

COLLOQUIUM

USO, RIUSO E ABUSO DEI TESTI CLASSICI

A cura di
Massimo Gioseffi

The logo consists of the letters 'LED' in a stylized, cursive script. The 'L' and 'E' are connected, and the 'D' is separate. The letters are black and set against a white background.

————— *Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto* —————

SOMMARIO

<i>Massimo Gioseffi</i> Prefazione	7
---------------------------------------	---

PARTE PRIMA

Dal tardoantico all'età moderna

<i>Luigi Pirovano</i> La <i>Dictio</i> 28 di Ennodio. Un'etopea parafrastica	15
<i>Isabella Canetta</i> <i>Diversos secutus poetas</i> . Riuso e modelli nel commento di Servio all' <i>Eneide</i>	53
<i>Martina Venuti</i> La materia mitica nelle <i>Mythologiae</i> di Fulgenzio. La <i>Fabula Bellerofontis</i> (Fulg. <i>myth.</i> 59.2)	71
<i>Alessia Fassina</i> Il ritorno alla <i>fama prior</i> : Didone nel centone <i>Alcesta</i> (<i>Anth. Lat.</i> 15 R. ²)	91
<i>Sandra Carapezza</i> Funzioni digressive nella didattica medievale. <i>Psychomachia</i> , <i>Anticlaudianus</i> e <i>L'Intelligenza</i>	105
<i>Cristina Zampese</i> «Nebbia» nei <i>Rerum Vulgarium Fragmenta</i> . Appunti per un'indagine semantica	121

PARTE SECONDA

Il Cinquecento

<i>Davide Colombo</i> «Aristarchi nuovi ripresi». Giraldi, Minturno e il riuso dell'antico nella trattatistica del Cinquecento	153
<i>Guglielmo Barucci</i> Plinio, e Seneca, in due lettere rinascimentali fittizie dalla villeggiatura	183
<i>Marianna Villa</i> Plutarco e Castiglione: il personaggio di Alessandro Magno	209
<i>Michele Comelli</i> Sortite notturne cinquecentesche. I casi di Trissino e Alamanni	233

PARTE TERZA

Il Novecento

<i>Marco Fernandelli</i> «Inviolable voice»: studio su quattro poeti dotti (Virgilio, Milton, Keats, Th.S. Eliot)	267
<i>Massimo Gioseffi</i> Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento	303
<i>Luigi Ernesto Arrigoni</i> Il carme 31 da Catullo a Quasimodo sotto il segno di <i>Vento a Tindari</i>	357
<i>Giuliano Cenati</i> Carlo Emilio Gadda e i «cattivi maestri» latini	387
Indice dei nomi	407

Cristina Zampese

«NEBBIA»
NEI «RERUM VULGARIIUM
FRAGMENTA»

Appunti per un'indagine semantica

*Passemo via
comò caligo,
linti, ma senza un sigo
che diradi foschia.*¹

Il termine «nebbia» compare in tredici componimenti del *Canzoniere* di Petrarca². Nella sestina 66 esso è parola-rima, il che porta il numero delle occorrenze a diciannove; se aggiungiamo due apparizioni nei *Trionfi* (*Tr. Cupidinis* 3.43 e *Tr. Temporis* 110) e una nella canzone *Quel ch'è nostra natura in sé più degno* 117, estravagante ma sicuramente autentica, la presenza complessiva giustifica qualche considerazione.

Alcuni studiosi hanno segnalato *en passant* la rilevanza del termine: «L'immagine della nebbia sembra peculiare di Petrarca»³; «parola [...] intensamente petrarchesca»⁴. I dizionari storici non hanno però messo a frutto, nell'elaborazione del lemma, la ricchezza semantica dell'uso petrarchesco. Il *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia si limita a due occorrenze, salvo recuperare il sintagma «importuna nebbia» attraverso il petrarchismo di un Baldi e di un

¹ B. MARIN, *Xe destin de brusâ* 11-14, in Id., *I canti de l'isola (1970-81)*, Trieste 1981, p. 1204.

² E cioè i nrr. 38, 66, 123, 129, 133, 144, 189, 204, 231, 270, 316, 323, 331.

³ M. SANTAGATA, *Per moderne carte*, Bologna 1990, p. 110 nt. 23.

⁴ R. BETTARINI (a cura di), F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Torino 2005, p. 1226.

Capilupi⁵. Il *Vocabolario della Crusca* nelle sue varie edizioni mantiene due citazioni relative al senso proprio e una al traslato, mentre i contesti dei luoghi che a noi interessano sono ampiamente fruiti a corredo di altri lemmi (per esempio, lo stesso «importuno», e poi «gravato», «scarco», «pioggia», «impallidire» ecc. in tutte le edizioni; «condenso», «doloroso» dalla terza; «rallentare», «rabbioso» dalla quarta)⁶.

Sub voce «Nebbia», appunto, la presente indagine prende avvio dalle indicazioni di lettura fornite fin qui dall'esegesi⁷, e intende suggerire qualche ulteriore percorso, sempre passibile di approfondimento e affinamento.

I.

Orso, e' non furon mai fiumi *né* stagni,
né mare, ov'ogni rivo si disombra,
né di *muro* o di *poggio* o di *ramo ombra*
né *nebbia* che 'l ciel copra e 'l mondo bagni,
né altro *impedimento*, ond'io mi lagni,
qualunque più l'umana vista ingombra,
quanto d'un *vel* che due begli occhi adombra,
et par che dica: «Or ti consuma et piagni».

Et quel lor inchinar ch'ogni mia gioia
spegne o per humiltate o per orgoglio,
cagion sarà che 'nanzi tempo i' moia.

Et d'una bianca mano ancho mi doglio,
ch'è stata sempre accorta a farmi *noia*,
et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio.

(*Rvf* 38)

⁵ Cfr. *infra*.

⁶ La ricognizione è resa agevole dalla potente risorsa elettronica della *Lessicografia della Crusca in rete* (<http://morpheus.micc.unifi.it:8080/cruscle/>).

⁷ Costanti punti di riferimento, anche quando non esplicitamente citati, sono i due commenti a cura di Marco Santagata, F. PETRARCA, *Canzoniere*, Milano 2004 (d'ora in poi SANTAGATA) e Rosanna Bettarini (cfr. *supra*, nt. 4: d'ora in poi BETTARINI). I testi dei *Rerum vulgarium fragmenta* (d'ora in poi *Rvf*) si citano da quest'ultima edizione; quelli dei *Trionfi* e delle rime estravaganti da V. PACCA - L. PAOLINO (a cura di), F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, Milano 1996 (d'ora in poi PACCA - PAOLINO); le *Familiares* da F. PETRARCA, *Le familiari*, trad. di E. BIANCHI, in M. MARTELLI (a cura di), F. PETRARCA, *Opere*, Firenze, 1975; il *Secretum* da E. FENZI (a cura di), F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, Milano 1992.

Secondo la suggestiva formula di Rosanna Bettarini, «il testo [del sonetto 38] è architettato come un *plazer* negativo, cioè come una rassegna di luoghi mentali disturbanti»⁸. I segnali che rimandano al sottogenere dell'*enueg* (termini «noia» e «impedimento», coordinazione di «né ... né ...») non impediscono tuttavia che si imponga anche, e nettamente, una suggestione «petrosa»: anzi, già la concentrazione di *realia* nell'enumerazione della prima quartina evoca il sistema nomenclatorio tipico delle sestine. Questi primi versi sono caratterizzati da un riuso compatto di materiali prelevati dalla dantesca *Al poco giorno*:

e dal suo lume non mi può far *ombra*
poggio né muro mai né fronda verde
(vv. 23-24)⁹

con un'intensificazione «petrosa» per l'ulteriore prelievo di «nebbia» da *Io son venuto al punto della rota* 18¹⁰. Andrà subito notato che il termine è *bapax* nelle rime di Dante; ben altro, come capiterà di osservare, il suo peso nella *Commedia*.

Nel contesto della comparazione, l'accezione di questa occorrenza è quella propria, meteorologica, in realtà leggermente spostata – rispetto all'uso moderno – verso il valore etimologico di *nubis/nebula* (che produce pioggia). Il contenuto tematico del sonetto induce però un implicito slittamento semantico di questo «impedimento» verso il motivo simbolico del *velamen*, che cela alla vista lo splendore degli occhi, e che si concretizza realisticamente nel «vel» del v. 7¹¹. Il collegamento con i vv. 41-43 della canzone 37, «Quante montagne et acque, / quanto mar, quanti fiumi / m'ascondon que' duo lumi» (segnalato con riserva da Marco Santagata sulla scorta di Cochin e

⁸ BETTARINI, p. 210.

⁹ Cito da D. DE ROBERTIS (a cura di), DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Firenze 2005.

¹⁰ I rimandi a P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze 1979, e D. DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, «Revue des Études italiennes» n.s. 29, 1983, pp. 13-37 (in part. p. 18), sono impliciti.

