

## DOPO GLI OCCHI: PER I SONETTI 74-76 DEL CANZONIERE

I sonetti 74 e 75 dei *Rerum vulgarium fragmenta* costituiscono – come si è sempre riconosciuto – una sorta di appendice delle celebri “canzoni degli occhi”, *Rvf* 71, 72 e 73, che ne conclude il lungo discorso riportandolo alla misura minore del sonetto<sup>1</sup>: o meglio alla misura intermedia, ben presente nei *Fragmenta*, del dittico di sonetti, che oppone due tessere tra loro strettamente correlate ma di significato contrastante, integrate nella resa di uno stato d’animo contraddittorio, secondo la nota fenomenologia delle agostiniane *fluctuationes*.

La coppia, peraltro, non ha solo funzione di minuendo formale, ma, come vedremo, con un complesso gioco di rispecchiamenti esplicita due nuclei tematici profondi delle canzoni, rappresentandone quindi una postilla importante. Per questa ragione ne appare opportuna una rilettura alla luce delle più recenti acquisizioni sulle *cantilene oculorum*<sup>2</sup>.

Inoltre, mettendo a frutto gli studi sulla poetica grafico-visiva del Vat. Lat. 3195, «libro d’autore» nel quale la *mise en page* è correlata all’articolazione del macrotesto, si può osservare – con Corrado Bologna – che non solo il terzetto delle *cantilene* «è in realtà un quintetto», ma che anche il sonetto 76 appare legato ai precedenti<sup>3</sup>. Questa circostanza consiglia di riconsiderare i rapporti fra il gruppo 71-75 e 76.

Le “canzoni degli occhi”, dunque, sono nei *Fragmenta* la prima, impegnativa manifestazione di una concezione dell’amore che si può dire latamente

<sup>1</sup>) Si vedano i due grandi commenti contemporanei, Santagata 1996 [dal quale si citano i *Rvf*] e Bettarini 2005: entrambi ricordano la fine lettura del sonetto 74 di Noferi 1974.

<sup>2</sup>) Sulle “canzoni degli occhi” si dispone di contributi recenti: Praloran 2007 e Berra 2010, ai quali rimando per la bibliografia precedente (in part. Santagata 1990 pp. 173-176, e Bonora 1984).

<sup>3</sup>) Bologna 2007, pp. 186-187. Per il Vat. Lat. 3195 come «libro d’autore» e la sua poetica grafico-visiva, Brugnolo 2004 (ampliamento di una *Lectura Petrarce* del 1991), e Storey 2004 (dello stesso autore si veda anche l’importante volume Storey 1993, in part. la seconda parte, dedicata a Petrarca).

“stilnovistica”<sup>4</sup>, secondo la quale la donna, esempio di ogni virtù, è per l’amante tramite di perfezionamento; l’intento di celebrare gli occhi e la forza beatificante di Laura, tuttavia, non si realizza nelle canzoni in modo lineare, ma con una peculiare, continua alternanza fra momenti euforici e disfocici, «dolcezza» della presenza e angoscia dell’assenza dell’amata, poesia della lode e poesia del lamento, fino alla sconfitta finale dichiarata nell’ultima stanza di 73.<sup>5</sup>

Questa particolare poetica contraddistinta dall’instabilità risponde appieno, non casualmente, a come la concezione “stilnovistica” dell’amore è presentata e confutata nel *Secretum*, che come è noto rappresenta un vero palinsesto del *Canzoniere*, soprattutto nella redazione degli anni Cinquanta<sup>6</sup>: in un lungo dibattito, Francesco difende il proprio amore, nobile perché diretto a una donna nobile, mentre Agostino lo biasima perché, nonostante le pretese di purezza, antepone la creatura al Creatore («inverte l’ordine»); e lo rivela per quello che è, nient’altro che una passione foriera di turbamenti e infelicità<sup>7</sup>. Le canzoni sono fitte di contatti letterali, in certi casi evidentemente intenzionali, con questo dibattito.

Tuttavia, nella *factio* della raccolta di versi, all’altezza delle “canzoni degli occhi” (fra l’undicesimo e il quattordicesimo anniversario dell’incontro con Laura) non sarebbe verosimile una condanna aperta e sistematica dello “stilnovismo”: il protagonista è ancora immerso nell’illusione. Gli effetti deleteri della passione, allora, vengono mostrati mentre operano nel poeta, nello svolgimento stesso del pensiero e del canto. Nel pieno della discussione del *Secretum*, Agostino rimprovera a Francesco la sua fiducia nei beni terreni, che «mentre lo [l’animo] accendono con i desideri non sanno poi quietarlo, né sanno durare sino alla fine e lo torturano con continui sussulti mentre promettono di allietarlo»<sup>8</sup>. Ecco dunque che nel *Canzoniere* la presunta lode degli occhi è inframmezzata da sussulti di inappagamento e veri soprassalti di disperazione, e, soprattutto, non si realizza compiutamente, ma non può, non sa finire.

