

Note e discussioni

Orchestrazione e ricorrenze delle Canzoni dei «*Fragmenta*»: in margine agli studi di Marco Praloran* di Andrea Gigante

Già nei due saggi contenuti nel collettivo *La metrica dei «Fragmenta»* (a cura di M. Praloran, Antenore, Roma-Padova 2003) – il primo, scritto a quattro mani con Arnaldo Soldani, intitolato *Teorie e modelli di scansione* (pp. 3-123), il secondo *Figure ritmiche nell'endecasillabo* (pp. 125-89) –, il compianto Marco Praloran ci aveva offerto una messe di dati fondamentali nell’ambito degli studi sulla scrittura petrarchesca. In seguito, nel più recente *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione* (Edizioni del Galluzzo, Firenze 2011), aveva dato uno spazio tutt’altro che secondario alle soluzioni metriche del nostro maggiore lirico d’amore (raccogliendo diversi frutti degli studi di cui ora si parlerà). Ancora nella collana “Studi sul Petrarca” di Antenore esce adesso, a distanza di due anni dalla prematura scomparsa del suo autore, una raccolta di saggi già apparsi in varie sedi tra il 2002 e il 2009 e incentrati tutti – tranne quello diventato il capitolo finale del volume, dedicato ai sonetti 310-20 dei *Rerum vulgarium fragmenta* – sull’analisi stilistico-formale di alcune canzoni del poeta aretino.

La scelta e l’ordinamento di tali studi «rispondono a precise indicazioni dell’autore, che nei mesi della malattia aveva lavorato al volume, ne aveva redatto la *Premessa* ed ebbe modo di parlarne sia a chi scrive sia ad altri amici», come riferisce Arnaldo Soldani nella sua *Nota del curatore* (pp. XI-XIV: xi). Nella citata *Premessa* l’autore esplicita l’assunto che ha guidato e giustificato le sue ricerche, ossia che l’analisi della forma costituisca «uno strumento privilegiato per arrivare al senso complessivo dei testi, al punto che leggendo alcune canzoni di Petrarca ci convinciamo che la traiula formale [...] ci conduca verso la giusta interpretazione o esegezi» (pp. IX-X: ix). Ma questi lavori trovano la loro premessa anche nel dato cui egli accenna nel primo capitolo, *Alcune osservazioni preliminari sul senso della forma nel Canzoniere* (pp. 3-37)¹, laddove osserva che,

* Su M. Praloran, *La canzone di Petrarca*, a cura di A. Soldani, Antenore, Roma-Padova 2013, pp. XIV-182. Si segnala, per una valutazione complessiva del lavoro dello studioso sul *Canzoniere*, S. Stroppa, *Gli studi su Petrarca, in Marco Praloran 1955-2011. Lo stile di uno studioso*, Atti del Convegno (Università di Losanna, 8-9 settembre 2012), a cura di S. Albonico e M. M. Pedroni, ETS, Pisa 2013, pp. 77-87.

1. Precedentemente apparso in *Francesco Petrarca: da Padova all’Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Padova, 17-18 giugno 2004), a cura di G. Belloni, G. Frasso, M. Pastore Stocchi e G. Velli, Antenore, Roma-Padova 2007, pp. 73-114.

nel panorama dei lavori critici dedicati agli aspetti costruttivi del libro di rime petrarchesco, «curiosamente è rimasto un po' sacrificato lo studio dello stile» (pp. 6-7): un giudizio, quest'ultimo, da cui si salva a suo avviso soltanto il volume di Maurizio Vitale sulla lingua del *Canzoniere*².

Andrà innanzitutto sottolineato, proprio intorno allo stile, che per l'autore le *nugae* appaiono sì monotonali e “contenute” se viste di fianco alla *Commedia*, ma se le si considera in rapporto a qualsivoglia raccolta di rime del Duecento o del Trecento, esse risplendono straordinariamente per avanguardismo e sperimentalismo (pp. 13-4); rimarcabilmente, il *Canzoniere* presenta così un sistema allo stesso tempo coerente e complesso, vario (p. 10). Da un confronto della canzone con le altre tipologie metriche usate dal poeta, poi, emerge innanzitutto che quello che l'autore definisce nietzscheanamente il suo *grande stile* avvolge con la medesima coerenza ciascuna struttura metrica, senza che questo significhi che le caratteristiche oggettive del metro e le sedimentazioni operate su di esso dalla tradizione non operino in maniera rilevante (p. 16).

Interessante è il confronto con la sestina: la canzone petrarchesca presenta delle ricorrenze interne e un generale “tema con variazioni” che la apparentano con il fortunato sistema metrico circolare inventato da Arnaut Daniel, con la differenza che la canzone presenta un gioco molto più complesso, imprevedibile e vario di echi interni, che riguarda soprattutto, anche se non solo, l’«intonazione» del discorso, dunque la sua sintassi e il suo ritmo (p. 18). Ed è proprio alla cognizione dei legami sintattici e ritmici interstorfici che è dedicato il commento dei vv. 57-84 della canzone 127, *In quella parte dove Amor mi sprona* (pp. 27-31), e dei vv. 16-60 della 270, *Amor, se vuoi ch'i torni al giogo antico* (pp. 31-5).

Alla canzone sono poi affidati compiti tendenzialmente diversi da quelli assegnati al sonetto, il quale è «per definizione progressivo, cioè proteso verso una risoluzione»; viceversa, appunto, «la canzone non lo è, o almeno lo può essere, ma non lo è per definizione» (p. 18). Per inciso, l'autore rileva che è più arduo fare con la canzone, data l'ampiezza che la contraddistingue, ciò che tendenzialmente si fa con il sonetto, cioè individuare i legami struttivi e architettonici tra le sue parti; al che naturalmente egli in parte rimedia in questo stesso volume. Bisogna aggiungere che in quest'importante capitolo iniziale l'autore evidenzia che l'argomentazione della canzone si avvicina spesso, fatti tutti i possibili distingui, alla tipologia modernista del monologo interiore, poiché è una sorta di «discorso “in diretta”», e mentre «il movimento breve del sonetto coincide di fatto con un *punctum temporis* che fissa, in qualche modo “a posteriori”, una situazione», la canzone si contraddistingue per un «movimento *lungo* [...] che rappresenta un pensiero nel suo scorrere [...] nel tempo» (pp. 21-2). Nel sonetto viene drammatizzata un'azione, nella canzone un «rifiuto di agire» che si risolve in un paradossale «effetto di staticità dinamica, di contrasto irrisolvibile e bloccato»; ed è lo stesso desiderio del poeta, caratterizzato da un «continuo mirare alla

2. Cfr. *La lingua del Canzoniere* («*Rerum vulgarium fragmenta*») di Francesco Petrarca, Antonore, Roma-Padova 1996.

soddisfazione», a una «soluzione», determinato da speranze via via contrastate, eppure irresistibili e travolgenti, a trovare uno sbocco per così dire naturale nella forma-canzone, con le sue «ondate intermittenzi», la sua «risacca» (pp. 22-3). È in un certo modo la complessità e, ancora, la sublimità del pensiero, dei moti e tumulti interiori, a giustificare la scelta di questa forma metrica; e il legame tra questa e i movimenti del tormentato io lirico che vi si sfoga – sotto forma di un soliloquio, di un parlare di sé – comporta determinati ondegiamenti formali: contribuisce a «creare un effetto di varietà, [...] di naturalità e di immediatezza» e al contempo pone in risalto «l'autonomia costruttiva di ogni stanza», la quale è da intendersi come «unità costruttiva» o «stazione» (p. 25).