¹¹ Sulla «lettura multipla» del motivo cfr. R. BETTARINI, «*Fluctuationes*» agostiniane nel «*Canzoniere*» di Petrarca, «Studi di filologia italiana» 60, 2002, pp. 129-139 (in part. pp. 134-136).

Foresti)¹², se non cogente sul piano della datazione, lo è su quello macrotestuale, con un passaggio dall'allontanamento subito per interposizione di ostacoli naturali, oggettivamente indifferenti, all'esclusione provocata dalla volontà di Laura, con gesti che – reiterati nell'illusoria trama narrativa – offrono alcune delle distillate manifestazioni attive del personaggio. Proprio la sua qualità anche «visivamente» polisemica consente alla parola «nebbia» di svolgere come altrove una funzione di cerniera fra universale e privato. Resta affidato ad altro significante, «tenebre mie» della canzone (v. 45), il valore etico, corrispondente alla *caligo* biblico-patristica ma in larga misura già classica, che – come vedremo – è veicolato più volte dal termine «nebbia»¹³.

II.

Di nuovo con il Dante petroso (*Io son venuto; Amor, tu vedi ben*) Petrarca condivide situazioni e materiali lessicali per la sestina 66. La sperimentazione altamente formalizzata del metro impone la grammatica fissità degli enti-*refrain*. Riferendosi all'insieme delle prove petrarchesche, tuttavia, Domenico De Robertis pone l'accento sulla «dissomiglianza» come effetto dinamico di una «continua trasformazione» semantica all'interno dell'identità¹⁴. Ecco che infatti in 66 la chiusa costellazione rimica è percorsa da un interno movimento:

L'aere gravato, et l'importuna *nebbia*
compressa intorno da rabbiosi vènti
tosto conven che si converta in pioggia;
et già son quasi di cristallo i fiumi,
e 'n vece de l'erbetta per le valli
non se ved'altro che pruine et ghiaccio.

Et io nel cor via più freddo che ghiaccio
ò di gravi pensier' tal una *nebbia*,
qual si leva talor di queste valli,
serrate incontra agli amorosi vènti,
et circundate di stagnanti fiumi,
quando cade dal ciel più lenta pioggia.

¹² SANTAGATA, p. 212.

¹³ Cfr. *infra*.

¹⁴ DE ROBERTIS, *Petrarca petroso* cit., p. 34.

In picciol tempo passa ogni gran pioggia,
e 'l caldo fa sparir le nevi e 'l ghiaccio,
di che vanno superbi in vista i fiumi;
né mai nascose il ciel sì folta *nebbia*.
che sopraggiunta dal furor d'i vènti
non fugisse dai poggi et da le valli.

Ma, lasso, a me non val fiorir de valli,
anzi piango al sereno et a la pioggia
et a' gelati et a' soavi vènti:
ch'allor fia un dì madonna senza 'l ghiaccio
dentro, et di for senza l'usata *nebbia*,
ch'i' vedrò secco il mare, e' laghi, e i fiumi.

Mentre ch'al mar descenderanno i fiumi
et le fiere ameranno ombrose valli,
fia dinanzi a' begli occhi quella *nebbia*
che fa nascer d'i miei continua pioggia,
et nel bel petto l'indurato ghiaccio
che trà del mio sì dolorosi vènti.

Ben debbo io perdonare a tutti vènti,
per amor d'un che 'n mezzo di duo fiumi
mi chiuse tra 'l bel verde e 'l dolce ghiaccio,
tal ch'i' depinsi poi per mille valli
l'ombra ov'io fui, ché né calor né pioggia
né suon curava di spezzata *nebbia*.

Ma non fuggio già mai *nebbia* per vènti,
come quel dì, né mai fiumi per pioggia,
né ghiaccio quando 'l sole apre le valli.

Una *climax* conduce a una sorta di concretizzazione della sostanza psicologica, dalla *caligo* saturnina tutta interna all'Io lirico, tetragona ai mutamenti delle circostanze ambientali («ò di gravi pensier' tal una nebbia», v. 8), alla manifestazione impenetrabilmente ostile di Laura («ghiaccio / dentro, et di for [...] l'usata nebbia», vv. 22-23: una «nebbia di sdegni», come vedremo)¹⁵, all'interposizione dell'impedimento materiale, il velo («dinanzi a' begli occhi quella nebbia»,

¹⁵ Bettarini sembra intendere diversamente: «la consueta *nebula* e caligine dell'essere, che non si dissolve; è interpretata comunemente come 'nebbia di sdegni'» (BETTARINI, p. 331). Mi pare tuttavia che l'antitesi «dentro»/«di for» del v. 23 giustifichi la lettura tradizionale; cfr. anche – a giochi ormai ribaltati – la rivelazione della strategia salvifica di Laura nel *Tr. Mortis* 2.97: «quel di fuor [*scil. sdegni e ire*] miri, e quel dentro non veggia».

v. 27). Il processo di reificazione prepara il ritorno della parola-rima nel novero degli enti immutabili dal quale era uscita, con un movimento circolare che manca per le altre tre entità bipolari («ghiaccio», «pioggia», «venti»).

«Ghiaccio» è termine di paragone nella seconda stanza («Et io nel cor via più freddo che ghiaccio», v. 7); la condensazione metaforica raggiunta poi nella quarta («l ghiaccio / dentro», vv. 22-23) è semplicemente replicata nella quinta («et nel bel petto l'indurato ghiaccio», v. 29).

«Pioggia» ha un'unica manifestazione traslata, la «continua pioggia» delle lacrime (quinta stanza, v. 28), indirettamente preannunciata dal v. 20 (quarta stanza): «anzi *piango* al sereno et a la pioggia». I «vènti amorosi» serrati fuori dalle valli (v. 10, seconda stanza), anche se suggestivamente precursori dell'*aura-situation*, saranno realisticamente – come mi sembra non sia stato osservato – le tiepide brezze di Zefiro *maritus*, la *reserata* [...] *genitabilis aura Favoni* della primavera lucreziana (1.11)¹⁶. Solo nella quinta stanza essi si discostano in modo netto dal senso proprio, come metonimici «dolorosi vènti» di sospiri del v. 30¹⁷; la sesta stanza ripropone, sdoppiandola, la bivalenza avvertita al v. 10 («Ben debbo io perdonare a tutti vènti / per amor d'un», vv. 31-32), ma il motivo ancora *in nuce* dell'«aura» è risucchiato all'interno del verso, sottratto all'evidenza rimica ma illuminato dal netto rilievo della cesura.

Nella seconda parte del componimento assistiamo a un rovesciamento da *enueg* a *plazer* fra la quinta stanza – nella quale con procedimento retorico non consueto si razionalizza la vertigine degli *adynata* precedenti (v. 24) – e l'inaspettata celebrazione contenuta nella sesta. L'esplosione euforica è evocata indirettamente dal «suon [...] di spezzata nebbia» dell'ultimo verso (v. 36). In questo caso, evidentemente, «nebbia» non è la *caligo* (reale o metaforica), ma come nel sonetto 38 la *nebula*, «nube che squarciata tuona» di *Pd.* 23.99 (Carducci). La stanza annulla dunque, sia pure in relazione a un *punctum* temporale

¹⁶ Cfr. anche, e non a caso come vedremo, Claud. *rapt.* 2.89 *glaebas fecundo rore maritat.*

¹⁷ Correzione sulla formulazione meno organica della similitudine «sospir' che paion venti», attestata dalla tradizione indiretta (postille al Casanatense e all'Harleiano; segnalazione di Bembo: BETTARINI, p. 331).

(cfr. poi il v. 38: «quel dì») il lamento tipico espresso nelle stanze quarta e quinta; il congedo riconsegna tutte le parole-rima alla loro naturalistica valenza primaria. La ferrea coesione tematica del testo poetico risulta poi confermata se accostiamo a questi versi la lettura di un passo delle *Tusculanae*, opera carissima al Petrarca, nel quale «l'aere gravato, et l'importuna nebbia / compressa intorno da rabbiosi venti» fino a convertirsi «in pioggia» corrispondono a un paesaggio etico-simbolico:

si [scil. animus] permanet incorruptus sui que similis, necesse est ita feratur, ut penetret et dividat omne caelum hoc, in quo nubes, imbres, ventique coguntur, quod et umidum et caliginosum est propter exhalationes terrae. (1.43)

L'escursione semantica di «nebbia» saggiata in questa zona relativamente alta del *Canzoniere* (mi riferisco qui alla posizione nell'ingragnaggio macrotestuale, non alla cronologia di composizione) copre già buona parte delle funzioni che vedremo in altri testi. Così Luigi Blasucci, con visione allargata all'intero tessuto lessicale del componimento:

Tutte o quasi le metafore meteorologiche presenti nella sestina trovano [...] una loro corrispondenza, e talvolta una vera e propria chiosa, in altri testi del *Canzoniere*. Naturalmente non è da scartare in ipotesi una considerazione diacronica di quelle metafore nel libro: la maggior parte di esse è infatti posteriore alla sestina 66, e in questi casi è da ipotizzare una utilizzazione della sestina come serbatoio metaforico. Ma metafore o accenni di metafore del genere non mancano in componimenti precedenti. Così, anche in assenza di notizie certe sulla cronologia di tanta parte del *Canzoniere*, pensiamo che non sia indebito, almeno in questo caso, considerare il complesso del libro come un sistema semantico. In questo sistema ciascuna di quelle metafore che operano contestualmente nella sestina ha una sua più o meno varia ricorrenza.¹⁸

Riconsideriamo dunque in prospettiva sincronica all'interno dei *Rerum vulgarium fragmenta* le schede che abbiamo aperto per l'analisi della struttura tematica di 66.