Le “canzoni degli occhi” possiedono infatti una caratteristica specifica: omettriche (tranne che per il numero delle stanze), formano un «poemetto» (De Sanctis) in tre tempi, lunghissimo, collegandosi l’una all’altra attraverso i

<sup>4</sup>) Qui e di seguito, includo fra virgolette l’aggettivo stilnovistico per indicarne la peculiare declinazione petrarchesca, che non coincide, come è noto, con quella dello stilnovismo classico.

<sup>5</sup>) «Lasso, che disiando / vo quel ch’esser non puote in alcun modo, / et vivo del desir fuor di speranza: / solamente quel nodo / ch’Amor cerconda a la mia lingua quando / l’umana vista il troppo lume avanza, / fosse disciolto, i’ prenderei baldanza / di dir parole in quel punto sì nove / che farian lagrimar chi le ’ntendesse: / ma le ferite impresse / volgon per forza il cor piagato altrove, / ond’io divento smorto, / e ’l sangue si nasconde, i’ non so dove, / né rimango qual era; et sonmi accorto / che quest’è ’l colpo di che Amor m’ha morto» (73, 76-90). Per la sconfitta finale del proposito di lode nelle “canzoni degli occhi”, cfr. Praloran 2007, Molinari 2000, Berra 2010.

<sup>6</sup>) Cfr. l’ampio studio di Santagata (1991) e il recente intervento di Rico (2003).

<sup>7</sup>) Per la lettura del *Secretum* si rimanda alla classica monografia di Rico (1974) e alla più recente edizione commentata di Fenzi (1992), dalla quale si cita, secondo la consuetudine con i num. di p. dell’ediz. Carrara.

<sup>8</sup>) *Que [mortalia] eum [animum] et desideris flammis accendant, nec quietare noverint nec permanere valeant in finem, et crebris motibus quem demulcere pollicentur excrucient* (*Secretum*, p. 140).

congedi. Recita la conclusione di 71 «Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'infiammi / a dir di quel ch'a me stesso m'invola: / però sia certa de non esser sola» (vv. 106-108); e quello di 72: «Canzon, l'una sorella è poco inanzi, / et l'altra sento in quel medesimo albergo / apparecchiarsi; ond'io più carta vergo» (vv. 76-78). Questo *unicum* formale, trasfondendo nella struttura poetica l'inappagamento del protagonista, segnala peraltro anche uno snodo ideologico importante: il confronto con il pensiero dei diretti predecessori in campo lirico, e, non trascurabilmente, della *Vita Nuova*<sup>9</sup>.

Nell'*explicit* della terza canzone, e di tutto il «poemetto», l'inusitata lunghezza del canto – solo qui nei *Fragmenta* sottolineata dal poeta<sup>10</sup> – è motivo di stanchezza per la penna, ma non per i pensieri, implicando che, terminate le canzoni, continui però la meditazione: «Canzone, i' sento già stancar la penna / del lungo et dolce ragionar co'lei, / ma non di parlar meco i pensier' mei». Come si è già detto, le «canzoni degli occhi» si concludono all'insegna dell'insuccesso e della sofferenza (si pensi al v. 90 citato sopra, «che quest'è 'l colpo di che Amor m'à morto»), ma l'ultimo congedo definisce il canto come un «dolce ragionar», considerandone in generale l'oggetto (la dolcezza generata nel cuore del poeta dagli occhi di Laura) ma anche riproponendo fino alla fine l'alternanza tipica del tritico fra la situazione dolorosa dell'amante e le sue generose, e sempre risorgenti, illusioni.

Da quel congedo prende le mosse il primo dei due sonetti, *Io son già stanco di pensar sì come*; il «ragionare» procede tuttavia non in modo «dolce», ma con un tono dolente e riflessivo, con una costruzione elaborata.

L'inizio, quasi concettoso con l'esibizione di un'antitesi e un chiasmo<sup>11</sup>, ha l'effetto di opporre il poeta stanco ai propri indefessi pensieri: la continuità del pensiero, che nelle *cantilene oculorum* trovava la sua più conclamata realizzazione formale, viene presentata qui non solo come elemento negativo, ma anche come ossessione spossessante, sulla scia di un nucleo tematico ben presente nei *Fragmenta*, quello dei pensieri «fatti diversi» dal protagonista<sup>12</sup>.

Addirittura, nel secondo distico si accampa l'idea della morte, unica via di scampo alle «gravi some» dei sospiri: una metafora giudicata poco felice da alcuni lettori per lo scarso accordo fra figurante e figurato<sup>13</sup>, ma ben funzionale all'impressione di pesantezza, lentezza e appunto stanchezza del sonetto. A questa impressione contribuiscono la giustapposizione delle subordinate («et come [...] et come» poi con *variatio* in «et che» e «et onde», quest'ultimo reduplicato); e, nel ritmo, la serie, separata dall'*enjambement*, «del viso et de le chio-me / et de' begli occhi», le coppie «la lingua e 'l suono», «fiaccati et lassi» (cui si

<sup>9</sup>) Manca, purtroppo, uno studio aggiornato sulla presenza e il significato della poesia e della ideologia stilnovistica nella poesia di Petrarca, che riprenda i risultati del benemerito lavoro di Suitner (1977); per interessanti osservazioni su Petrarca e lo Stilnuovo cfr. il recente Drusi 2008.