Ma l'idea portante di gran parte del libro di cui si scrive è esposta esemplarmente e programmaticamente nel secondo capitolo, *Alcune osservazioni sulla costruzione della forma-canzone in Petrarca* (pp. 38-51)³. Qui, dopo aver mostrato doviziosamente le simmetrie costruttive interne presenti nelle canzoni 23, *Nel dolce tempo de la prima etade* (pp. 40-4), 37, *Sì è debole il filo a cui s'attene* (pp. 44-7), e 50, *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (pp. 47-9), l'autore afferma (p. 50) che Petrarca sembra mutuare dalla tradizione provenzale e da quella italiana duecentesca l'architettura “lirica”, ovvero la «tecnica del parallelismo tra le stanze», consistente in echi o riprese di fonemi, parole, sintagmi, movenze sintattiche, andature ritmiche, immagini o altro. Tuttavia il poeta parrebbe temperare questa tendenza con un'altra di segno opposto, definibile una «tecnica della variazione progressiva, cioè [...] un continuo cambiamento, a tratti impercettibile, a volte marcatissimo, dei punti di collegamento intrastrofico». In altre parole, nelle canzoni maggiori, ovvero quelle che presentano un tradizionale schema di fronte più sirma, Petrarca si preoccupa anzitutto di creare un'«intonazione dominante» sulla quale costruire un «orizzonte d'attesa», cioè «un'intonazione riconoscibile che accompagna la costruzione dei motivi»; fatto questo, egli, solitamente nella seconda metà della canzone, e non di rado nella penultima strofa, infrange quell'intonazione, demandando generalmente a una sola stanza il compito di disattendere il “ritmo” precedentemente impostato, il che peraltro si lega sovente a una risoluta deviazione dei «valori semantici»; da ultimo, il poeta torna alla divisione originaria della strofa e alla sua intonazione iniziale, probabilmente perché avverte l'esigenza di «rientrare in schemi armonici più consoni alla nozione di chiusa».

Alla luce della brillante induzione appena delineata andranno letti i quattro capitoli successivi, dove è variamente e incidentalmente ripetuta. Metodologicamente, il lavoro di Praloran ci pare particolarmente affine ai capitoli *Connessioni intertestuali nel «Canzoniere» del Petrarca* (nel quale si distingue dapprima tra connessioni di trasformazione e connessioni di equivalenza e poi si mettono a fuoco molteplici echi tra componimenti contigui all'interno della raccolta) e *Connessioni intratestuali nel sonetto e nella canzone del Duecento* (utile per rico-

3. Precedentemente in *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, a cura di G. Desideri, A. Landolfi e S. Marinetti, in “Critica del testo”, VI, 1, 2003, pp. 439-54.

struire la tradizione duecentesca delle riprese di parole o movenze, specialmente di tipo capfinidico, tra fronte e sirma nei singoli sonetti o nelle singole stanze di canzone) di Marco Santagata⁴, che infatti egli cita. Ora, sarebbe un’ardua impresa rendere conto di tutte le caratteristiche stilistiche, formali, semantiche (tra simmetrie e dissimmetrie ricercate nella forma, nell’alternanza di euforie e disforie nei contenuti) individuate dallo studioso in queste successive stazioni del suo lavoro incentrato su quella che chiama, con Adorno, la «forma-orchestrazione» delle canzoni; proveremo nondimeno a presentare sinteticamente qualche rilevante intuizione o conclusione che se ne può desumere.

Nel terzo capitolo, *La “Canzone delle citazioni”* («Rvf», 70) (pp. 52-65)⁵ – in cui si comincia a ravvisare in modo più marcato una virtuosa peculiarità dell’A. (già presente nei capitoli de *La metrica dei «Fragmenta»* e in *Metro e ritmo nella poesia italiana*), cioè la considerazione dei procedimenti formali in rapporto alla tradizione precedente, non disgiunta, naturalmente, dall’attenzione agli aspetti intertestuali che la lettura di ciascun componimento comporta – l’analisi della struttura formale «conferma in qualche modo la forma “a cuspide” della canzone con la terza stanza più isolata e drammatica» (p. 59; con un rimando alla divisione argomentativo-tematica proposta da Santagata)⁶.

Il capitolo quarto, *Le “Canzoni degli occhi”: una interpretazione* («Rvf», 71-72-73) (pp. 66-109)⁷, si occupa della «meditazione idealmente ininterrotta» del trittico, visto dallo studioso come slegato da ogni scorcio paesaggistico e, in sostanza, dall’immagine stessa dell’amata, e completamente riposto nell’interiorità dell’io narrante (pp. 73-4). Nell’analisi delle *cantilene oculorum*, a dire dell’italianista, si rileva «l’impasse del desiderio petrarchesco». Dietro a una struttura impareggiabilmente armonica, dotata di sequenze sintattiche che si rispondono e di insistite riproposizioni e metamorfosi della sostanza verbale precedentemente usata, il fenomeno che si coglie è quello di un movimento del pensiero che giunge a esiti che esso stesso in seguito ricusa, di una continua palinodia di quanto è stato poco prima affermato; in queste circostanze «l’elemento oggettivo» della forma-canzone assume un possente ruolo compensatorio, non altrimenti che un percorso geometricamente definito entro cui cola e si sfoga la componente più caotica, «il pensiero disordinato»; e al contempo il «carattere oggettivo» che simile costruzione implica, basato com’è sulla ripresa variata dei moduli già adoperati e sui richiami di tipo simmetrico, conduce il pensiero «verso determinati sviluppi che alla forma si adattano» (pp. 75-6). Prendendo in considerazione il primo componimento del trittico, *Perché la vita è breve* (canzone 71) (pp. 76-95), l’autore asserisce che nelle canzoni fortemente orientate in senso ragionativo, e le cui strutture sintattiche sono più difficili in quanto riflettono la tortuosità del

4. Cfr. M. Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova 1989², rispettivamente alle pp. 35-75 e 79-127.

5. In precedenza in *La citazione*, Atti del Convegno Interuniversitario (Bressanone, 11-13 luglio 2003), a cura di G. Peron, Esedra, Padova 2009, pp. 183-96.

6. M. Santagata, *La canzone delle citazioni* («Rvf», 70), in Id., *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1990, p. 335.