¹⁸ L. BLASUCCI, *La sestina LXVI*, in *Lectura Petrarce*, II, Padova 1982, pp. 41-60 (cito da p. 58).

III.

- L'aere gravato, et l'importuna nebbia (v. 1)
- né mai nascose il ciel sì folta nebbia (v. 16)
- Ma non fuggìo già mai nebbia per venti (v. 37)

Il sintagma «importuna nebbia» si installa, come accennavo, nella tradizione petrarchista (ad esempio Cesare Gonzaga, Bernardo Tasso, Gaspara Stampa), dando luogo anche a processi di variazione e ricomposizione, come questo di Marino: «e fosca nebbia involve / d'importuna caligine la vista»¹⁹.

Nel sonetto 144

Né così bello il sol già mai levarsi
quando 'l ciel fosse più de *nebbia* scarco,
né dopo pioggia vidi 'l celeste *arco*
per l'aere *in color' tanti variarsi*,
in quanti fiammeggiando trasformarsi,
nel dì ch'io presi l'amoroso incarco,
quel viso al quale, et son del mio dir parco,
nulla cosa mortal pote aguagliarsi.

I' vidi Amor che' begli occhi volgea
soave sì, ch'ogni altra vista oscura
da indi in qua m'incominciò apparere.

Sennuccio, i' 'l vidi, et l'arco che tendea,
tal che mia vita poi non fu sicura,
et è sì vaga anchor del rivedere

L'immagine della «nebbia» si offre nel contesto di una doppia similitudine di immediata evidenza, veicolata e giustificata dalla struttura sintattica tipica del *plazer* («Né ...») che abbiamo osservato anche in 38²⁰. Aggiungerò che la medesima movenza sintattica innerva la fonte sottesa a questi versi, la descrizione degli effetti di Zefiro nel *De raptu claudiano*:

non *tales volucer pandit Iunonius alas*,
nec *sic* innumeros arcu mutante colores
incipiens redimitur hiemps, cum tramite flexo
semita discretis interviret umida nimbis.

(2.97-100)

¹⁹ M. PIERI - A. RUFFINO (a cura di), G.B. MARINO, *La Galeria*, Torino 2005.

²⁰ BETTARINI, p. 211.

Ma non sarà inutile un supplemento di indagine. La riconosciuta parentela di 144 con la dispersa *Estravagante* 11, testo «che una tradizione manoscritta pressoché concorde vuole indirizzato a Sennuccio del Bene»²¹,

Si mi fan risentire a l'aura sparsi
i mille e dolci nodi in fin a l'arco,
che dormendo e vegghiando ora non varco
che la mia fantasia possa acquetarsi.

Or veggio lei di novi atti adornarsi
cinger l'arco e 'l turcasso e farsi al varco
e sagittarmi; or vo d'amor sì carico
che 'l dolce peso non porria stimarsi.

Poi mi ricordo di Venus iddea,
qual Virgilio descrisse 'n sua figura,
e parmi Laura in quell'atto vedere
or pietosa ver' me or farsi rea:
io vergognoso e 'n atto di paura
quasi smarrir per forza di piacere,

evidente sul piano formale tanto da far ipotizzare nel sonetto *estravagante* una prima redazione dell'altro²², viene ulteriormente certificata da Rosanna Bettarini sulla base del comune ricorso alla raffigurazione di Venere nel primo libro dell'*Eneide*:

²¹ PAOLINO in PACCA - PAOLINO, p. 694.

²² Non mi sembra che Rosanna Bettarini, come invece annotano SANTAGATA, p. 695, e PAOLINO in PACCA - PAOLINO, p. 696, aderisca *tout court* alla pur cauta ipotesi di Solerti: «Questo sonetto potrebbe apparire una prima redazione dell'altro» (*Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di A. SOLERTI, introduzione di V. BRANCA; postfazione di P. VECCHI GALLI, Firenze 1997, p. 112). Scrive infatti la studiosa: «il Solerti, con ragionamento non scritto ma certo non diverso dal mio, pensava che l'uno potesse essere una prima redazione dell'altro. Non occorre giungere a una formulazione rigida, ma è indubbio che l'*incipit* [...] di CXLIV sta con l'*incipit* 'Si mi fan risentire a l'aura sparsi' in rapporto ritmico-timbrico marcato, per quel tipo di memoria interna che Contini descrive per Dante con se stesso e poi per Petrarca con Dante. Insomma pare che il sonetto delle *Disperse* sia esploso a doppio, e che la sua tensione strutturale sostanzialmente asemantica si sia scaricata nel sonetto CXLIV e la sua venatura tematica (che è quella della visualità istantanea della memoria) nel sonetto CXLIII» (R. BETTARINI, *Lacrime e inchiostro nel «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna 1998, pp. 164-165).

*Cui mater media sese tulit obvia silva
virginis os habitumque gerens et virginis arma
[...]
Namque umeris de more habilem suspenderat arcum
venatrix dederatque comam diffundere ventis,
nuda genu nodoque sinus collecta fluentis.*

(vv. 314-320)

*Sic Venus, et Veneris contra sic filius orsus:
[...]
«O quam te memorem, virgo? Namque haut tibi voltus
mortalis, nec vox hominem sonat; o dea certe,
an Phoebi soror? An nympharum sanguinis una?»*

(vv. 325-329)

La memoria virgiliana²³ – è stato debitamente segnalato dai commentatori – attira nell’orbita il sonetto 90:

Erano i capei d’oro a l’aura sparsi
che ’n mille dolci nodi gli avolgea,
e ’l vago lume oltre misura ardea
di quei begli occhi, ch’or ne son sì scarsi;
e ’l viso di pietosi color’ farsi,
non so se vero o falso, mi pareo:
i’ che l’ésca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di súbito arsi?
Non era l’andar suo cosa mortale,
ma d’angelica forma; et le parole
sonavan altro, che pur voce humana.
Uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch’i’ vidi: et se non fosse or tale,
piagha per allentar d’arco non sana.

I sonetti 143

Quand’io v’odo parlar sì dolcemente
com’Amor proprio a’ suoi seguaci instilla,
l’acceso mio desir tutto *sfavilla*,
tal che ’nfiammar devria l’anime spente.

²³ Che riceve anche una sorprendente riscrittura parodica nel dichiarato esercizio *in demonstrativo cause genere* di *Fam.* 1.11.4: *Vidi illum [un parassita] bodie valdo aquilone iactatum; ibat alte succinctus, dederatque comam diffundere ventis, maronee Veneris in morem.*

Trovo la bella donna allor presente,
ovunque mi fu mai dolce o tranquilla
ne l'habito ch'al suon non d'altra squilla
ma' di sospir', mi fa destar sovente.

*Le chiome a l'aura sparse, et lei conversa
indietro veggio; et così bella riede
nel cor, come colei che tien la chiave.*

Ma 'l soverchio piacer, che s'atraversa
a la mia lingua, qual dentro ella siede,
di mostrarla in palese ardir non ave,

e 144, i primi fra quelli aggiunti nella forma Chigi, sono complementari, come avverte l'attacco sintattico «Né così bello il sol», «che lascia pensare a un discorso poetico che debba rifarsi a qualcosa che non è stato detto prima, a un'enumerazione sospesa»²⁴. Mi sembra anche che questa coppia di testi continui e concluda, evocandone la sfavillante epifania finale, il racconto dell'apparizione di Venere secondo Virgilio, iniziato nella *dispersa*:

*Dixit et avertens rosea cervice refulsit
ambrosiaequae comae divinum vertice odorem
spiravere; pedes vestis defluxit ad imos;
et vera incesso patuit dea.*

(vv. 402-405)²⁵

Su un piano, per il momento, di possibile suggestione visiva e fonica attiva sul tessuto lessicale di 144, richiamerei allora l'attenzione – ma senza insistervi troppo – sull'ultimo atto della visita punica di Venere, che non risponde all'accorato rimprovero del figlio, ma lo sostiene con un prodigio:

*At Venus obscuro gradientis aëre saepsit
et multo nebulae circum dea fudit amictu*

(vv. 411-412)

affinché Enea, *saeptus nebula* (v. 439), possa muoversi con sicurezza nella città di Didone²⁶.

