittore Simone Martini, il quale avrebbe eseguito un ritratto di Laura, oggi perduto, come detto nei sonetti **LXXVII-LXXVIII** del *Canzoniere*.



*Frontespizio del
Commento di Servio a
Virgilio (MS. S.P. 10-27.;
Milano, Biblioteca
Ambrosiana), pagina
miniata da Simone Martini
per Petrarca nel 1340.*

1327 (6 aprile)

Ad Avignone, nella chiesa di Santa Chiara, incontra Laura: evento (reale o mitico-simbolico) decisivo per Petrarca sul piano esistenziale e intellettuale.

1328-1329

Prende gli ordini minori.

1330

Entra come cappellano al seguito del cardinale Giovanni Colonna.

1333

Viaggia in Germania, Francia settentrionale e Fiandre (a Liegi scopre due orazioni di Cicerone). Ad Avignone stringe amicizia col monaco agostiniano Dionigi da Borgo san Sepolcro.

1336

È a Lombez, sui Pirenei. Il 26 aprile, insieme al fratello Gherardo, compie l'ascensione al Monte Ventoso (*Familiars IV 1*).

1337

Nasce il primogenito Giovanni. Visita Roma e ne rimane profondamente colpito. Compra una casa a Valchiusa (Vaucluse, nei pressi di Avignone, alle sorgenti della Sorgue), luogo appartato ideale per gli studi e l'attività letteraria (**Il mito della solitudine**).

1340

Riceve l'offerta di laurea poetica da Parigi e da Roma; Petrarca sceglie Roma.

1341

A Napoli viene esaminato da re Roberto d'Angiò, a cui promette di dedicare l'*Africa*. Quindi riceve a Roma, in Campidoglio, la corona d'alloro. Si reca quindi a Parma, ospite di Azzo da Correggio. Qui gli giunge la notizia della morte di Giacomo Colonna.

1342

Ritorna in Provenza. Muore l'amico Dionigi di Borgo San Sepolcro.



La Sorgue a Valchiusa.



1343

Stringe amicizia con Cola di Rienzo, che fa parte della delegazione del nuovo governo popolare di Roma. Muore Roberto d'Angiò.

1343

Il fratello Gherardo si fa monaco certosino, fatto che accentua la crisi interiore di Petrarca. Nasce la figlia Francesca.

1344-1345

Si trasferisce a Parma, dove ha acquistato una casa, ma l'anno successivo è costretto a fuggire dalla città, assediata dai Visconti e dai Gonzaga.

1345

A Verona ottiene da Guglielmo da Pastrengo i codici delle lettere di Cicerone ad Attico e al fratello Quinto, conservati nella Biblioteca Capitolare. Quindi ritorna a Valchiusa.

1347

Visita il fratello a Montrieux. Il 20 maggio a Roma prende il potere Cola di Rienzo, che intende restaurare l'antica repubblica e si proclama tribuno, osteggiato dalla Curia. Petrarca prende posizione a favore della sua politica, incrinando in tal modo i rapporti col cardinale Giovanni Colonna.

1348

È a Parma, passata sotto la signoria di Luchino Visconti. L'epidemia di peste nera devasta l'Europa; muoiono Laura e il cardinale Giovanni Colonna.

1350

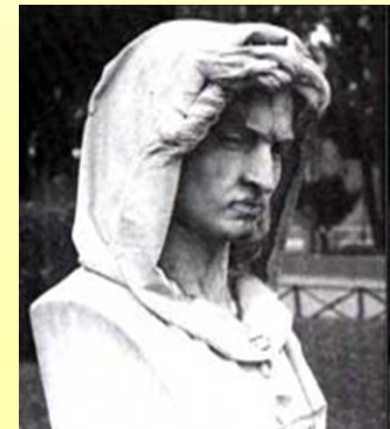
Si reca a Roma per il giubileo. Durante il percorso si ferma a Firenze, dove conosce i suoi ammiratori Zanobi da Strada, Francesco Nelli, Lapo da Castiglionchio e Giovanni Boccaccio, con il quale stringe una duratura amicizia.

1351-1353

È a Padova, dove riceve la visita di Boccaccio, che gli offre una cattedra presso lo Studio fiorentino; Petrarca però rifiuta e si reca a Milano presso i Visconti, dove resterà fino al 1361. Ritorna quindi a Valchiusa, ma la presenza di Cola (lì imprigionato dopo il fallimento del suo tentativo) e i difficili rapporti col pontefice Innocenzo VI lo inducono a lasciare definitivamente la Provenza.



Andrea del Castagno,
Petrarca (1450),
Firenze, Uffizi.



Cola di Rienzo (1313-1354)



Giusto de' Menabuoi, Petrarcha (al centro),
particolare da *I miracoli di Cristo*,
Padova, Battistero del Duomo.