7. Già in “Stilistica e metrica italiana”, VII, 2007, pp. 33-75.

pensiero, è probabile che il poeta abbia scelto schemi distributivi più canonici al fine di facilitare l'intelligibilità talvolta alquanto ostica dei contenuti (p. 79). Rimarchevole poi la notazione per cui la direzione in cui sono condotti i temi è in costante dialettica con il luogo in cui le parole che li veicolano sono inserite, come se le zone strofiche conducessero i contenuti verso l'euforia o la disforia per influsso dell'imperante necessità del poeta di riprendere, variandolo, quanto precedentemente espresso e quasi esse subissero una diversa sfumatura a seconda della posizione (parte iniziale, centrale o finale) su cui si appunta il «*focus discorsivo*»; al che bisogna aggiungere che, chiaramente, «questa gradazione, nella forma-orchestrazione della stanza, è intimamente legata alle altre stanze» (p. 93).

Dalla *gravitas* della 71 si passa alla «*dulcedo* fortemente argomentativa» di *Gentil mia donna, i' veggio* (canzone 72), dove emerge una divisione sintattica tendenzialmente equilibrata e simmetrica, nonché una linearità sintattica che colpisce sin dall'avvio, la cui distanza di tono è nettissima rispetto alla canzone precedente (p. 97). Un'altra differenza riscontrata è l'assenza, o quasi, nella canzone 72, della «dimensione aporetica del pensiero petrarchesco», che si accompagna a un'impostazione argomentativa fondata su delle asserzioni in serie, «per blocchi giustapposti e logicamente coerenti», e che d'altro canto non presenta fitti riecheggiamenti interni (di temi o cellule argomentative), come viceversa sembra avvenire soprattutto «dove la canzone da un punto di vista logico-argomentativo va verso l'aporia, anzi dove la stessa forma-canzone accentua l'aporia»; qui si assiste, al contrario, a una lineare giustapposizione di «*topoi classici*» sui quali però incombe sempre «il segno [...] di una negatività e di un rovesciamento» (p. 98). Un'ulteriore caratteristica notevole è l'assenza «di nessi logicizzanti, propria di un pensiero curiosamente trattenuto dall'elaborazione», e «di marcate prolessi o di quelle costruzioni "aperte" in cui la percezione logica della forma sintattica è avvertibile solo all'ultimo momento», il che fa propendere per un'interpretazione della canzone come un «argine alle violente tensioni di 71» (p. 101).

A proposito dell'ultima parte del trittico, *Poi che per mio destino* (canzone 73) (pp. 104-7), l'autore scrive che vi si ha a che fare con un discorso che si contrappone a quello della 72 e che sembra piuttosto riallacciarsi a quello della 71, al netto però di un rimando diretto o di un discorso rivolto a Laura, e più sulle note di un «soliloquio drammatico» (p. 104). Gli occhi di Laura sono ciò che dispera e salva l'amante: si torna dunque qui nella caduta della consequenzialità logica delle asserzioni e nell'aporia (p. 105). In tutto il trittico spesso l'argomentazione della sirma è in contrapposizione a quella della fronte, smorzando i valori appena dichiarati; nella fattispecie di questa canzone, essa «riguarda l'avere da Laura, un avere che è piuttosto ciò che rapisce il desiderio, che il desiderio "ottiene", di quanto *vèn da gratioso dono*» (p. 106). Nelle *Conclusioni* (pp. 107-9), infine, lo studioso getta uno sguardo complessivo sul trio di componimenti e rileva innanzitutto (pp. 107-8) la sua chiusura «nell'assoluta negatività, nell'*impasse* raggelante e mortale dell'angoscia», in seguito a un'erranza del poeta all'interno del dedalo, da lui stesso creato, nel quale ha cercato di districare la vitale questione che è all'origine della sua sofferenza, cioè la mancanza, e ha seguito e sondato

differenti possibilità e riandato i percorsi scelti, pungolato dalle «aporie» che sono parte integrante del suo pensiero amoro, in «un gioco drammatico in cui la posizione del soggetto cambia continuamente e parimenti cambiano quella dell'oggetto (Laura) e la funzione stessa della scrittura». E sono le stesse peculiarità formali della canzone ad aver consentito un simile moto, che trova il suo fondamento nel ciclico ritorno di ossessioni concettuali, puntualmente metamorfosate in maniera tale da renderle sempre nuove e uniche. Anzi, si può dire che siano proprio l'incostanza del discorso della canzone, la relativa indipendenza del discorso di ciascuna sua strofa e, chiaramente, l'autonomia delle singole canzoni ad aver facilitato la trasmissione del «senso di cominciamento interrotto, di ricominciamento febbrile della speculazione della mente». La conclusione del trittico, poi, è una «falsa conclusione»: l'ossessione d'amore comporta che la linearità del pensiero sia continuamente messa in discussione o in crisi dall'aporia che si riaffaccia ciclicamente tra le sue meditazioni, dimodoché «nulla è dato per risolto e ogni nucleo argomentativo ritorna, sia pure sempre variato, sempre articolato in modo differente» (pp. 108-9).

Nel quinto capitolo, *La canzone 125: "Se 'l pensier che mi strugge"* (pp. 110-25)⁸, Praloran, sulla base della grande densità di rime difficili nelle prime tre stanze, contesta l'idea di *suavitas* del componimento, e ritiene che il congedo («O poverella mia, come se' rozza!» etc.) vada inteso come un'affermazione più ambigua, «che riflette l'impotenza, anche nell'espressione, nello stile, della rappresentazione del desiderio» (p. 112). Dopo aver rifiutato perciò la definizione di canzonetta-pastorella per questo componimento, nega anche che la ragione per cui questa canzone viene definita «rozza» dal poeta sia la preponderanza dei settenari, in quanto i due versi che sono usati nel *Canzoniere* – e qui naturalmente la distanza da Dante è netta – sono lavorati, usati e, di fatto, considerati da Petrarca in maniera essenzialmente identica, e i versi più brevi non sono qui granché «soavi», bensì coadiuvano l'andamento spezzato, instabile e complesso dell'argomentazione (p. 113). Inoltre la 125 si apparenta alla 126 per la forma decisamente bipartita: in entrambe vi è una netta deviazione tematica nella quarta stanza e «un passaggio di tonalità [...] da una connotazione negativa a una positiva» e vi si possono individuare delle circostanze di arrivo decisamente diverse da quelle di partenza, con un «passaggio semantico molto marcato del tipo AB, non [...] così frequente nel *Canzoniere*», il che mette ancora più in evidenza il legame che unisce le due liriche, viste come opposte, sul piano costruttivo, alla coppia formata dalle canzoni 127 e 129 (pp. 115-6). Un altro aspetto che contraddistingue la composizione in questione è il suo «forte slancio progressivo; le stanze sono tutt'altro che irrelate nell'ordine: è una costruzione fortemente logicizzante» (p. 115). Ritornando a trattare dei settenari, lo studioso sottolinea la frequenza, a discapito dei più lineari con due accenti, di quelli, più fitti e corposi, dotati di tre accenti e soprattutto di quelli con *ictus* attigui (il cosiddetto fenomeno dell'«acento ribattuto»), che denunciano un recupero, sul versante del settenario, di una tendenza generale dell'endecasillabo petrarchesco; la marcata