²⁴ BETTARINI, p. 697.

²⁵ Si vedano le espressioni sottolineate in 143, qui sopra, e nel 144 «fiammeggiando», «nulla cosa mortal pote aguagliarsi».

²⁶ Un'articolata difesa di Venere madre si legge in M. GIOSEFFI, *Un'eco virgiliana in «Vanity Fair» di W.M. Thackeray*, in Id. (a cura di), *Il diletto monte*.

Questo gruppo di testi registra involontari segni di reazione da parte di Laura: in modo più evocativo che perspicuo nel sonetto 144 («né [...] vidi 'l celeste arco / per l'aere in color' tanti variarsi, / in quanti fiammeggiando trasformarsi / [...] / quel viso» [vv. 3-7]), più esplicitamente nel 90 («e 'l viso di pietosi color' farsi / non so se vero o falso, mi pare», vv. 5-6). Il «color'» dell'emozione, la cui eziologia è dottamente spiegata nel sonetto 94 *Quando giugne per gli occhi al cor profondo*, ritorna più volte nel *Canzoniere*²⁷, colto sul viso dell'uno o dell'altra; più lungamente accarezzato nella prima quartina di 123:

Quel vago impallidir che 'l dolce riso
d'un'amorosa nebbia ricoperse,
con tanta maiestade al cor s'offerse
che li si fece incontr'a mezzo 'l viso.

Conobbi allor sì come in paradiso
vede l'un l'altro, in tal guisa s'aperse
quel pietoso penser ch'altri non scerse:
ma vidil'io, ch'altrove non m'affiso.

Ogni angelica vista, ogni atto humile
che già mai in donna ov'amor fosse apparve,
fôra uno sdegno a lato a quel ch'i' dico.

Chinava a terra il bel guardo gentile,
et tacendo dicea, come a me parve:
chi m'allontana il mio fedele amico?

Ma un conto è alludere al pallore, un altro nominarlo. La storicità dei valori semantici, sulla quale ha insistito Michele Feo²⁸, impone di prestare attenzione alla funzione attenuatrice e correttiva che l'aggettivo «vago» – «bello» oppure «fuggevole»²⁹ – imprime a quell'«impallidir»

Raccolta di saggi di filologia e tradizione classica, Milano 2004, pp. 187-199 (alle pp. 189-193).

²⁷ Si vedano per esempio 58, 63, 93, 111 (e implicitamente 112.13: «cangiò 'l viso»); *Fam.* 2.9.19 a Giacomo Colonna. Il «pietoso penser» di *Quel vago impallidir* va accostato ai «pietosi color'» di 90.5.

²⁸ M. FEO, «*Pallida no, ma più che neve bianca*», «Giornale storico della letteratura italiana» 152, 1975, pp. 321-361 (in part. pp. 337-338).

²⁹ La seconda accezione è preferita, se ho visto bene, dalla sola BETTARINI, p. 571. Ma la vera qualità semantica dell'aggettivo sembra effettivamente sfuggire ai tentativi di circoscriverla, come è già stato rilevato: la sua «rarefazione semantica», appunto (A. CASTELLANO, *Storia di una parola letteraria: It. «vago»*, «Archivio glottologico italiano» 47, 1962, pp. 126-169; qui, p. 156), ne fa «a crucial link between form and theme, a key structural note that is necessarily lost in translation» (A. IMUS,

troppo esplicitamente collegato, secondo l'estetica medievale e poi rinascimentale, all'aspetto orroroso della morte (tanto da dover essere recisamente negato nella trasfigurazione simbolica del trapasso: «Pallida no, ma più che neve bianca»); e questo nonostante l'associazione del pallore alla *facies* dell'innamorato fosse passata in giudicato fin dalla classicità³⁰. Sembrerebbe allora plausibile riconoscere un'analogia funzione eufemistica all'aggettivo «amorosa», ammettendo che la «nebbia» metaforica prodotta dall'impallidire ne prolunghi l'infrazione estetica. Ma quale significato attribuire precisamente a questa «nebbia»? «Turbamento dilettevole» (Castelvetro) è al massimo opposizione, non spiegazione. Forse allora una *nubes* che offusca lievemente uno splendore (come quella che, «in termini meno simbolici, vela la faccia triste di Febo-Sole in 115.13») ³¹ e che trova corrispondenza, ad altro proposito, in espressioni metaforiche stereotipate:

tu puoi ben dir, che 'l sai,
come lor gloria nulla nebbia offosca
(*Estrav.* 21.116-117)

Simile nebbia par ch'oscuri e copra
del più saggio figliuol la chiara fama
e 'l parta in tutto dal Signor di sopra
(*Triumphus Cupidinis* 3.43-45)

Un dubbio, hiberno, instabile sereno
è vostra fama, e poca nebbia il rompe,
e 'l gran tempo a' gran nomi è gran veneno.
(*Triumphus Temporis* 109-111)³²

«*Vaga è la donna vaga*»: *The Gendering of «Vago» in the «Commedia», the «Decameron» and the «Canzoniere», «Forum Italicum»* 2, 2006, pp. 213-233; qui, p. 227).

³⁰ Lo stesso Petrarca latino, *Contra medicum* 2.9, cita insieme i due luoghi canonici: *Ov. ars* 1.727 *palleat omnis amans: hic est color aptus amanti* e *Hor. carm.* 3.10.14 *tinctus viola pallor amantium*, accolto nel «pallor di viola et d'amor tinto» di 224.8, probabilmente proprio per la visibilità dell'*auctoritas*.

³¹ BETTARINI, p. 571; non vedrei qui invece, e non solo per le motivazioni che fra breve attingerò al medesimo commento, una «nebbia» «che nasconde il pensiero e la pulsione», «parente del *velamen* (d'incomprensione) interposto tra gli amanti» (*ibid.*), proprio perché l'esperienza riferita nel sonetto è quella di un perfetto «intuarsi».

³² Ai quali accostare *Pg.* 30.3 «e d'altra nebbia che di colpa velo». Modifico l'interpunzione di *Tr. temp.* 109 rispetto all'edizione PACCA in PACCA - PAOLINO, in accordo con G. GORNI, «*Un dubbio, hiberno, instabile sereno*» e *altre note sui*

Ma penso che, ancora una volta, la via corretta per l'esegesi passi attraverso più complesse tensioni testuali. Leggiamo nel commento Bettarini: «Il lemma *maiestade*, che invade il terzo verso, anticipa la nozione di *paradiso* della seconda quartina e lascia sottilmente passare il messaggio della *nubes* come contrassegno di divinità; cfr. 2 *Mac.* II.8 *et tunc Dominus ostendit haec, et apparebit maiestas Domini, et nubes erit sicut ut Moysi manifestabatur*, con riferimento al colloquio *facie ad faciem* di Dio con Mosé *sicut solet loqui homo ad amicum suum* nell'*Exodus* (XXXIII.5-11)»³³. La limitazione verrebbe quindi rovesciata in glorificazione: questa si rivelerà, come vedremo, una pista feconda per il nostro ragionamento.

Intuitivamente e sicuramente negativa è invece la valenza semantica cercata con similitudini e metafore di stampo biblico che additano l'inconsistenza, in particolare delle cose mondane. Giovanni Pozzi ha mostrato la strategia accumulativa del *devinalb* 133³⁴

Amor m'à posto come segno a strale,
come al sol neve, come cera al foco,
et come nebbia al vento; et son già roco
donna, mercé chiamando, et voi non cale

(vv. 1-4)

indicando come fonte per il v. 3 *Sap.* 2.3 *sicut nebula dissolvetur*, sul quale torneremo. Altrove osserva:

il binomio «nebbia/vento» non c'è nella Bibbia, ma il rapporto «polvere/vento» che il libro sacro descrive analiticamente nella sua dinamica è ridotto dal poeta ai due termini:

«*Triumph*», in J. BARTUSCHAT - L. ROSSI (a cura di), *Studi sul canone letterario del Trecento. Per Michelangelo Picone*, Ravenna 2003, pp. 123-133 (p. 129). Per l'occorrenza di *Tr. Cup.* PACCA in PACCA - PAOLINO, pp. 143-144, offre un'interpretazione diversa dalla mia, parafrasando: «Pare che un analogo offuscamento dell'intelletto oscuri ed eclissi l'illustre rinomanza del suo figlio più saggio' [...]. Salomone, figlio di David, in tarda età si fece irretire da donne straniere, che lo spinsero all'idolatria ...». Si tratterebbe quindi di una *caligo* morale; ma l'accezione generica che propongo mi sembra più diretta, e giustificata anche dalle altre due occorrenze qui discusse.

³³ BETTARINI, p. 571.

³⁴ G. POZZI, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, «Studi petrarcheschi» n.s. 6, 1989, pp. 125-169 (p. 149); cfr. anche E. GIANNARELLI, *L'immagine della neve al sole dalla poesia classica al Petrarca: contributo per la storia di un «topos»*, «Quaderni petrarcheschi» 1, 1983, pp. 411-452 (in part. pp. 122-123).