<sup>10</sup>) L'osservazione si deve a Gorni, come ricorda Santagata 1996, p. 389.

<sup>11</sup>) Noferi 1974, p. 87.

<sup>12</sup>) Cfr. 29, 36: «Da me son fatti i miei pensier' diversi»; «contrari e nemici» chiosa Daniello: Bettarini 2005 p. 162.

<sup>13</sup>) Noferi 1974, p. 89.

aggiunge quella impropria «onde vien l'enchiostro, onde le carte»); le sonorità dei gerundi «chiamando», «perdendo», «empiendo», richiamate per altro dai ben tre «onde» e da «abbandono».

Il motivo della morte, dicevo, si affaccia ripetutamente nell'altalenante celebrazione delle "canzoni degli occhi": già nella terza stanza di 71, con un deragliamento in direzione dolorosa, il poeta si appella agli elementi del paesaggio che spesso lo hanno udito «chiamar morte», poi ammette «Ma se maggior paura / non m'affrenasse, via corta et spedita / trarrebbe a fin questa aspra pena et dura; / et la colpa è di tal che non à cura» (vv. 42-45); in 73, 42-45 egli afferma di ricorrere al rimedio degli occhi quando «corre a morte» «desiando»; e ai vv. 85-90, come si è visto, in una scena di ispirazione petrosa, rimane pallido mentre il sangue «si nasconde», e muore per il «colpo» di Amore.

Ma qui, nel sonetto 74, la morte appare non come esito paventato, bensì come agognata e impossibile liberazione da una vita che è ineluttabile prigionia, e che viene rappresentata nel prosiegua del sonetto come una sequenza di azioni tormentosamente, compulsoriamente ripetute: l'iterazione coordinante è ribadita dagli avverbi («anchor», v. 3; «sempre» v. 6; «omai», v. 7), dalle espressioni avverbiali («di et notte», v. 8; «in ogni parte», v. 10), dai gerundi («chiamando», v. 8; «perdendo», v. 11; «empiendo», v. 13) che insistono sull'idea della durata, del trascorrere del tempo.

La seconda quartina è dedicata all'atto del dire, del poetare perpetuo, scomposto nei suoi fattori elementari sia riguardo all'oggetto («del viso e de le chiome / et de' begli occhi», vv. 5-6) sia riguardo al soggetto («lingua per articolare la parola, suono per farla pervenire al destinatario») <sup>14</sup>, rispetto al quale il poeta si chiede con la litote già impiegata in precedenza («stanchi non sono», v. 2; «vita anchor non abbandono», v. 3) come non sia mancato, venuto meno: mentre la negazione della fine implica, anche in questo caso, la ripetizione (peraltro resa esplicita nel atto di «chiamare» giorno e notte), l'isolamento di lingua e suono, parallelo a quello iniziale dei pensieri, spersonalizza l'attività del canto, conferendole un carattere meccanico che pare travalicare la volontà.

La prima terzina, proseguendo la parcellizzazione del soggetto, si volge ai «piedi», ancora non «fiaccati e lassi» di inseguire le «orme» di Laura. Quest'ultima metafora evoca l'immagine della donna-fiera che fugge, connessa sin dall'inizio dei *Fragments* con l'idea dell'amore-passione, faticoso e inappagato: si pensi in particolare all'occorenza di 50, 39-42 («Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi nforme / a seguir d'una fera che mi strugge, / la voce, i passi et l'orme, / et lei non stringi, che s'appiatta et fugge»), la canzone "del tramonto" nella quale il riposo serale di tutti gli esseri è contrapposto all'inquietudine perenne, e quindi proprio alla stanchezza, dell'amante infelice. La quiete del protagonista si configura dunque come un errore. Ancora più apertamente il biasimo viene espresso nel verso successivo: «perdendo inutilmente tanti passi». Come tutti i lettori riconoscono, è questa un'evidente citazione dal madrigale 54, *Perch'al viso d'Amor portava insegna*: il poeta attratto da «una pellegrina», la segue «per l'erbe verdi» e ode una voce che lo ammonisce «Ahi, quanti passi per la selva

<sup>14</sup>) *Ivi*, p. 90.