8. In precedenza apparso in «Lectura Petrarce», xxii, 2002, pp. 215-30.

inarcatura tra settenari, poi, non darebbe a suo avviso come risultato «un andamento lineare ma *grave* e fortemente discontinuo» (p. 117). Ma anche sul piano sintattico, oltre che su quello ritmico, è possibile individuare una certa «tensione e oscillazione»: la sintassi del componimento è difatti alquanto ardua in special modo nelle prime tre strofe, e un esempio lampante è quello della complessa costruzione che si legge all'avvio del componimento, una delle numerose ipotetiche della canzone, non più tuttavia, nel prosieguo, così ardute e irregolari (p. 118). Nella costruzione della sintassi si palesa la «tensione logico-argomentativa» che contraddistingue *Se 'l pensier che mi strugge*: «la durezza, l'aridità, l'impotenza del dire si rispecchiano nella *gravitas* tragica dello stile»; anche per questo, a dire dello studioso, l'*enjambement* è così ricorrente; al di là di ciò, i parallelismi interni non sono granché evidenti, eccezion fatta per «il movimento continuo, impetuoso dei settenari nella zona centrale della poesia, all'attacco della sirma» (p. 119). Alla luce di tutto questo, l'autore conclude che questa canzone costituisce «la risposta più autentica alla petrosa dantesca, anche da un punto di vista argomentativo oltre che stilistico, perché ne accoglie [...] la stessa negatività del soggetto davanti al pensiero d'amore» (p. 122).

Quanto al sesto capitolo, *Dentro il paesaggio*: «*Di pensier in pensier, di monte in monte*» («Rvf», 129) (pp. 126-46)⁹, Praloran vi nota che la lirica presa in esame ha in comune con la 127 il fenomeno per cui «l'immagine di Laura tracima e [...] investe il soggetto di segni che alla fine lo sommergono», o, detto altrimenti, l'«impossibilità di fermare la produzione di immagini, peraltro unica salvezza possibile al senso di morte», donde deriva «l'erraticità del soggetto con cui si apre» (vv. 1-3): in questi stessi versi d'esordio, oltretutto, si assiste al dinamismo comportato dal doppio e simmetrico *enjambement* che non solo fornirà il modello alle due strofe successive, ma anche l'intonazione stessa alle prime tre strofe per intero; in altri termini, vi si assiste al «carattere "rubato" dell'intonazione, [...] mimetico di questo movimento nello spazio, dell'"errare" del soggetto» (pp. 130-2). Nella 129, come nella 127, che si distanziano in questo dal gruppo 70-3 (dove c'è una sorta di «paesaggio mentale», piuttosto che reale), il paesaggio dà luogo alla *rêverie* e allo spaziare dell'immaginazione, ne è l'occasione, il pretesto (p. 131). Sempre relativamente allo sfondo paesaggistico, lo studioso aggiunge che sembrerebbe che l'immersione nel tempo e la dilatazione temporale leniscano o frenino il travaglio del poeta (p. 133), e inoltre che, mentre nella 127, nel corso dell'evocazione di luoghi o elementi naturali mirabili, la visione non viene considerata nel riflesso interiore nel soggetto poetante, nella 129 ciò avviene: in essa, infatti, «l'io è [...] dentro il paesaggio e si abbandona a diversi e contrastanti stati d'animo» (p. 134). Inoltre *Di pensier in pensier* si distingue sia dalla 127 (che ha una suddivisione tematica del tipo ABA, dove A è la parte «ragionativa» e B quella «descrittivo-narrativa»), sia dalla 125 e dalla 126, che presentano una forma bipartita (AB): la canzone in esame, infatti, non presenta alcuna ripartizione né alcun trapasso discorsivo al suo interno, e anche in ciò

9. Già apparso in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, 2 voll., SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, vol. I, pp. 303-24.

non si tratta di un componimento tematicamente drammatico; e nell'insieme il suo stile sembra andare in questo senso, con le sue enumerazioni, la sua raffinata naturalezza, i suoi insistiti *enjambements*, le sue anafore, la sua sensibile riduzione, rispetto alla prassi, dei «nessi logicizzanti soprattutto causali e finali ma anche ipotetici», e così via: insomma tutti gli elementi caratteristici che, all'interno del sistema stilistico dei *Fragmenta*, pertengono più alla *dulcedo* che alla *gravitas* (pp. 134-5). In questa canzone vi sono, di fianco a componenti altamente sottoposte al piano della *distributio*, cellule piuttosto svincolate e mobili, che vagano in differenti parti della stanza, come ad esempio il termine «*pensiero*»¹⁰, il quale è presente in tutte e cinque le strofe disegnando in maniera alquanto evidente un avanzamento (secondo una tecnica che a noi sembra avere qualche lontana parentela, *mutatis mutandis*, con gli spostamenti delle parole-rima nella sestina)¹¹: lo si legge nel primo periodo della prima strofa (v. 1), nel secondo della seconda strofa (v. 17), nel terzo delle strofe terza (v. 34) e quarta (v. 48), e infine nel quarto e ultimo dell'ultima strofa (v. 65, cioè – aggiungiamo noi – l'ultimo della stanza stessa, in maniera speculare al primo «*pensier*», collocato nel primo verso della prima strofa, anch'esso un endecasillabo *a maiore*, tra l'altro con un pari accento sulla 3^a sillaba, che presenta alla fine del primo emistichio proprio la forma apocopata «*pensier*»); quasiché, dice l'autore, dietro allo schema geometrico delle simmetrie interstrofiche si verificasse un inarrestabile movimento e un'evoluzione, che sono per l'appunto quelli del *pensiero*, il quale, tanto per cominciare, negli attacchi delle varie strofe si appunta sulla visione di oggetti o porzioni di paesaggio sempre più ristretti, come se effettuasse un *focus* su oggetti via via più piccoli (p. 139). Colpisce pure un altro fenomeno individuabile nella canzone, che Praloran chiama – prendendo in prestito l'espressione dal linguaggio musicale – “cadenza d'inganno” (si ritroverà questo concetto anche in *Metro e ritmo nella poesia italiana*), il quale è chiarito dal seguente esempio: nella quarta stanza ci si aspetterebbe un arresto dell'enumerazione dopo il terzo elemento, «et nel tronchon d'un faggio» (v. 42), ma l'espressione tracima e il periodo si protende a sorpresa al di là del limite apparente, secondo un procedimento caro al cantore di Laura, il quale manifesta così non solo la sua somma maestria di artigiano della poesia, ma anche un segno visibile dell'ideale subitaneità della scrittura, di un discorso immediato, che avviene simultaneamente alla riflessione, quasi ne fosse l'istantaneo rispecchiamento; in altri termini, quello dell'autore dei *Fragmenta* è un andamento sintattico spesso proclive a mutamenti e virate lungo il cammino, come se con esso si verificasse la trasposizione, in scrittura, del moto ondulago, dell'ondeggiamento e dei ripensamenti propri del suo ragionamento, il quale, del resto, sembra poggiare su basi piuttosto fluide e mutevoli (pp. 141-2). *Di pensier in pensier*, insomma, trasmette il senso del movimento del poeta nel paesaggio, e gli echi tra le sue stanze suggeriscono il senso di una reiterazione e di