Ps. I, 4 *Tanquam pulvis quem proicit ventus a facie terrae;*
CCCXXXI, 22: Nebbia o polvere al vento,
fuggo.³⁵

Per questi versi della canzone *Solea da la fontana di mia vita*, tuttavia, non escluderei una memoria lucreziana, da quel quinto libro nel quale si afferma la caducità del mondo: [*pars terrai non nulla*] *pulveris exhalat nebulam nubesque volantis, / quas validi toto dispergunt aëre venti* (vv. 253-254); si valuti anche, ma con maggior cautela e solo in virtù della vicinanza nel contesto, la possibile attrazione esercitata sul credo cristiano «poi che 'n terra morendo, al ciel rinacque» (v. 28) dai versi [*neque umorem dubitavi*] *aurasque perire, / atque eadem gigni rursusque augescere dixi* (vv. 249-250).

«Nebbia» e «polvere» sono potentemente addossate all'Io che fugge e si dissolve, travolto da un inarrestabile «*fluctus animi, Spes e Timor* intrecciati», annota Rosanna Bettarini³⁶, ricorrendo ancora alla matrice gnomica sapienziale che abbiamo visto agire nel *devinalb*. La stessa *et transibit vita nostra tamquam vestigium nubis, et sicut nebula dissolvetur*, combinata con *Iob. 7.9 (sicut consumitur nubes et pertransit, sic [...])*, alimenta nel sonetto 316 il «motivo della *fuga temporis*, immerso nella cenere e nella polvere delle Scritture»³⁷:

ché, come nebbia al vento si dilegua,
così sua vita subito trascorse
quella che già co' begli occhi mi scorse,
et or conven che col penser la segua.
(vv. 5-8)

Memorie bibliche – tematiche e sintattiche – sulle quali si adagiano memorie ritmiche e lessicali dantesche:

Come quando la nebbia si dissipa
(*If. 31.34*)
ed ecco un lustro subito trascorse.
(*Pg. 29.16*)³⁸

³⁵ POZZI, *Petrarca, i Padri* cit., p. 148.

³⁶ BETTARINI, p. 1458.

³⁷ *Ivi*, p. 1380.

³⁸ SANTAGATA, p. 1206; e si veda D. DE ROBERTIS, *Il trittico del «T» (RVF 315, 316, 317)*, in *Lectura Petrarce*, XIX, Padova 1999, pp. 167-180 (alla p. 170).

IV.

ò di gravi pensier' tal una nebbia

(*Rvf* 66.8)

Quotiens enim rationis passibus ad altissimam illam arcem ethereae mentis ascendo, unde non minus quam e summis Olympi iugis nubes sub pedibus cernuntur, video *qua hic rerum caligine, qua errorum nube circumdati*, quantis in tenebris ambulemus; video nichil esse quo passim gaudemus aut dolemus in hac vita, nichil quod tantopere vel cupimus vel horremus; nugas meras quibus angimur, larvas quas pueri senes expavescimus auramque levissimam qua deicimur ac levamur prorsus arundinea levitare; video *eam ipsam que vita dicitur, fugacis umbram nebule vel fumum ventis impulsam denique vel confusum somnium esse vel fabulam inexpleram vel siquid inanius dici potest* [...]. Sane nos, imbecille caducumque genus, homines imis in vallibus habitantes gravi premente sarcina raro quidem ad excelsa conscendimus ideoque vulgo quam vero proximiora fabulamur. (*Fam.* 11.3.9-11)

Satis superque satis hactenus terram *caligantibus oculis* aspexisti; quos si usqueadeo mortalia ista permulcent, quid futurum speras si eos ad aeterna sustuleris? (*Secr. Prob.*, p. 94)

Aug. [...] Nempe passiones ex corporea commistione subortas oblivionemque nature melioris divinitus videtur attigisse Virgilius, ubi ait:

«Igneus est illis vigor et celestis origo
seminibus, quantum non noxia corpora tardant
terrenique hebetant artus, moribundaque membra.

Hinc metuunt cupiuntque dolent gaudentque, neque auras
respiciunt, clause tenebris et carcere ceco».

Discernis ne in verbis poeticis quadriceps illud monstrum nature hominum tam adversum?

Fr. Discerno clarissime quadripartitam animi passionem, que primum quidem, ex presentis futurique temporis respectu, in duas scinditur partes; rursus quelibet in duas alias, ex boni malique opinione, subdistinguitur; ita quattuor velut flatibus aversis humanarum mentium tranquillitas perit.

Aug. Rite discernis [...]. Conglobantur siquidem species innumere et imagines rerum visibilium, que corporeis introgressis sensibus, postquam singulariter admissae sunt, *catervatim in anime penetralibus densantur*; eamque, nec ad id genitam nec tam multorum difformiumque capacem, pregravant atque confundunt. Hinc pestis illa fantasmatum vestros discerpens laceransque cogitatus, meditationibusque

clarificis, quibus ad unum solum summumque lumen ascenditur, iter obstruens varietate mortifera. (*Secr.* 1, p. 136)

Fr. Ego vero tibi, tum pro aliis multis, tum pro hoc triduo colloquio magnas gratias ago, quoniam et *caligantia lumina* detersisti et *densam circumfusi erroris nebulam* discussisti. (*Secr.* 3, p. 280)

Come non hanno mancato di segnalare ampiamente i commentatori, del *Secretum* come dei *Rerum vulgarium fragmenta*, la sapienza cristiana qui dispiegata rampolla da quella classica³⁹. Ma forse non sufficiente rilievo si è dato a questo proposito alla meditazione laica di Seneca, nel quale «l'uso insistentemente metaforico di *caligo* e *caligare* attribuisce una densa corposità alla condizione umana, ambientale e psichica; un'atmosfera greve avvolge la vita [...], si addensa intorno alla *mens* e la preme»⁴⁰.

Questa dolorosa *caligo* accompagna le *fluctuationes* dell'Io lirico nella canzone 129 *Di pensier in pensier, di monte in monte*⁴¹:

Ove d'altra montagna ombra non tocchi,
verso 'l maggiore e 'l più expedito giogo
tirar mi suol un desiderio intenso;
indi i miei danni a misurar con gli occhi
comincio, e 'ntanto lagrimando sfogo
di dolorosa nebbia il cor condenso,
alor ch'i' miro et penso
quanta aria dal bel viso mi diparte,
che sempre m'è sì presso et sì lontano.

(vv. 53-61)

Condenso (129.58) è *hapax*, anzi neologismo petrarchesco⁴², generalmente commentato, sulla scorta di Contini, come «participio forte»,

³⁹ Ricchissimo il commento nell'edizione a cura di FENZI, *Secretum* cit. Sul Petrarca latino si veda anche V. PROSPERI, «*Curiositas*» e «*caligo*». *Sondaggi sulla sopravvivenza di due «topoi» da Boezio a Tasso*, «MD» 55, 2005, pp. 103-120.

⁴⁰ G. SOLIMANO, *La prepotenza dell'occhio. Riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova 1991, p. 100 nt. 8.

⁴¹ Per la quale rimando a E. BIGI, *La canzone CXXIX*, in *Lectura Petrarce*, III, Padova 1983, pp. 9-30; poi in Id., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli 1989, pp. 7-30.

⁴² M. VITALE, *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova 1996, p. 518.

«dalla nebbia trasferito al cuore, ‘avvolto di condensata’ ecc.». Questa accezione, che costringe quindi a ipotizzare un’ipallage, concorda con il primo significato del latino *condensus*, «raccolto», «affollato» ecc. (ad esempio, *Hic Hecuba et natae [...] condensae [...] sedebant*, Verg. *Aen.* 2.515-517); ma un costrutto del tipo [*vallis*] *condensa arboribus* (Liv. 25.39), presente soprattutto negli storici, rovescia la prospettiva dall’esterno all’interno, perché vale «piantata/o fittamente». I sintagmi *condensa saltus*, e semplicemente *condensa*, *-orum* indicano luoghi ombrosi e boscosi⁴³, e sono usati con relativa frequenza nella *Vulgata*. Dalle *expositiones* bibliche, poi, nelle quali le singole espressioni vengono minutamente chiosate per ricavarne i sensi autorizzati, emerge in lettura anagogica un ulteriore slittamento semantico: commentando il salmo 28.9, per esempio,

*Vox Domini praeeparantis cervos et revelabit condensa et in templo eius
omnis dicet gloriam,*

Tommaso d’Aquino spiega *condensa* come *ea quae aliis sunt abscondita*⁴⁴ (e lì saranno *opacitates divinatorum librorum et umbracula mysteriorum*, come aveva chiosato a sua volta Agostino)⁴⁵.