perdi!» (v. 6); allora si rifugia pensoso all'ombra di un faggio e, considerando il pericolo del proprio «viaggio», torna indietro «quasi a mezzo 'l giorno». Si tratta di un testo ricco di simbologie e allusioni, dall'interpretazione controversa: lo si considera generalmente testimonianza di un momento di crisi nel rapporto con Laura, anche per gli elementi di *imitatio* agostiniana e paolina, ma, ricordando che il madrigale è genere “leggero” e dalle connotazioni sensuali, si è anche pensato a un testo galante originariamente non laurano, ricco di allusioni quasi parodiche, adattato in un secondo tempo alla sequenza dei *Fragments*. La questione appare ancora aperta<sup>15</sup>; certo è tuttavia che, nella *factio* del libro, una pellegrina tale «ch'ogni altra mi pare d'onor men degna» non può che essere Laura, e che da lei il protagonista si allontana; e che il pezzo successivo, la ballata 55, *Quel foco ch'i' pensai che fosse spento*, parla di un fuoco sperato estinto che invece si riattizza, di un «secondo errore» nel quale il poeta cade con amara consapevolezza. È chiaro, perciò, che all'interno del macrotesto, la citazione sui «passi perduti», che nel madrigale 54 è pronunciata da una «voce» soprannaturale, vale come ammissione di un errore, anzi etimologicamente di un *error* che ha condotto il protagonista lontano dalla sua vera meta.

Dalle azioni e dalla persona del poeta (pensiero e vita stanchi, dire, vano *error*) il discorso di 74 passa in conclusione alla produzione poetica che ne deriva, anche in questo caso vista nei suoi elementi materiali «enchiostro» e «carte», che richiamano da vicino ancora la lunghezza delle canzoni degli occhi («ond'io più carta vergo», 72, 78)<sup>16</sup>. L'accumularsi di fogli dedicati a Laura replica e sottolinea l'affranta incredulità di tutto il componimento: il protagonista osserva con distacco se stesso e i suoi scritti, soggetto e oggetto di una attività inesausta ma moralmente inutile (si veda come «inutilmente» si estenda con rilievo al centro del v. 11). Eppure, proprio la considerazione delle proprie carte genera la svolta che avvia alla risoluzione del sonetto e prepara la transizione al successivo. Si osservi infatti che il v. 13 è fortemente bipartito da una pausa: prima, l'osservazione condotta in tappe successive; poi, lo *zoom* sulle carte genera il pensiero finale, che non è più, improvvisamente, il pensiero «stanco» del moralista, ma è preoccupazione e autodifesa di artista: se «in ciò», nel lodare Laura, fallissi, se non fossi sufficiente al compito, è colpa di Amore, che mi tormenta e sfinisce, non difetto della mia arte.

Credo che proprio il brusco contrasto di senso fra lo svolgimento del sonetto e la chiusa abbia indotto alcuni interpreti del passato (fra loro Leopardi) a intendere «se 'n ciò fallissi» – in continuità con il significato dei versi precedenti – come «se questo mio scegliere voi come unica materia del mio dire fosse un errore»<sup>17</sup>. Ma è evidente che questa lettura non si accorda con il “difetto dell'arte”, per altro citato altrove da Petrarca e reminiscenza di Properzio<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Si veda l'ampio cappello di Santagata 1996, pp. 286-288, che propende per l'interpretazione “galante”; e quello di Bettarini 2005, pp. 289-290, entrambi con bibliografia; nonché le osservazioni di Fenzi 2003, pp. 186-187, che pure pensa a un originario *divertissement*; da ultimo, Bruni 2007 (pp. 144-145) che pare tornare a una lettura più seria.

<sup>16</sup> Bettarini 2005, p. 387.

<sup>17</sup> Noferi 1974, p. 94.

<sup>18</sup> Bettarini 2005, p. 387.

L'ultimo verso è un soprassalto di orgoglio, che d'un colpo cancella la meditazione dei dodici versi precedenti, e considera i risultati dello scrivere, incolpando Amore delle eventuali *defaillances*, appunto, artistiche.

Il sonetto, dunque, da un lato porta in luce le implicazioni negative delle "canzoni degli occhi", con una postilla grave nella forma e nel significato, dall'altro, nella sua misura ridotta, riproduce il meccanismo di resilienza che governa le canzoni tutte, per cui a momenti di angoscia seguono e si contrappongono moti di esaltazione o quantomeno di concentrazione autoreferenziale sulle ragioni e le manifestazioni dell'amore.

O meglio: la resilienza appare repentinamente nell'ultimo verso, che costituisce la cerniera sulla quale si incardina la seconda parte del dittico, di tono opposto e decisamente euforico.

Se 74, coerentemente col carattere grave, adibiva reminiscenze agostiniane (pur mediate) e bibliche, evidenziate particolarmente dal commento di Bettarini, 75 si volge deciso a linguaggio e immagini cortesi: i «begli occhi» di 74, 6 sono qui dislocati in apertura in una formula dal sapore tradizionale (*I begli occhi ond' i' fui percosso*). Il riaffacciarsi del desiderio è palese nell'idea che gli occhi stessi potrebbero sanare la piaga, ricambiando, cioè, il sentimento e il trasporto dell'amante, secondo lo spunto che già nella seconda canzone degli occhi, un testo volto per la maggior parte alla celebrazione "spirituale" di Laura, segnava, appunto, l'irrompere della dimensione sensuale: «certo il fin de' miei pianti, / che non altronde il cor doglioso chiama, / vèn da' begli occhi alfin dolce tremanti, / ultima speme de' cortesi amanti» (72, 72-75)<sup>19</sup>. Il mutamento di prospettiva si riflette nell'*imagery*: il mito della lancia di Peleo, canonico nella lirica romanza per le ferite amorose e frequente nei *Rvf* per le sue valenze relative al desiderio<sup>20</sup>, nonché le pure canoniche «vertù d'erbe, o d'arte maga, / o di pietra dal mar nostro divisa» (vv. 3-4) vani rimedi all'amore di memoria ovidiana e poi dantesca, ricordi legati all'amore-passione, quando non addirittura sensuale-petroso (Ov. *Met.* 1.523: *ei mihi, quod nullus amor est sanabilis herbis; Medic.* 35-36: *sic potius vos urget amor quam fortibus herbis, / quas maga terribili subsecat arte manus*; e Dante, *Al poco giorno*, 19-20: «La sua bellezza ha più vertù che pietra, / e 'l colpo suo non può sanar per erba»)<sup>21</sup>.