10. Qui Praloran segue E. Bigi, *La canzone CXXIX*, in “Lectura Petrarce”, III, 1983, pp. 79-97: 92, il quale a sua volta si richiamava a G. Lanyi, *The 129th Poem in Petrarch's «Canzoniere»: an Analysis*, in “Forum Italicum”, XIII, 1979, pp. 201-12: 210, che per primo notò il fenomeno.

11. Ritroviamo la stessa impressione in L. Marcozzi, *Il Parnaso di Petrarca (lettura della canzone 129 dei «Fragmenta»)*, in “Petrarchesca”, I, 2013, pp. 55-76: 62.

un perenne ricominciamento, di un’infaticabile circolarità del percorso; dietro a questa trama di simmetrie, poi, Petrarca riesce miracolosamente a comunicare anche l’impressione di un avanzamento (p. 146).

Il settimo e ultimo capitolo, *Lo splendore del mondo e la solitudine dell’io* («*Rvf*», 310-20) (pp. 147-74)¹², è dedicato invece, come si è detto, agli undici sonetti cui rimanda il titolo stesso. Stando a quanto scrive il curatore, esso trova giustificata la sua presenza nella raccolta in quanto è una «sorta di appendice che vuole estendere il modello interpretativo a una forma diversa, e insieme consente di valutare da un altro punto di vista le procedure di composizione “seriale” (e il trattamento del tempo) che lo studioso aveva affrontato, in particolare, per le “Canzoni degli occhi”» (pp. XII-XIII). Dopo aver problematizzato l’idea in base alla quale il *Canzoniere* sarebbe da leggersi come un romanzo (pp. 147-8), l’autore dedica a ogni sonetto un distinto paragrafo in cui ne analizza le simmetrie e dissimmetrie interne, tutti quegli effetti di variazione e di ripresa sia tematici sia formali che è ovviamente impossibile dettagliare in questa sede (pp. 148-71). Si può qui sottolineare tuttavia quanto viene affermato nella conclusione (pp. 171-4), interessante anche per il parallelo che stabilisce con le canzoni: «la logica interna del sonetto, la sua forma immanente in quattro microunità (e l’organizzazione della sintassi ne è intimamente rispondente) determina [...] un gioco per contrasti, per masse nettamente distinte, con alcune eccezioni, come [...] i sonetti 311 e 320 che richiamano allora irresistibilmente il gioco più legato e sfumato della canzone».

Certo, senza un esempio, l’individuazione da parte dell’autore, condotta nei primi sei capitoli, dei parallelismi e delle altre tecniche messe in atto da Petrarca per costruire la «forma-orchestrazione» delle sue canzoni rischia probabilmente di rimanere ai nostri lettori a un livello fin troppo astratto. Prendiamo in considerazione l’analisi della 37, *Sì è debole il filo a cui s’attene*, e in particolare il passo nel quale Praloran mostra il fitto sistema di riprese che sussiste nell’attacco della sirma della terza e della quarta strofa (pp. 45-6). Si leggano i rispettivi versi (i corsivi sono dell’autore): «Quante montagne et acque, / quanto mar, quanti fiumi / m’ascondon que’ duo lumi, / che quasi un bel sereno a mezzo ’l die / fer le tenebre mie» (vv. 41-5), «Certo cristallo o vetro / non mostrò mai di fore / nascosto altro colore, / che l’alma sconsolata assai non mostri / più chiari i pensier’ nostri» (vv. 57-61). Lo studioso mostra che «l’enumerazione, lì su due versi, qui appena accennata, l’elemento roccioso e quello liquido (*montagne et acque* > *cristallo o vetro*), ripresi per iperonimia, l’adnominatio: *ascondon* / *nascosto*, ma soprattutto il movimento sintattico, grazie all’attacco della relativa nella stessa posizione, creano un effetto di intonazione parallela» e che «l’inarcatura, con cui si conclude la sequenza, è denominatore comune della disposizione sintattico-intonativa di tutte le stanze e costituisce un nucleo di coreferenza complessivo che è anch’esso caratteristico della tecnica petrarchesca». Ciò che nella mente del lettore viene a stento percepito, viene così debitamente, e con acribia, mes-

12. Già apparso in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di M. Picone, Longo, Ravenna 2007, pp. 677-700.

so in risalto dal critico, al cui occhio sembra non sfuggire nulla dei complessi procedimenti di ripresa e variazione progressiva del poeta aretino. A quanto segnalato dall'autore, tuttavia, è possibile anche sommare affinità quali l'identità ritmica tra tutti i versi presi in considerazione (esclusi il 45 e il 61, dall'andatura differente), il simile concetto di chiarezza, intesa come esito di un processo di trasformazione del soggetto, in posizione pressoché identica (da una parte abbiamo «un bel sereno a mezzo 'l die», v. 44, dall'altra «più chiari», v. 61), e infine una caratteristica alquanto evidente, cioè la pari chiusura di frase, di verso e di partizione della sirma sull'aggettivo possessivo («le tenebre mie», v. 45, «i pensier' nostri», v. 61).

* * *

Come si vede, il metodo dello studioso consente di prestare più attenzione ai procedimenti di riecheggiamento interno ed eventualmente di aggiungere ulteriori considerazioni a quelle già numerose e impeccabili da lui esposte nei lavori di cui qui si scrive. Completiamo quindi la scheda al volume con alcune giunte e osservazioni mediante le quali, prendendo le mosse dallo stesso metodo d'indagine dell'italianista veneto, e applicandone taluni spunti, cercheremo di fornire qualche nuovo dato sull'orchestrazione dei testi presi in esame. Partiamo da *Lasso me, ch'i non so in qual parte pieghi* (*Rvf* 70), la cosiddetta “canzone delle citazioni” studiata nel terzo capitolo del volume (che, occorre dirlo, faceva parte inizialmente degli atti di un convegno, nel quale all'evidenza Praloran non poteva dilungarsi più di tanto su aspetti che forse potevano apparirgli “secondari”). Possiamo innanzitutto rimarcare che il secondo verso riprende da quello incipitario, a parte il «che», ben cinque lettere in identica posizione, separate da due altre lettere che vi sono frapposte («*La speme*, ch'è tradita»). Numerose poi ci sembrano le riprese di elementi della prima stanza nella seconda: l'indicazione temporale «più volte» (v. 2, a fine verso) trova un suo *pendant*, sempre a fine verso, al v. 12 (il secondo della seconda strofa), in «sì gran tempo». Il *per* riviene poi in identica posizione: «*perché sparger al ciel sì spessi preghi?*», (v. 4) e «*per adequar col riso i dolor' tanti*» (v. 14, il quarto verso della seconda stanza). Riguardo a «spessi preghi» (a fine v. 4), coppia formata da aggettivo più sostantivo maschile plurale, le si può senz'altro legare un'altra, corrispondente, sia pure con l'inversione dell'ordine tra il sostantivo maschile plurale e l'aggettivo, vale a dire «*dolor' tanti*» (alla fine del v. 14, cioè, anche qui, al quarto verso della strofa), che si ripercuote, per così dire, alla fine del verso successivo, nell'espressione «occhi santi» (sostantivo maschile plurale più aggettivo).