Il cuore è dunque occupato da una *caligo* intima, fatta di quelle *perturbationes* che agitano i mortali:

*Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras
dispiciunt clausae tenebris et carcere caeco*

(*Aen.* 6.733-734)⁴⁶

⁴³ Isid. *diff.* 1.42 INTER APRICUM ET OPACUM [...] *opacum condensum est et umbrosum.*

⁴⁴ *Et ipse Deus revelabit eis condensa, idest ea quae aliis sunt abscondita* (Mt. 11); *revelasti ea parvulis* (Thomae Aquinatis *In Psalmis Davidis Expositio*, ad loc.).

⁴⁵ Che però legge *silvas* anziché *condensa* (*Enarr. in Ps.* 28). Osservato tutto ciò, non sarà forse azzardato ipotizzare che la scintilla creativa sia nata dalla lettura di un passo descrittivo di Lucrezio: *Fit quoque uti montis vicina cacumina caelo / quam sint quaeque magis, tanto magis edita fument / assidue fulvae nubis caligine crassa, / propterea quia, cum consistunt nubila primum, / ante videre oculi quam possint, tenuia, venti / portantes cogunt ad summa cacumina montis. / Hic demum fit uti turba maiore coorta / et condensa queant apparere [...]* (6.459-466).

⁴⁶ Cfr. *supra*.

Fammi sentir de quell'aura gentile
di for, sì come dentro anchor si sente;
la qual era possente,
cantando, d'acquetar li sdegni et l'ire,
di *serenar la tempestosa mente*
et sgombrar d'ogni nebbia oscura et vile.⁴⁷
(270.31-36)

V.

[...] et di for senza l'usata nebbia
(*Rvf* 66.23)

Nella terza stanza della canzone 270, come abbiamo appena visto, il traslato «nebbia» è connesso con quegli «sdegni» e con quelle «ire» che abbiamo ricondotto al canone delle *perturbationes*: sofferenze dell'animo qui sicuramente a carico dell'Io lirico, che solo il canto di Laura (Laura come Casella⁴⁸ o magari come Orfeo?) può «serenare». Senza dubbio imputabile a manchevolezza dell'Io è anche la «nebbia di sdegni» che concorre con «pioggia» e «venti» – un tritico che si ricorderà sperimentato nella sestina 66 – a ostacolare la navigazione nella metafora continuata di *Passa la nave mia* (189):

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.

⁴⁷ Sulla storia redazionale di questa stanza cfr. L. PAOLINO, *Appunti in margine alla canzone 'Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho* (R.V.F. 270), «Studi e problemi di critica testuale» 49, 1994, pp. 11-24. Il valore semantico che sto discutendo corrisponde alle occorrenze dantesche di *Pg.* 1.97-99 («che non si converria, l'occhio sorpreso / d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo / ministro, ch'è di quei di paradiso») e *Pg.* 28.90 («e purgherò la nebbia che ti fiede»; con 81, «che puote disnebbiar vostro intelletto»).

⁴⁸ «Che mi solea quetar tutte mie doglie» (*Pg.* 2.108).

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.

Analogo sintagma è viceversa riferito a Laura nel sonetto 204:

Anima, che diverse cose tante
vedi, odì et leggi et parli et scrivi et pensi;
occhi miei vaghi, et tu, fra li altri sensi,
che scorgi al cor l'alte parole sante:
per quanto non vorreste o poscia od ante
esser giunti al camin che sì mal tiensi,
per non trovarvi i duo bei lumi accensi,
né l'orme impresse de l'amate piante?

Or con sì chiara luce, et con tai segni,
errar non dèsi in quel breve viaggio,
che ne pò far d'eterno albergo degni.

Sfòrzati al cielo, o mio stancho coraggio,
per la nebbia entro de' suoi dolci sdegni,
seguendo i passi honesti e 'l divo raggio

in un'accezione accostabile a quella dell'«usata nebbia» che nella setina manifesta esteriormente il «ghiaccio» di lei: un *velamen*, quindi, frapposto alla comunicazione. La differenza macroscopica sta naturalmente nella capovolta polarità prodotta dall'ossimoro «dolci sdegni», che ritorna più volte, con qualche *variatio*, nel *Canzoniere* e nei *Triumphs*.

Spostiamo per un momento l'attenzione direttamente sul lemma «sdegno», che come prevedibile ha largo utilizzo nel Petrarca, come nella lirica in generale. Esso compare innanzi tutto, declinato al singolare o al plurale, in componimenti di lode o di schermaglia nel solco della tradizione, come la canzone di lontananza 37.101; il sonetto 179 a Geri Gianfigliuzzi; il 64, di aperta rimostranza, e l'*excusatio* 240⁴⁹. Per vari di questi testi la datazione è piuttosto alta⁵⁰. Si ha l'impres-

⁴⁹ Al quale si può accostare il 217, sull'«empia nube, che 'l [duro cor] raffredda et vela» (v. 5).

⁵⁰ Ciò non impedisce, come d'abitudine, che la costruzione macrotestuale rifunzionalizzi, dislocandoli, i singoli testi.

sione – ma la verifica dovrà essere minuziosa – che nell'economia dei *Rerum vulgarium fragmenta* il motivo degli «sdegni» abbia via via guadagnato spessore, affrancandosi dalla dimensione del rituale cortese per acquisire quella di presidio salvifico: «Dolci durezza, et placide repulse / [...] / leggiadri sdegni che le mie infiammate / voglie tempraro (or me n'accorgo), e 'nsulse» (351.1-4)⁵¹. Per 204 «il discorso cronologico è molto complesso»⁵², ma potrebbe condurre anche ad anni *post mortem*. La presenza del sintagma «[turbida] nebbia degli sdegni» in un componimento non petrarchesco potrebbe fornire un aggancio esterno: un aggancio che si vorrebbe saldo, e invece è sdruciolevole, perché si tratta della canzone *S'io potessi di fuor mostrare aperto* (35*), di attribuzione non certa benché probabile al Boccaccio⁵³:

L'ardentissimo fuoco, ond'io sfavillo
parole sì cocenti,
e la turbida *nebbia degli sdegni*,
che del mio petto sereno e tranquillo
ha mossi tanti venti
di sospir gravi e fatti gli occhi pregni,
non m'è sì duro [...].

(vv. 56-62)

VI.

né suon curava di spezzata nebbia

(*Rvf* 66.36)

Del tuono si è già detto. Sul presidio laurano qui dichiarato («l'*ombra* ov'io fui, che né calor né pioggia / né suon *curava*»), e a chiosa della celebre ammissione

⁵¹ Cfr: «Per lo migliore al mio desir contese / [...] et co' soavi sdegni / fecemi ardendo pensar mia salute» (289.6 e 10-11). A questi e ad altri passi del *Canzoniere* vanno accostate le rivelazioni di Laura apparsa «la notte che seguì l'orribil caso» al suo fedele, che le rammenta i «dolci sdegni e le dolci ire, / le dolci paci ne' belli occhi scritte» (*Tr. Mortis* 2.82-83; e cfr. *supra*, nt. 15).

⁵² SANTAGATA, p. 864.

⁵³ «Questa [34*] e le due seguenti canzoni, adespite o attribuite al B., formano nei mss. una piccola silloge di liriche dolorose e quasi di disperazione, con note ora petrarchesche e ora boccacciane, ma non insolite nella rimeria del tardo Trecento»; «Questa canzone [35*] per il tono generale sembra disdire meno delle altre due al B.» (V. BRANCA [a cura di], G. BOCCACCIO, *Rime*, Milano 1992, alle pp. 323 e 325).

Si michi igitur exprobrasses quod adversus fulminis fragorem timidior
sim, quia id negare non possem (est enim hec michi non ultima causa
lauri diligende quod arborem hanc non fulminari traditur), respondi-
sem Augustum Caesarem eodem morbo laborasse⁵⁴

si potranno allegare 24.1-2, 29.46-49, 113.6, 142.12 e l'augurio negati-
vo dell'invettiva di 60.12-14.

VII.

I' mi vivea di mia sorte contento,
senza lagrime et senza invidia alcuna,
ché, s'altro amante à più destra fortuna,
mille piacer' non vaglion un tormento.

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

O *Natura*, pietosa et fera madre,
onde tal possa et sì *contrarie voglie*
di *far cose et disfar* tanto leggiadre?

D'un vivo fonte ogni poder s'accoglie:
ma Tu come 'l consenti, o sommo Padre,
che del Tuo *caro dono* altri ne spoglie?

(Rvf 231)

Per ambigua concatenazione macrotestuale, sull'interpretazione di
questi versi esercitano una forte influenza retroattiva il contenuto ap-
parentemente referenziale del vicino sonetto 233,

Qual ventura mi fu, quando da l'uno
de' duo i più belli occhi che mai furo,
mirandol di dolor turbato et scuro,
mosse virtù che fe' 'l mio infermo et bruno!

(vv. 1-4)

(a sua volta tutt'altro che pacificamente spiegato dal probabile ipote-
sto ovidiano)⁵⁵, e l'ancor più intrigante, perché sotterraneo, collega-
mento con la cecità degli iracondi indagata *per exempla* in 232.