Questi occhi maliosi hanno «precisa» al poeta la via dell'amore («non solamente di donna, ma di qualunque altra cosa», con Castelvetro, escludendo ovviamente distrazioni sentimentali<sup>22</sup>), così che il suo animo si appaga di un solo, dolce pensiero: è il tema della dolcezza, centrale nelle "canzoni degli occhi", che appare tuttavia qui abbinato al motivo negativo dell'esclusività, pure costantemente presente nelle canzoni. La donna, unico oggetto del pensiero, allontana infatti ogni altra preoccupazione e gioia dalla mente dell'amante, assoggettandolo a un'adorazione spossante e inabilitante rispetto ai suoi doveri, terreni e non. Una vera e propria forma di idolatria che nel *Secretum* Agostino rimprovera a Francesco durante la confutazione dell'amore virtuoso, "stilnovistico", e

<sup>19</sup>) Praloran 2007, pp. 66-67.

<sup>20</sup>) Si vedano le note relative in Santagata 1996, p. 395, e Bettarini 2005, p. 389.

<sup>21</sup>) Santagata 1996, p. 395.

<sup>22</sup>) *Ibidem*.

che appare ripetutamente nelle “canzoni degli occhi”, come sintomo dell’alienazione in cui versa il protagonista; basti ricordare qui la prima occorrenza nel tritico:

Dico ch’ad ora ad ora  
vostra mercede, i’ sento in mezzo l’alma  
una dolcezza inusitata et nova,  
la qual ogni altra salma  
di noiosi pensier’ disgombrà allora,  
sì che di mille un sol vi si ritrova:  
quel tanto a me, non più, del viver giova. (71, 76-82)<sup>23</sup>

Nelle *cantilene oculatorum* anche gli slanci positivi, i momenti più altamente celebrativi, contengono allusioni alla condizione alienata del soggetto; allo stesso modo anche la parte euforica del nostro dittico include in trasparenza segnali dell’errore. Ma prevale, qui, l’incantamento: il motivo della scrittura, trattato nel sonetto 74 con toni amari, è declinato nei vv. 7-8 in modo decisamente più leggero. L’ipotetica («se la lingua di seguirlo è vaga») richiama quella di 74, 13 «se ’n ciò fallassi», la «lingua» replica «la lingua e ’l suono» di 74, 7, ma (di contro alla continuità quasi meccanica del canto di cui si diceva prima) appare «vaga» di seguire il pensiero, come soggetta appunto a un incantesimo, e la «scorta», Amore<sup>24</sup>, in questo caso non è colpevole di un errore, ma può tutt’al più «esser derisa» per la scelta dell’argomento.

L’anafora che scandiva con lentezza il sonetto 74 si ripropone nelle terzine di 75 con andamento più “allegro” («Questi son que’ begli occhi [...] questi son que’ begli occhi»); il senso è sempre il medesimo, di una ripetizione senza scampo, ma l’intonazione è affatto diversa: si direbbe trionfale, visto che si parla di «imprese / del mio signor victoriose» (e che poco sopra la lingua segue Amore come obbligata); Amore è insignito del titolo «mio signore», come già nella zona iniziale, ottimistica (e contrapposta al finale pessimistico), della canzone 70 (vv. 8-9: «non gravi al mio signor perch’io il ripreghi / di dir libero un di tra l’erba e i fiori»), e «in ogni parte» che in 74, 10 misurava il vano inseguimento dell’amante, diventa ora (v. 11) specularmente estensione della pervasiva vittoria del «signore», più potente sul «fianco» dell’amante stesso: dall’universale al particolare. Con il quale «fianco» la scomposizione in parti della figura dell’innamorato, iniziata nel sonetto precedente, si compie: pensieri, dire, lingua, suono, piedi, carte e infine, al centro della magia, fianco e poi, con ulteriore avvicinamento, cuore. L’ultima terzina è occupata, con il rilievo dell’anafora, dalla consustanziale relazione fra occhi e cuore, che chiude circolarmente il componimento e il dittico: i begli occhi stanno sempre nel cuore «con le faville accese» (conseguenza della «percossa» in apertura di questo sonetto) e da quella presenza sgorga l’infessato parlare (qui al v. 14, «per ch’io di lor parlando non mi stanco» e in 73, 93 «ma non [sento stancar] di parlar meco i pensier’ mei»)

<sup>23</sup>) Ma si cfr. anche 71, 91-93; 72, 40-45; 73, 61-66.