Occorre notare, poi, che con il settimo verso delle prime due stanze, che è un settenario, Petrarca indica le sue *nugelle vulgares* («queste voci meschine», v. 7, e «qualche dolce mio detto», v. 17; versi che peraltro iniziano entrambi con *qu-*), e che fa lo stesso con il sesto della terza stanza, il v. 26, anch'esso settenario e parte della sirma, «che di nostre parole». Anzi, diremo di più: nelle prime tre strofe, in posizioni pressoché identiche, il poeta fa riferimento in maniera insistita, il che non può essere certo casuale, al proprio poetare, cantare, dire, parlare, ragiona-

re (*coblas capfinidas* comprese): «di *dir* libero un dì tra l'erba e i fiori: [si noti il riverberarsi di «*dir*» in questo verso mediante l'allitterazione] / “Drez et rayson es qu'ieu *ciant e·m demori*”. // Ragion è ben ch'alcuna volta io *canti*» (vv. 9-11), «qualche dolce mio *detto* / [...] / Ma più, quand'io *dirò* senza mentire: / “Donna mi priecha, per ch'io voglio *dire*”. // Vagli pensier' che [...] / scorto m'avete a *ragionar tant'alto*» (vv. 17-22) e «“così nel mio *parlar* voglio esser aspro”. // Che *parlo?*» (vv. 30-1).

Un altro tema particolarmente sviluppato all'interno della canzone, e più precisamente in tutte le strofe tranne la prima, è quello della vista, della visione, degli occhi, ripreso di stanza in stanza tendenzialmente secondo un principio di riecheggiamento simmetrico: nella seconda strofa abbiamo così «Et s'io potesse far ch'agli *occhi santi*» (v. 15, quinto della strofa stessa); nella terza, «scorto m'avete a *ragionar tant'alto*» (v. 22), «vedete che madonna à 'l cor di smalto» (v. 23) e «Ella non degna di *mirar* sì basso» (v. 25, quinto della strofa, che condivide, con il v. 15, gli accenti sulla 4^a e sull'8^a sillaba); nella quarta, «Se mortal velo il mio *veder appanna*» (v. 35, il quinto di questa stanza; e si notino, rispetto al v. 25, i due ictus in comune e l'identica posizione di «*mirar*» e «*veder*», che sono entrambi infiniti, sebbene il secondo sia sostantivato) e «la dolce *vista* e 'l bel *guardo soave*» (v. 40); e, infine, nella quinta e ultima, «ma me, che così adentro non *discerno*» (v. 43) e «l'*occhio* non pò star fermo» (v. 46). Ma si vedano anche, connessi al senso della vista, «abbaglia», al v. 44, e «splendor», al v. 45.

Le strofe quarta e quinta hanno entrambe, alla fine dei rispettivi secondi versi, una coppia di termini formata da un sostantivo maschile singolare e un aggettivo: «e 'l *desiar* soverchio» (v. 32) e «del *mastro* eterno» (v. 42). Risulta poi evidente, in queste ultime due strofe, una certa insistenza sul concetto di bellezza: nella quarta abbiamo gli aggettivi «belle» (v. 37) e «bel» (v. 40, ultimo della strofa), e nella quinta l'aggettivo sostantivato «bel» (v. 44) e il sostantivo «*beltade*» (v. 49, penultimo della strofa). Nella prospettiva della ricerca delle simmetrie e degli echi interstrofici, si possono mettere in collegamento questi versi delle rispettive stanze: «Se mortal velo il mio *veder appanna*» (v. 35, il quinto della strofa) e «et s'al *vero* splendor già mai ritorno» (v. 45, anch'esso quinto della stanza). Ma si faccia caso pure a come già nella prima strofa, in identica posizione (al quinto verso), il poeta aveva usato quella stessa sillaba: «Ma s'egli aven ch'ancor non mi si nieghi».

C'è da aggiungere che anche le citazioni apposte alla fine di ogni strofa da Petrarca sembrano legarsi sottilmente l'una all'altra, in un sistema per cui ogni verso che viene preso in prestito ha, per quanto minimo, qualche punto in comune con il precedente dal punto di vista linguistico. Così «Donna mi priecha, per ch'io voglio *dire*» (v. 20) ha la parola in rima in consonanza con quella di «Drez et rayson es qu'ieu *ciant e·m demori*» (v. 10). Con «*dire*» consuona poi in parte la parola in rima della citazione successiva: «‘così nel mio *parlar* voglio esser aspro» (v. 30); ed è questa una parentela che si aggiunge a quella, ben più netta, instaurata dalla presenza, in entrambe, della costruzione «*voglio*» più infinito. La parola in rima del v. 40 assuona in parte, per la *a*, con quella della citazione precedente, «aspro»: «la dolce *vista* e 'l bel *guardo soave*». Ma assuona perfettamente con

quella della citazione successiva, l'ultima, «nel dolce tempo della prima etade» (v. 50), stabilendo così un ulteriore legame tra i due versi, i quali hanno in comune anche l'aggettivo «dolce» in identica posizione e tre ictus (a parte quello obbligatorio di 10^a), cioè quelli sulla 2^a, sulla 4^a e sull'8^a sillaba.