⁵⁴ *Secretum* 3, p. 248.

⁵⁵ *Dum spectant laesos oculi, laeduntur et ipsi, / multaque corporibus transitione
nocent* (rem. 615-616).

La nebbia «gravosa et bruna» sarebbe dunque metafora non genericamente di «malattia», ma più precisamente di «malattia degli occhi»⁵⁶. Per quanto si chieda soccorso alle schede dell'erboristeria pliniana⁵⁷, tuttavia, per questa strada non si va molto avanti verso la definizione del valore semantico; converrà pertanto allargare il raggio dell'indagine in altre direzioni. La fragilità terrena di Laura è registrata con particolare preoccupazione nel sonetto 184, che chiama in causa anch'esso la Natura:

Amor, *Natura* e la bella alma humile
ov'ogn'altra vertute alberga et regna,
contra me son giurati: Amor s'ingegna
ch'i' mora a fatto, e 'n ciò segue suo stile;

Natura tèn costei d'un sì gentile
laccio, che nullo sforzo è che sostegna;
ella è sì schiva, ch'abitar non degna
più ne la vita faticosa et vile.

Così lo spirto d'or in or *vèn meno*
a quelle belle care membra honeste
che specchio eran di vera leggiadria;

et s'a Morte Pietà non stringe 'l freno,
lasso, ben veggio in che stato son queste
vane speranze, ond'io viver solia.

La previsione infausta è parzialmente esorcizzata dal contatto con il testo che segue, trasfigurazione fenicea di Laura:

Questa fenice de l'aurata piuma
al suo bel collo, candido, gentile,
forma senz'arte un sì caro monile,
ch'ogni cor addolcisce, e 'l mio consuma:

forma un diadema natural ch'alluma
l'aere d'intorno; e 'l tacito focile
d'Amor tragge indi un liquido sottile
foco che m'arde a la più argente bruma.

Purpurea vesta d'un ceruleo lembo
Sparso di rose i belli homeri vela:
novo habito, et bellezza unica et sola.

⁵⁶ Quasi tutti i commentatori; la sola BETTARINI, p. 1064, parla di «nebbia di separazione, di non-comunicazione, di rifiuto».

⁵⁷ Che nel ventiquattresimo libro della *Naturalis historia* ricorda vari rimedi contro le *nubeculae*, affezioni degli occhi, e le *caligines visive*.

Fama ne l'odorato et ricco grembo
d'arabi monti lei ripone et cela,
che per lo nostro ciel sì altera vola.

(Rvf185)

Nella pluralità delle fonti che concorrono alla ricca raffigurazione agisce anche un carme minore di Claudiano, il *Phoenix* appunto:

[...] *rutilo cognatum vertice sidus
attollit cristatus apex tenebrasque serena
luce secat. Tyrio pinguntur crura veneno.*

(vv. 18-20)

Ai riscontri già segnalati⁵⁸ aggiungerei decisamente il ricalzo dei vv. 21-22:

[...] *quas caerulus aMBit
flore color sparsoque super ditiescit in auro,*

contrappunto lessicale sulla trama pliniana (*nat.* 10.2.3) della prima terzina:

[...] d'un *ceruleo leMBo*
*sparso di rose [...].*⁵⁹

Credo si possa riconoscere anche in filigrana al sonetto 231 la memoria del medesimo testo claudiano, proprio per il racconto dell'eterna vicenda che spegne l'*arcanum* [...] *oculi iubar* (v. 17) per consentirne la splendida rinascita:

*Iam breve decrescit lumen languetque senili
segnis stella gelu*⁶⁰, *qualis cum forte tenetur
nubibus et dubio vanescit Cynthia cornu.*⁶¹

(vv. 36-38)

⁵⁸ A partire da Zingarelli. Sulla frequentazione petrarchesca del poeta latino, cfr. L. CHINES, *Per Petrarca e Claudiano*, «Quaderni petrarcheschi» 11, 2001, pp. 43-71.

⁵⁹ Il *caerulus* [...] *color* di Claudiano è ricordato anche da BETTARINI, p. 854.

⁶⁰ «'l vago lume oltra misura ardea / di quei begli occhi ch'or ne son sì scarsi» (90.3-4).

⁶¹ E *Iam solitae medios alae transcurrere nimbos / vix ima tolluntur humo* (vv. 39-40): come per effetto della «nebbia [...] *gravosa*» (Rvf231.7).

Nella similitudine è la Luna – *Cynthia* – a venir meno, «quasi *spenta*»; ma nei versi successivi si accampa decisamente il motivo laurano dell'«almo Sol»⁶², invocato a confortare il *pium* [...] *alumnum* prossimo al sacrificio. Intanto,

[...] *curis Natura laborat,*
aeternam ne perdat avem, flammisque fideles
admonet, ut rerum decus immortale remittant

(vv. 62-64)

e sorveglia il processo di rigenerazione («far cose et disfar») ⁶³. Come nella coppia 184-185 ⁶⁴, dunque, ma con procedimento più sottilmente allusivo, l'azione – «*pietosa et fera*» insieme – di madre Natura prepara un doloroso sacrificio che si spera possa essere riscattato. Ma il successivo ricorso al mito dell'*unica avis*⁶⁵ nella seconda parte, a sacrificio ormai consumato, liquida in un emistichio l'assioma consolatorio («or se' nel ciel felice», 321.8) e registra invece, con profonda desolazione, la persistente «*oscura notte intorno*» ai «*colli*» laurani (*ivi*, v. 12)⁶⁶.

⁶² Nel sonetto 188 *Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo* anche altre tessere («ombra», «colle») appartengono all'universo semantico che stiamo esplorando.

⁶³ *Phoenix*, vv. 65-71, in part. 69-72 *qui fuerat genitor, natus nunc prosilit idem / succeditque novus: geminae confinia vitae / exiguo medius discrimine separat ignis*.

⁶⁴ F. ZAMBON, *Sulla fenice del Petrarca*, in *Miscellanea di studi in onore di Vitore Branca*, I. *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze 1983, pp. 411-425, ipotizza che il simbolo feniceo prefiguri anche nelle rime «in vita» «il funereo destino della donna» (p. 422), e osserva: «Non è forse un caso che *Questa fenice* (CLXXXV) sia preceduto dal sonetto *Amor, Natura e la bella alma bumile* (CLXXXIV), scritto per una malattia di Laura» (*ibid.*, nt. 25). Cfr. anche ID., *Il mito della fenice nella poesia romanza del medioevo*, in *L'alfabeto simbolico degli animali: i bestiari del medioevo*, Milano 2001, pp. 213-241 (per Petrarca, pp. 234-239).

⁶⁵ Nei sonetti 320 *Sento l'aura mia antica, e i dolci colli* e 321 *È questo il nido in che la mia fenice*, significativamente preceduti dalle amare riflessioni di *Al cader d'una pianta che si svelse* (318) e da un testo (*I dì miei più legger' che nessun cervo*, 319) che affida a un fittissimo reticolo di *auctoritates*, soprattutto bibliche, un tentativo di elaborazione del lutto.

⁶⁶ Microscopiche tracce di contatto in quest'ultima direzione si potrebbero ricavare dai testi vicini a 231, che fra l'altro entrarono nel *Vat. Lat.* 3195 (= V) nello stesso giro d'anni di quelli intorno a 321 (1366-1369; ultimo 228, che nella «forma Malatesta» andò a collocarsi nello spazio che in V era stato lasciato bianco fin dal '69). Nell'ordine: il lauro piantato nel cuore in 228 (come in 318); le parole-rima *felice/radice* in 229 (in 321 [*fenice*]/[*elice*]/*radice/felice*); la menzione di *ali* e *piume* in 230 (*penne* e *ali* in 321).

La «nebbia» di 231 è dunque presagio ferale, come quelle «impressione» che si chiede a Febo di allontanare dal lauro nel programmatico sonetto 34⁶⁷, anch'esso tradizionalmente riferito a una malattia di Laura. Il *phoenix*, si sa, *iam sponte crematur / ut redeat gaudetque mori festinus in ortum* (vv. 57-58); ma perché questo slancio di fede diventi risolutivo dobbiamo attendere un passaggio successivo. Nei gruppi di testi che abbiamo appena visto, dolore umano e *renovatio* non riescono ad essere altro che giustapposti.

VIII.

C'è nel *Canzoniere* un'altra «nebbia oscura», nell'ultima stanza di *Standomi un giorno solo a la fenestra* (323)⁶⁸: canzone nella quale la fenice fa la sua ultima, drammatica apparizione.

Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba
pensosa ir sì leggiadra et bella donna,
che mai nol penso ch'ï non arda et treme:
humile in sé, ma 'ncontra Amor superba;
et avea indosso sì candida gonna,
sì texta, ch'oro et neve parea in seme;
ma le parti supreme
eran avolte d'una nebbia oscura:
punta poi nel tallon d'un picciol angue,
come fior colto langue,
lieta si dipartio, nonché secura.
Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!