1356

È in missione a Praga, presso l'imperatore Carlo IV, che lo nomina conte palatino. Tornato a Milano, stringe amicizia con Pandolfo Malatesta, condottiero al servizio dei Visconti.

1361

Dopo una missione a Parigi, lascia Milano e si trasferisce a Padova per sfuggire alla peste, durante la quale muoiono il figlio Giovanni e il carissimo amico Socrate, dedicatario delle *Familiars*. Da questo momento in poi le lettere scritte saranno raccolte come *Seniles*.

1362

Passa a Venezia e, in cambio di un palazzo, promette di lasciare in eredità alla Repubblica la sua preziosa biblioteca.

1364

Assume al proprio servizio il copista ravennate Giovanni Malpaghini.

1368

È a Padova, ospite di Francesco da Carrara, che gli dona un terreno nella località di Arquà, sui colli Euganei, dove il poeta inizia a costruire una casa.

1370

Prende possesso della casa di **Arquà**, dove trascorrerà gli ultimi anni. Parte per Roma, ma a Ferrara viene colpito da una sincope ed è costretto a rientrare.

1373

Spedisce una copia del *Canzoniere* a Pandolfo Malatesta ("forma Malatesta").

1374

Muore ad Arquà nella notte tra il 18 e il 19 luglio (**E.H.Wilkins**).



Tomba di Petrarca ad Arquà.





Per mirar Policleto (RVF CCCLXIV)

Per mirar Policleto a prova fiso
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
mill'anni, non vedrian la minor parte
de la beltà che m'ave il cor conquiso.

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
onde questa gentil donna si parte:
ivi la vide, et la ritrasse in carte
per far fede qua giù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.

Cortesìa fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo et gielo,
e del mortal sentiron gli occhi suoi



Quando giunse a Simon (RVF CCCLXIV)

Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intellecto,

di sospir' molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile:
però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto.

Ma poi ch'í' vengo a ragionar co' lei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder sapesse a' detti miei.

Pigmalion, quanto lodar ti dêi
de l'immagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'í' sool una vorrei.

«L'uomo e tutte l'altre cose, secondo Platone, hanno duoi esseri: uno (e questo è il primo ed il più perfetto) in quella loro idea la quale è nella mente di Dio, e l'altro in loro essere, e quello ch'elle hanno quaggiù un ritratto ed immagine di quello. Donde nasce ch'egli è conveniente cosa ch'elle sieno molto più belle in quell'essere loro primo che in questo secondario, essendo sempre più bello in ciascheduna figura il proprio che non è il ritratto. Non sia però alcuno che si meravigli se il mio Simone l'ha ritratta molto meglio che non avrebbe fatto Policleto: essendo stato in Paradiso, la vide ivi, nella sua idea nella mente di Dio, dove ella è molto più perfetta e più bella ch'ella non è qui in terra nell'esser suo corporeo»

[Gelli, citato nel commento di Carducci-Ferrari]



Ugo Dotti

Valchiusa e il mito della solitudine

Il quadro idillico di un Petrarca che canta Laura nella quiete ombrosa di Valchiusa è molto diffuso. Il poeta stesso lo alimentò, ma non è il vero o quanto meno non è il solo. L'eremo provenzale fu di certo nel cuore dello scrittore, ma vi fu come luogo del suo bisogno di libertà, come simbolo della realizzazione della sua scelta di vita che volle essere congiunta con quella della società e da essa, al contempo, distinta e indipendente. Con Valchiusa, conquistata nel 1337, inizia la vera vita del Petrarca. Essa rappresenta anche la sua officina intellettuale [...] Le sue poesie nacquero in gran parte a Valchiusa insieme alle altre opere umanistiche, quasi a documentare la profonda unità della sua ispirazione e a ribadire di conseguenza l'inscindibile unità tra il poeta e l'umanista.

Ma Valchiusa va anche intesa come la realizzazione storica di un mito, quello della vita solitaria. Né esso è soltanto qualcosa che attraversa nei secoli la poesia e la cultura; è anche un'insopprimibile esigenza dell'anima [...] Petrarca, che pure non mancò di sentirsi a proprio agio nella vita professionale e nell'esistenza attiva e operosa della società umana, fu forse il primo intellettuale dell'età moderna a teorizzare la vita solitaria come condizione necessaria dello spirito. Certamente fu il primo a diffonderne il costume, a consacrare il ripiegamento dell'interiorità in luoghi confacenti e a celebrare di conseguenza ciò che è migliore – la spiritualità dell'uomo – sul comune e sul quotidiano. Il suo vagheggiamento della solitudine divenne insomma un programma di vita sentito come indispensabile per la realizzazione della cultura e dell'arte. Con lui nacque l'umanista, l'uomo che riflette e studia nella propria intimità per poi diffondere tra gli uomini il frutto del proprio studio e del proprio sapere. È la figura del savio che ha sempre pronto un luogo appartato in cui ritirarsi a pensare [...] Si tratta però di un ritirarsi dal mondo per rientrare subito in esso e giudicarlo nei suoi valori e disvalori. Nel mito di Valchiusa e della solitudine c'è infatti la cultura che si fa consapevolmente giudizio e che di volta in volta diviene esortazione e incoraggiamento, rimprovero e aspra censura. Apparentemente allontanandosene, lo scrittore si proietta tra gli uomini e nella loro storia, gli uni e l'altra osservandoli da lontano. Egli è infatti certo che la propria vocazione sia qualcosa che riguarda tutti e il suo isolamento, in realtà, rappresenta soltanto la condizione per poter partecipare con maggior impegno e serietà alla vita e ai destini della comunità umana.