A dimostrazione di come il lavoro di Praloran indichi la strada a futuri approfondimenti, si può evidenziare che anche per quanto concerne le tre *cantilene oculorum* è possibile rimarcare diverse altre connessioni di uguaglianza tra le strofe, oltre a quelle da lui già messe in luce. Partiamo dalla 71, *Perché la vita è breve*. Qui, procedendo con ordine, si nota in primo luogo che nelle prime quattro stanze, specialmente alla fine del primo piede della fronte, ma anche all'inizio del secondo, Petrarca usa la forma negativa: «né di lui né di lei molto mi fido» (v. 3); «ma contrastar non posso al gran desio» (v. 18, terzo verso della seconda strofa); «non è proprio valor che me ne scampi» (v. 33, terzo della terza strofa); «Già di voi non mi doglio», con il già rafforzativo della negazione che varia lievemente il modulo rappresentato dai precedenti *non* (v. 49, quarto della quarta strofa); e forse è possibile collegarvi anche il v. 65 (quinto della quinta strofa), «non avria 'l cor». Certo è che a partire dalla quarta strofa si assiste all'apparizione, poi ripetuta, del *non* negli ultimi versi della sirma, in una posizione che definiremmo intrastroficamente speculare a quella degli altri *non* (terzultimo, quartultimo o quintultimo verso): «se non che 'l veder voi stesse v'è tolto» (v. 58, tredicesimo della quarta strofa); «mi date quel dond'io mai non son satio?» (v. 71, dodicesimo della strofa quinta); poi, dopo la stanza sesta, che presenta una forma negativa in posizione centrale («*nullo* stato», v. 84), «di là non vanno da le parti extreme» (v. 101, undicesimo della settima stanza). Si legge infine «Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'infiammi» al v. 106, cioè il primo del congedo, il quale riproduce il modulo metrico degli ultimi tre versi delle stanze, dunque i versi dal tredicesimo al quindicesimo: in questo senso, il *non* si trova qui in una sorta di tredicesimo verso di strofa.

Il lettore ci scusi se rasentiamo così spudoratamente l'aridità, ma reputiamo che sia interessante concentrarsi un poco sulle corrispondenze, in molteplici casi senz'altro volontarie, e probabilmente non sempre casuali, di cui il poeta ha tramato le sue canzoni. Come è il caso, pensiamo, per il pronomine personale *me* (ivi compresa la sua versione atona, *mi*) e quello possessivo *mio*, qui ricorrenti in posizione più o meno identica: «la doglia mia la qual tacendo i' grido» (v. 6); «non che l'avagli altrui parlar o mio. / Principio del mio dolce stato rio» (vv. 21-2, sesto e settimo verso della strofa seconda); «né di lui ch'a tal nodo *mi* distrigne» (v. 51, sesto della quarta stanza); «quel tanto a *me*, non più, del viver giova» (v. 82, settimo della sesta stanza); «farmi immortal, perché la carne moia» (v. 96, sesto della settima strofa). Si noti poi la corrispondenza tra la fine di questa stanza e il congedo: «nasce di *me*, da voi vien prima il seme: / io per *me* son quasi un terreno asciutto, / colto da voi, e 'l pregio è vostro in tutto» (vv. 103-5) e «Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'infiammi / a dir di quel ch'a *me* stesso m'involta: / però sia certa di non esser sola» (vv. 106-8).

Ai vocativi delle prime due stanze (vv. 7 e 21, cioè il settimo verso della seconda strofa) accostati da Praloran si possono aggiungere i seguenti: «O poggi,

o valli, o fiumi, o selve, o campi, / o testimon' de la mia grave vita» (vv. 37-8, settimo e ottavo verso della terza stanza); un po' anticipato nella posizione nella strofa, rispetto ai precedenti, «occhi sopra 'l mortal corso sereni» (v. 50, quinto della quarta stanza); e infine «lumi del ciel» (v. 68, ottavo della strofa quinta).

Tra la seconda e la terza strofa notiamo poi – e forse non è casuale – la ricorrenza di un congiuntivo presente cominciante con *ava-* ai rispettivi sesti versi. Da una parte abbiamo perciò «non che l'*avagli* altrui parlar o mio» (v. 21), dall'altra «risalda 'l cor, perché piú tempo *avampi*» (v. 36). Parimenti, all'inizio dei rispettivi quinti versi si rimarca la presenza del *che*: «*ch'i*' vidi quel che pensier non pareggia» (v. 20) e «*che* 'l sangue vago per le vene agghiaccia» (v. 35). Un fatto curioso che sembra legare le due stanze è inoltre che il virtuale settenario contenuto nell'endecasillabo *a maiore* rappresentato dal v. 28 (tredicesimo verso della seconda strofa), «non temprasse l'arsura che m'incende», rima con il v. 42 (dodicesimo della stanza terza), settenario: «Ma se maggior paura».

In tutte le strofe tranne la prima osserviamo la presenza, in posizione tendenzialmente identica, della sillaba *qua-*, peraltro nei primi due casi in corrispondenza della prima sillaba e nei due successivi in settima sede: «Quando agli ardenti rai neve divegno» (v. 24, nono della strofa seconda); «quante volte m'udiste chiamar morte!» (v. 39, nono della terza stanza); «et potrete pensar *qual* dentro fammi» (v. 54, nono della quarta stanza); «lumi del ciel, per li *quali* io ringratio» (v. 68, ottavo della strofa quinta). E non sfugga l'assonanza reperibile nel nono verso della stanza successiva (v. 84), «nullo stato aguagliarse al mio porrebbe», in cui l'-*ua-* è seguito dalla consonante laterale palatale, laddove nel nono verso della strofa precedente era seguito dalla laterale alveolare.

Praloran ha mostrato che ai primi versi (vv. 1 e 16) delle prime due strofe di questa canzone il poeta usa *perché*. È un riecheggiamento che per la verità non si ferma qui, poiché, se prendiamo in considerazione anche i primi versi delle stanze successive notiamo qualche ulteriore tangenza, che conferma anche in questo caso la già evidenziata tendenza del poeta a variare, riprendere e abbandonare l'intonazione dominante. Infatti, all'inizio della terza stanza, al v. 31, leggiamo «Dunque *ch'i* non mi sfaccia», all'inizio della successiva, al v. 46, «*Dolor perché* mi meni» e, infine, saltando alla sesta strofa, in apertura, cioè al v. 76, troviamo «*Dico ch'ad ora ad ora*».

A proposito di *perché*, sarà un caso che Petrarca inizi i dodicesimi versi delle strofe quinta e sesta («Perché non piú sovente», v. 72, inserito nel contesto di un'anafora tripartita di *perché*, e «però, lasso, convensi», v. 87) con un *per-?* E sarà un caso, invece, che gli ottavi versi della sesta e della settima stanza («Et se questo mio ben durasse alquanto», v. 83, e «et nel vostro partir tornano insieme», v. 98), entrambi seguiti tra l'altro da un *ma* ad inizio verso (ma il primo due versi dopo, il secondo nel verso successivo), comincino con la medesima congiunzione? Può darsi di sì. Chi scrive si limita a segnalare la curiosità del fatto.