<sup>24</sup>) Come nella terza “canzone degli occhi” («Amor, ch’a ciò m’invoglia, / sia la mia scorta», 73, 4-5): lo ricorda Bettarini 2005, p. 389, che evidentemente per una svista, scambia poi Amore e la lingua nella parafrasi.

dal quale viene la stanchezza dell'inizio di 74 («Io son già stanco di pensar sì come / i miei pensier' in voi stanchi non sono», 1-2), qui smentita.

Il moto euforico rappresentato in questa seconda faccia del dittico sembrerebbe dunque avere la meglio. La coppia, tuttavia, richiede di essere valutata nel suo complesso, come individuo sovrastatuale, e in relazione alle tre canzoni precedenti, nella sequenza del macrotesto: innanzitutto, anche a un primo sguardo, il contrasto fra le due tessere 74 e 75 evidenzia, come accennavo sopra, un elemento di instabilità e di *fluctuatio* fra stati d'animo contrastanti, che riproduce, ponendolo in rilievo, lo stesso principio di instabilità operante nelle «canzoni degli occhi», il sintomo primo della passione; il dittico, quindi, ribadisce agli occhi del lettore il carattere passionale dell'amore sedicente virtuoso del protagonista, secondo la linea polemica di Agostino nel *Secretum*.

A livello della storia, poi, si noterà che il sonetto 74 rappresenta un avanzamento della vicenda: perché continua le tre *cantilene*, incominciando dove quelle terminano, ma dà voce a una consapevolezza dell'*error* che nelle canzoni è sempre implicita, e che qui è invece dichiarata senza possibilità di equivoco: «perdendo inutilmente tanti passi». La svolta in chiusura di 74, con il rigetto della stanchezza e il risorgere dell'orgoglio artistico (terreno e frivolo, ancora secondo il *Secretum*), e la palinodia dal tono leggero e cortese di 75 si configurano quindi come un movimento regressivo rispetto a un'acquisizione dalle forti venature etiche.

Questa significazione densa è del resto sottolineata dall'autore con il richiamo in filigrana a un'altra coppia analoga precedente nella serie, quella costituita dal già ricordato madrigale 54 e dalla ballata 55, *Quel foco ch'i' pensai che fosse spento*. Se il sonetto 74, come si è visto, cita il madrigale proprio nel punto cruciale che ammette l'errore, a proposito dei «passi perduti», il sonetto 75 reca il ricordo della ballata 55: nella quale il poeta parla di un fuoco che pensava spento, ma «rinfresca» ora il dolore; le «faville» erano solo ricoperte, e il «secondo errore» potrebbe essere peggiore del primo. Il dolore si distilla attraverso gli occhi con lacrime infinite, muovendo «dal cor, ch'è seco le faville et l'esca» (v. 10). La conclusione è amara: «Amor [...] vol che tra duo contrari mi distempre» (vv. 13-14), e tende lacci per catturare il cuore quando il poeta ha più speranza di liberarsi. Il nostro sonetto, si ricorderà, proclama che gli occhi «stanno / sempre nel cor colle faville accese» (vv. 12-13), e in più la coppia antinomica 74-75 dà un chiaro esempio della lacerazione «tra duo contrari».

La sequenza 54-55 è stata interpretata, sin da Foresti, ripreso poi anche in anni recenti, come adombramento nel *Canzoniere* di una crisi dell'amore per Laura e di una successiva ricaduta<sup>25</sup>: pur essendo inoppugnabile che il poeta suggerisca questa circostanza, in realtà, come è noto, è difficile individuare una vicenda lineare attraverso i *Fragmenta*, e la critica attuale diffida giustamente di ricostruzioni affascinanti ma insidiose.

Certo è, tuttavia, che nei sonetti 74-75 prima si rivela con tono dolente l'errore, e la stanchezza che ne consegue, insito nella lode degli occhi appena

<sup>25</sup> Si vedano i cappelli relativi di Santagata 1996 e Bettarini 2005, con bibliografia. E cfr. il recente Bruni 2007.

conclusa, poi si riafferma con convinzione la servitù ad Amore e l'indefessa volontà di cantare quegli occhi. È un anelito verso la liberazione che fallisce, dimostrando ancora una volta in quali strazianti conflitti il soggetto protagonista versi. In questo senso, questo dittico 74-75 riecheggia il precedente 54-55 (e anticipa il successivo 81-82, *Io son sì stanco sotto il fascio antico* e *Io non fu' d'amar voi lassato unquanco*), stabilendo una connessione tematica a distanza, che ribadisce il ricorso delle situazioni, in una zona del *Canzoniere* particolarmente segnata dalle *fluctuationes*<sup>26</sup>.