CASA DI PETRARCA AD ARQUÀ





Laura e Francesco, particolare degli affresco della sala centrale, fatti eseguire da Paolo Valdezocco nel 1546, quando divenne proprietario della casa di Petrarca, e ispirati alla canzone delle 'metamorfosi' (RVF XXIII).



I resti imbalsamati della cosiddetta '**gatta del Petrarca**', che in realtà sono il frutto di una scherzosa invenzione assai tarda. Sotto sono riportati due **epigrammi** latini del canonico Antonio Querenghi (1547-1634).

Il poeta toscano arse di un duplice amore:
io ero la sua fiamma maggiore, Laura la seconda.
Perché ridi? Se lei la grazia della divina bellezza,
me di tanto amante rese degna la fedeltà;
se lei alle sacre carte diede i ritmi e l'ispirazione,
io le difesi dai topi scellerati.

Quand'ero in vita tenevo lontani i topi dalla sacra soglia,
perché non distruggessero gli scritti del mio padrone.
E ora pur da morta li faccio tremare ancora di paura:
nel mio petto esanime è sempre viva la fedeltà di un tempo.





Ernest Hatch Wilkins

Francesco Petrarca

Francesco Petrarca fu l'uomo più grande del suo tempo; ed è uno degli uomini più grandi di tutti i tempi. Fu ed è grande per la consapevolezza con cui partecipò, sullo sfondo ampio di tutto un continente, al dramma della vita europea allora in atto; per la consapevolezza che ebbe dei tempi passati e dei tempi a venire; per l'ampiezza e la varietà dei suoi interessi (egli fu, fra le molte altre cose, giardiniere, pescatore e liutista); per la elevata perfezione dei suoi scritti; per la fede che ebbe in Roma come capitale legittima d'un mondo unificato, governato politicamente dall'imperatore e spiritualmente dal papa; per la precocità della sua attività di filologo e la coraggiosa operosità dei suoi ultimi anni; per gli onori che ricevette e gli antagonismi che suscitò; per la fedeltà agli studi e all'attività letteraria, che furono la sua più importante occupazione; e soprattutto per la ricca varietà, la sentita lealtà, la costante devozione delle sue amicizie [...] Mai nessun altro uomo formò e coltivò una più ricca riserva di amicizie di quella che ebbe il Petrarca; mai nessun altro uomo godette di una così profonda devozione da parte degli amici, mai nessun altro riservò loro un così profondo attaccamento. Più e più volte egli propose all'uno o all'altro dei suoi amici di dividere con lui la sua casa e la sua vita. Sempre volle che i suoi amici fossero anche amici fra di loro. Due volte ricevette la notizia che l'amicizia fra due suoi amici si era rotta ed entrambe le volte intervenne affinché l'amicizia rotta venisse ricostituita. Non c'era nulla, all'infuori di una comprovata indegnità, che potesse indurlo a venir meno ad un'amicizia [...]. Il Petrarca era oltremodo lieto quando gli era possibile godere della effettiva compagnia degli amici; ma per mezzo della memoria e immaginazione anche gli amici lontani li sentì sempre accanto a sé, anche gli amici che non aveva mai incontrato. La morte di un amico causava in lui un profondo dolore, ma quel dolore trovava consolazione e sollievo nella sua ferma speranza che perfino la morte non significava nient'altro che una separazione temporanea. Il Petrarca non sarebbe potuto essere il Petrarca senza i legami di amicizia che ebbe con Guido Sette, con Giacomo Colonna, con il suo Socrate, con il suo Lelio, con Philippe de Cabassoles, con Azzo da Correggio, con Barbato da Sulmona, con il Nelli, con il Boccaccio, con Francesco da Carrara, con Lombardo della Seta e con molti altri ancora [...]

Egli è anche grande (grazie soprattutto alle centinaia di lettere e alle note scritte sui margini delle pagine dei suoi libri, che sono state con tanta devozione studiate) per il fatto che noi conosciamo le sue esperienze di vita con molta maggiore profondità che non quelle di qualsiasi altro essere umano vissuto prima di lui.