(VI stanza)

Il rimando intertestuale più diretto per quella «nebbia» intorno al capo di Laura è naturalmente, come annotano da secoli i commentatori, l'*umbra* presaga di morte che circonda il giovane Marcello nel suo soggiorno elisio: *sed nox atra caput tristi circumvolat umbra* (*Aen.* 6.866)⁶⁹. Ma è altrettanto noto ed evidente che l'evento alluso è

⁶⁷ *Apollo, s'anchor vive il bel desio.*

⁶⁸ Il collegamento con l'«oscura notte» di 321 è suggerito da BETTARINI, p. 1985.

⁶⁹ Il solo B. MARTINELLI, *Veduta con naufragio: «Rerum vulgarium fragmenta» CCCXXIII, 13-24, «Italianistica» 21, 1992, pp. 511-535, collega la «nebbia oscura»,*

la morte di Euridice: la «prima» morte, che porta Orfeo ad affrontare, per riaverla,

*Taenarias [...] fauces, alta ostia Ditis,
et caligantem nigra formidine lucum,*

(georg. 4.467-468)

a percorrere cautamente con la sposa riscattata un

*[...] adclivis per muta silentia trames,
arduus, obscurus, caligine densus opaca*

(Ov. met. 10.53-54)

e a udirne poi – commessa l'imprudenza fatale – le parole estreme:

*«Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas».
Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
commixtus tenuis, fugit diversa.*

(georg. 4.497-500)

Michele Feo, che persuasivamente mostra per le precedenti tre stanze uno stretto rapporto intertestuale con l'episodio del sogno di Cerere nel *De raptu Proserpinae* claudiano, ritiene che «dato il contesto della canzone, non sia avventato vedere in questa fanciulla insidiata dal male una sorella lontana della Proserpina che coglie i fiori di Enna un attimo prima del rapimento»⁷⁰. La terribile visione di Cerere, che in sogno vede la figlia incatenata nel Tartaro, mi sembra invece riverberarsi piuttosto su testi «in vita» come 90 (*Erano i capei d'oro*) e lo stesso 230:

*[...] squalebat pulchrior auro
caesaries et nox oculorum infecerat ignes
exhaustusque gelu pallet rubor ille, superbi
flammeus oris honos, et non cessura pruinis
membra colorantur picei caligine regni.*

(rapt. 3.86-90)

«chiaro indizio di negatività e di morte», all'aspetto iconografico della fenice, «quasi sempre effigiata come un animale nimbato» (p. 518).

⁷⁰ M. FEO, *Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco*, in G. BILLANOVICH - G. FRASSO (a cura di), *Il Petrarca ad Arquà*, Atti del Convegno di studi nel VI centenario (1370-1374), Padova 1975, pp.117-148, alla p. 147 (corsivo mio).

La lettura complessiva della canzone operata dallo studioso, che vede nella morte invocata nel congedo («Canzon, tu puoi ben dire: / 'Queste sei visioni al signor mio / àn fatto un dolce di morir desio'») «non più, come nella decima [egloga: *Laurea occidens*], un mezzo che permette il riacquisto dell'aldilà, bensì la morte e null'altro, la liberazione dalla vita offuscata dalla fine della bellezza»⁷¹, è profondamente pessimistica.

In anni più recenti Marco Santagata ha parzialmente ribaltato queste conclusioni, ponendo l'accento sulla caratterizzazione di Laura come santa cristiana e distinguendo fra il «visionario» che perde irrimediabilmente ciò in cui crede e il narratore infine «attratto nel cerchio della 'dolce morte'»⁷². Si può forse proseguire per questa strada, allargando la portata del dialogo intertestuale. Ancora una volta vorrei prestare attenzione al rilievo che un *hapax* riveste nel tessuto linguistico dei *Rerum vulgarium fragmenta*: si tratta di «speco», il baratro dai «tratti valchiusani»⁷³ nel quale è risucchiata, con forte suggestione infernale, la fonte della quarta visione.

Chiara fontana in quel medesimo bosco
sorgea d'un sasso, et acque fresche et dolci
spargea, soavemente mormorando;
al bel seggio, riposto, ombroso et fosco,
né pastori appressavan né bifolci,
ma nimphe et muse a quel tenor cantando:
ivi m'assisi; et quando
più dolcezza predea di tal concento
et di tal vista, *aprir vidi uno speco,*
et portarsene seco
la fonte e 'l loco: ond' anchor doglia sento,
et sol de la memoria mi sgomento.

(IV stanza)

⁷¹ *Ibid.*

⁷² M. SANTAGATA, *Il naufragio dei simboli* (R.v.f. 323), «Cenobio» 41/2, 1992, pp. 133-151; poi «Chroniques italiennes» 41, 1995, pp. 19-41 (da cui, p. 40, cito); infine come capitolo sesto, *Il lutto dell'amante*, in Id., *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna 1999, pp. 195-221. Di recente ne è stata proposta una lettura sacrale attraverso il filtro dell'*Apocalisse*: cfr. M.E. RAJA, *Per Euridice (nel Trecento)*, in EAD. *Il dolce immaginar. Miti e figure della poesia trecentesca*, Piacenza 2005, pp. 97-120.

⁷³ SANTAGATA, *Il naufragio dei simboli* cit., p. 35.

Il crudo latinismo⁷⁴ fa sospettare l'influsso di un modello, che questa volta troveremo nella letteratura cristiana. Il mito di Euridice, o meglio la *débauche* di Orfeo, è oggetto di interpretazione morale nel terzo libro della *Consolatio* boeziana; il metro 12 si apre sulla benedizione di colui

*felix, qui potuit boni
fontem visere lucidum,
felix, qui potuit gravis
terrae solvere vincula.*

Vengono poi narrati lo strazio del poeta trace, la sua perorazione, le condizioni poste dagli dèi e infine la catastrofe, della quale Orfeo è responsabile:

*Quis legem det amantibus?⁷⁵
Maior lex amor est sibi.
Heu, noctis prope terminos
Orpheus Eurydicen suam
vidit, perdidit, occidit.
Vos haec fabula respicit,
quicumque in superum diem
mentem ducere quaeritis.
Nam qui Tartareum in specus
victus lumina flexerit,
quidquid praecipuum trahit
perdit, dum videt inferos.*

(vv. 47-58)

Benché non gli venga attribuita esplicitamente alcuna colpa⁷⁶, l'Io/Orfeo del Petrarca assiste sconfitto al rovinoso dissolversi dei simboli. Lo scarto vincente è affidato invece al personaggio femminile, che è

⁷⁴ VITALE, *La lingua del Canzoniere* cit., pp. 509 e 520. L'unica altra attestazione volgare (*Tr. Famae* 1.71: episodio di Curzio) rimanda come un'omologa occorrenza dell'*Africa* (3.558) a una stratificazione di fonti storiche.

⁷⁵ «Chi pon freno a li amanti, o dà lor legge?» (222.9).

⁷⁶ Ma l'adesione assorta alle lusinghe della contemplazione («che dal mondo m'avean tutto diviso», 323.30, come la «turba» di *Pg.* 2) riceve di volta in volta una sorta di sanzione dalle considerazioni accorate nella chiusa di ciascuna stanza, in particolare le due gnomiche ai vv. 36 («ché simile ombra mai non si racquista») e 72 («Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!»).

sottoposto a una progressiva correzione ideologica nei confronti dei referenti intertestuali. Penso sia il caso di far reagire su questi versi il valore aggiuntivo che la lettura del sonetto 123 ci aveva lasciato supporre per l'«amorosa nebbia» dell'impallidire: in realtà un'aura di «maiestade», una *nubes* glorificante. La «bella donna» di 323 appare «humile in sé, ma 'ncontra Amor superba» (v. 64): una «maiestade», appunto (*Quantum instar in ipso!* esclama Enea alla vista di Marcello, *Aen.* 6.865) che non è offuscata ma sancita dall'ombra-presagio. L'impotente remissività di Euridice è arricchita dei tratti eroici di Marcello; ma se Laura è – come il giovane – predestinata al sacrificio, il suo trapasso prelude a ben altro che la diafana sospensione del soggiorno elisio:

sed frons laeta parum et deiecto lumina vultu
(*Aen.* 6.862)

lieta si dipartio, nonché sicura. (v. 71)

La precarietà e il lutto abitano sulla terra (v. 72): diradata la caligine dell'errore, la consapevolezza acquisita *per aenigmata* ha come approdo vittorioso⁷⁷ un «dolce di morir desio» (v. 75).

*
* *

Dedico questo studio petrarchesco al mio maestro, Emilio Bigi (1916-2009).

⁷⁷ Ancorché non definitivo: cfr. 332.49-52: «Or avess'io un sì pietoso stile / che Laura mia potesse tôrre a Morte, / come Euridice Orpheo sua senza rime, / ch'io viverei anchor più che mai lieto!».