Il riecheggiamento, del resto, è fortemente ribattuto dal sonetto 76, *Amor con sue promesse lusingando*. Come accennavo sopra, la posizione del sonetto nella "bella copia" del *Canzoniere*, il ms. Vat. Lat. 3195, suggerisce che Petrarca lo annettesse al quintetto precedente. La carta 18r del ms., infatti, è occupata dalla conclusione della canzone 73, dai sonetti 74 e 75, e dal sonetto 76 per i primi dodici versi, che si stendono per sei righe. Una sola riga (due versi accoppiati) del 76 deborda sulla c. 18v, un fenomeno unico in tutto il ms; secondo Storey, è «apparentemente ingiustificabile il fatto che Malpaghini non abbia esteso a 32 righe – come farà altrove – lo specchio di scrittura sul f. 18r, in modo da evitare il rinvio sul verso degli ultimi due versi del son. *Amor con sue promesse*»<sup>27</sup>. E a c. 18v si trovano i sonetti 77, 78 (la coppia sul ritratto di Laura ad opera di Simone Martini) e 79, cui segue uno spazio bianco. La c. 19r inizia pertanto con la sestina 80 *Chi è fermo di menar sua vita*, dal contenuto penitenziale. Ora, Malpaghini, sotto la guida di Petrarca, avrebbe potuto sia estendere lo specchio di scrittura di 18r, come ipotizza Storey, ma anche spostare a c. 18v l'intero sonetto 76, collocando uno spazio bianco dopo 75 invece che dopo 79<sup>28</sup>: ma la *mise en page* scelta attesta, e anzi sottolinea, la continuità fra 74-75 e 76, e credo proprio in questo senso vada spiegata.

La lettera del componimento conferma e giustifica questa pertinenza<sup>29</sup>. Il poeta racconta che Amore lo condusse alla «prigione antica», consegnando le chiavi alla sua nemica che ancora lo «tiene in bando» di se stesso: come rileva il commento di Santagata<sup>30</sup> è questo il nucleo tematico appunto dell'oblio, dello spossamento di sé, conseguenza particolarmente negativa dell'amore, presente come abbiamo visto nel sonetto 74, che a sua volta lo riprende dalle "canzoni degli occhi"<sup>31</sup>.

Il componimento prosegue affermando che il poeta non se ne accorse, e solo ora «con gran fatica» ritorna in libertà sospirando. Come un prigioniero, porta con sé le sue catene: il paragone, secondo una prassi petrarchesca ricorrente, abbina un *topos* lirico con una fonte classica, in questo caso Persio<sup>32</sup>. Ma

<sup>26</sup> Si veda la bella lettura della serie 81-89 di Afribo 2007, che sottolinea opportunamente le analogie fra questa zona e il *conflictus curarum* del *Secretum*.

<sup>27</sup> Storey 2004, p. 141.

<sup>28</sup> Cfr. Bologna 2007, p. 187.

<sup>29</sup> Concise notazioni sul sonetto in Bartuschat 2007, p. 208, che sottolinea il tema dell'alienazione.

<sup>30</sup> Santagata 1996, p. 398, con rimando a 23, 19: «e mi face obliar me stesso a forza».

<sup>31</sup> Per questo nucleo tematico nelle canzoni degli occhi, Praloran 2007 e Berra 2010.

<sup>32</sup> Ancora Santagata 1996, p. 397, richiama persuasivamente Aimeric de Pegulhan, *Atrèssim pren*, 9-14: «Autra vez fui en la preizon d'Amor, / don escapei; mas aora'm repren /

si osservi come la «gran fatica», iconizzata dal veicolo e sottolineata dall'aggettivazione e della paronomasia della similitudine («et come vero prigioniero afflittito / de le catene mie gran parte porto», vv. 9-10) si riconnette alla stanchezza di 74, e anzi spiega meglio la metafora là impiegata (e, dicevamo, contestata) «de sospir' sì gravi some». Ma il carattere in certo senso conclusivo del testo appare particolarmente nell'ultima terzina: rivolgendosi a un interlocutore (indeterminato o meno, secondo le diverse opinioni<sup>33</sup>) il poeta gli dice che osservando il suo pallore, dirà «questi avea poco andare ad esser morto». Certo, la chiusura del sonetto si compiace spesso di soluzioni ad effetto, di intonazione epigrammatica<sup>34</sup>; in questo caso, però, la nozione di “quasi-morte” rimanda al finale delle *cantilene oculatorum* (il già citato «et sonmi accorto / che questo è 'l colpo di che Amor m'à morto», 73, 79-80), sconsolata constatazione dell'incapacità di lodare gli occhi (lodare con la «felicità mentale» stilnovistica, ricordando un bel titolo di Maria Corti) come conseguenza di una sofferenza immedicabile.

È evidente, dunque, che nella sequenza 74-76 le precedenti “canzoni degli occhi” sono additate come un momento della storia *passionale* del protagonista; nei *Fragmenta* le *cantilene* rappresentano una tappa di grande rilievo, come appare dalla loro stessa unicità formale. Tuttavia, come nel *Secretum*, anche nella raccolta lirica quell'idea è confutata come un pericoloso travestimento di una normale, misera e rovinosa passione terrena: nelle canzoni stesse, mostrando come il soggetto sia preda di una parossistica oscillazione tra stati d'animo opposti, e ancora più apertamente nei componimenti successivi, che, come abbiamo visto, riportano l'instabilità propria del discorso delle canzoni alla dialettica della *fluctuatio*.

CLAUDIA BERRA

Università degli Studi di Milano  
claudia.berra@unimi.it

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Afribo 2007                   A. Afribo, *Petrarca e i suoi doppi* (RVF 81-89), in Picone 2007, pp. 225-242.
- Bartuschat 2007            J. Bartuschat, *Il ritratto di Laura* (RVF 76-80), in Picone 2007, pp. 207-223.
- Berra 1991                    C. Berra, *La similitudine nei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Pisa, Pacini Fazzi, 1991.

ab un cortes engienh tan sotilmen / que-m fa palazer mo mail e ma dolor; / qu'un latz me fetz metr'al cor ab que-m lia, / don per mon grat mai no'm desliaria». Il prigioniero di Persio è in 5.160 *cum fugit, a collo trahitur pars longa catenae* (Vellutello). Per il procedimento di contaminazione classico-romanza nelle similitudini, cfr. Berra 1991, in part. pp. 43-53.

<sup>33</sup>) Per ipotesi sul possibile destinatario, si veda il cappello di Bettarini 2005, pp. 391-392, che si pronuncia per Sennuccio del Bene.

<sup>34</sup>) Cfr. da ultimo Punzi 2003.

- Berra 2010 C. Berra, *Le canzoni degli occhi* (RVf 71, 72, 73), «Lectura Petrarce» 30 (2010), Firenze, Olschki, in corso di stampa.
- Bettarini 2005 R. Bettarini (a cura di), F. Petrarca, «Canzoniere». «*Rerum Vulgarium Fragmenta*», Torino, Einaudi, 2005, 2 voll.
- Bologna 2007 C. Bologna, *Occhi, solo occhi* (RVF 70-75), in Picone 2007, pp. 183-205.
- Bonora 1984 E. Bonora, *Le "Canzoni degli occhi"* (LXXI, LXXII, LXXIII), «Lectura Petrarce» 4 (1984), Firenze, Olschki, 1985, pp. 301-326.
- Brugnolo 2004 F. Brugnolo, *Libro d'autore e forma-Canzoniere. Implicazioni grafico-visive nell'originale dei «Rerum Vulgarium Fragmenta»*, in Petrarca 2004, pp. 105-129.
- Bruni 2007 A. Bruni, *Petrarca dalla frequentazione al rifiuto del mito* (RVF 51-60), in Picone 2007, pp. 141-160.
- Drusi 2008 R. Drusi, *Il sonetto CLIV*, «Lectura Petrarce» 28 (2008), Firenze, Olschki, 2010, pp. 291-318.
- Fenzi 1992 F. Petrarca, *Secretum*, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992.
- Fenzi 2003 E. Fenzi, *Saggi petrarcheschi*, Firenze, Cadmo, 2003.
- Molinari 2000 C. Molinari, *Petrarca e il gran desio: poesia della lode nel «Canzoniere»*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Becherucci - S. Giusti - N. Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 305-344.
- Noferi 1974 A. Noferi, *Lettura del sonetto LXXIV. La struttura dell'oscillazione* (ora in Ead., *Frammenti per i «Fragmenta» di Petrarca*, a cura e con una nota di L. Tassoni, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 85-95).
- Petrarca 2004 *Rerum Vulgarium Fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195*, commentario all'ed. in fac-simile, a cura di G. Belloni - F. Brugnolo - H.W. Storey - S. Zamponi, Roma - Padova, Antenore, 2004.
- Picone 2007 M. Picone (a cura di), «*Lectura Petrarcae Turicensis*». *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, Ravenna, Longo, 2007.
- Praloran 2007 M. Praloran, *Le "canzoni degli occhi". Un'interpretazione*, «Stilistica e metrica italiana» 7 (2007), pp. 33-75.
- Punzi 2003 A. Punzi, «*Ma 'l vento ne portava le parole*». *Scrivere la fine nei «Rerum Vulgarium Fragmenta»*, «Critica del testo» 6 (2003) [*L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei «Rerum Vulgarium Fragmenta»*], pp. 103-131.
- Rico 1974 F. Rico, *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del «Secretum»*, Padova, Antenore, 1974.
- Rico 2003 F. Rico, «*Sospir trillustre*». *Le date dell'amore e il primo «Canzoniere»*, «Critica del testo» 6 (2003) [*L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei «Rerum Vulgarium Fragmenta»*], pp. 31-48.

- Santagata 1990 M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Santagata 1991 M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Santagata 1996 F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- Suitner 1977 F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1977.
- Storey 1993 H.W. Storey, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York - London, Garland, 1993.
- Storey 2004 H.W. Storey, *All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, in *Petrarca 2004*, pp. 131-171.