Nella seconda canzone della corona dedicata allo sguardo dell'amata, la 72, *Gentil mia donna, i' veggio*, è in atto un fenomeno di giochi verbali piuttosto complesso, che coinvolge il secondo e il terzo verso delle prime tre strofe: «nel

mover de' vostr'occhi un dolce lume / che mi mostra la via ch'al ciel conduce» (vv. 2-3), «onde 'l motor eterno de le stelle / degnò mostrar del suo lavoro in terra» (vv. 17-8) e «Amor o la volubile Fortuna / dieder a chi più fur nel mondo amici» (vv. 32-3). A parte il dato, elementare, che vi si ripeta la sillaba evidenziata (per inciso, si osservi anche la frequenza delle nasalí nei vv. 2-3), è da osservare che «motor» è in figura etimologica con «mover», e che «mostrar» è coinvolto in un poliptoto “a distanza” con «mi mostra». Il v. 32 comunica un certo qual senso di *mobilità* – e in questo sarà da avvicinare a «mover» e «motor» – per quel «volubile», da collegarsi a sua volta, nel senso di un'ulteriore figura etimologica a distanza, con i successivi «rivolta», al v. 35 (nella stessa terza strofa), e «volgete», al v. 51 (quarta strofa). Questi ultimi due termini sono già stati significativamente collegati tra di loro da Praloran, che ha osservato il parallelismo e il *climax* in cui sono coinvolti. Come ulteriore aggiunta, ci permettiamo di suggerire che «volubile» è parimenti collegabile al precedente «mi rivolgo», del v. 22 (seconda strofa).

Le prime due stanze di questa lirica sono inoltre accostabili per il simile avverbio nei rispettivi quinti versi: «dentro là dove sol con Amor seggio» (v. 5) e «aprasì la pregiōne, ov'io son chiuso» (v. 20). Entrambe hanno *ben(e)*, prima in senso avverbiale poi sostantivale, in posizione, se non proprio uguale, vicina: «Questa è la vista ch'a *ben* far m'induce» (v. 7) e «che reservato m'anno a tanto *bene*» (v. 24, nono della seconda stanza). Vi si può forse avvicinare «S'al *ben* veloce, et al contrario tardo» (v. 67, settimo della strofa quinta; ma si faccia caso anche all'aggettivo «*benigno*» di quattro versi dopo).

Le prime quattro strofe presentano tutte una notazione temporale al tredicesimo verso: «e quando 'l verno sparge le pruine» (v. 13), «da quel dì inanzi a me medesmo piacqui» (v. 28), «quando tanta dolcezza in lui discende» (v. 43), «et gli occhi, onde dì et notte si rinversa» (v. 58). E l'*onde* contenuto in quest'ultimo verso non solo consuona con i due *quando* che l'hanno preceduto, ma si ritrova anche, contenuto in una parola dalla simile etimologia, nel v. 73, cioè il tredicesimo verso della stanza successiva: «che non altronde il cor doglioso chiama».

Tra la prima e la quinta e ultima strofa si può stabilire un rapporto che riguarda la classica polemica antiplebea petrarchesca, presente in entrambe in posizione grosso modo uguale: «questa sola dal vulgo m'allontana» (v. 9) e «dispregiator di quanto 'l mondo brama» (v. 68, ottavo della quinta strofa). Questo legame sembra istituire una sottile struttura ad anello, in considerazione della quale è forse possibile mettere, se possibile, ancor di più in risalto il rapporto di antitesi che Petrarca stabilisce tra Laura e il mondo: tra la vanità di questo e, almeno per il poeta innamorato in estasi al ricordo degli occhi dell'amata, l'incanto di costei; o, in definitiva, tra il bene rappresentato da quell'oltremirabile donna e il male della «turba al vil guadagno intesa».

Le stanze seconda, terza e quarta sono legate dalla presenza di un passato remoto a inizio verso in posizione uguale o simile all'interno della strofa: «*degnò* mostrar del suo lavoro in terra» (v. 18, terzo della seconda stanza); «*dieder* a chi più fur nel mondo amici» (v. 33, terzo della strofa terza); «*fu* in cor d'avventurosi amanti, accolta» (v. 47, secondo della quarta strofa). Inoltre, se la

seconda e la terza sono accostabili anche per il fatto di possedere entrambe, in posizione pressoché identica, un'espressione comunicante soavità («empiendo d'un *pensier* alto et *soave*», v. 29, quattordicesimo verso della seconda strofa; «quando tanta dolcezza in lui discende», v. 43, tredicesimo della strofa seguente; ma soprattutto si noti la ricorrenza di *pensier* nel verso successivo, quattordicesimo come il sopraccitato: «ogni altra cosa, ogni *penser* va fore»), la seconda e la quarta lo sono per l'uguale presenza, nei rispettivi tredicesimi versi, di *dì*: «da quel *dì* inanzi a me medesmo piacqui» (v. 28) e «et gli occhi, onde *dì* et notte si rinversa» (v. 58). Ci resta un'ultima combinazione, nel trio considerato: le stanze terza e quarta. Ebbene, il v. 32 della terza, «Amor o la volubile Fortuna», nella strofa successiva si sdoppia, per così dire, nei vv. 51, «volgete il lume in cui Amor si trastulla», e 53, «al mio imperfecto, a la Fortuna adversa».

Non andrà tacito, infine, che tutte e cinque le stanze che compongono la canzone, congedo escluso, possiedono degli elementi in comune. Tanto per cominciare sono numerosi, in esse, i versi inizianti per *qu-*: un fatto che ci pare non essere affatto casuale, se, tanto per fare un esempio, nella canzone precedente, pur più estesa, i versi di questo tipo (considerando anche quelli con *qu-* in seconda sede, come faremo qui) sono solo tre. In questa canzone – con un'insistenza che troveremo tuttavia anche nella successiva – sono tredici (ma si tenga presente comunque la patente volontà anaforica e allitterante all'interno delle singole strofe), cioè quelli comincianti nei seguenti modi: nella prima strofa «quasi» (v. 5), «Questa» (v. 7), «questa» (v. 9), «e quando» (v. 13), «et quando» (v. 14), «qual» (v. 15); nella seconda «da quel» (v. 28, tredicesimo verso della stanza), «quel» (v. 30, quindicesimo); nella terza «quando» (v. 43, tredicesimo); nella quarta «Quanta» (v. 46, primo), «quando» (v. 49, quarto), «questo» (v. 54, nono); e nella quinta «qual» (v. 65, quinto). Quasi tutte le strofe presentano poi la parola *cor(e)*: «quasi visibilmente il *cor* traluce» (v. 6); nella seconda stanza «alzò il mio *cor*: ché 'nsin allor io giacqui» (v. 26, undicesimo) e «quel *core* ond'anno i begli occhi la chiave» (v. 30, quindicesimo); «cosí de lo mio *core*» (v. 42, dodicesimo della terza strofa); «che non altronde il *cor* doglioso chiama» (v. 73, della quinta; il cui «cor» viene riecheggiato due versi dopo, nel quindicesimo e ultimo verso della stanza stessa: «ultima speme de' cortesi amanti»). Laddove non c'è quella parola, cioè nella quarta strofa, ne troviamo comunque, al penultimo verso, una succedanea: «il gran desio per isfogare il petto» (v. 59).

Possiamo operare alcune giunte anche a ciò che meritorialmente è stato evidenziato dallo studioso circa l'ultima delle “canzoni degli occhi”, la 73, *Poi che per mio destino*, insistendo sul solito aspetto delle connessioni interstrofiche. Ci sembra un ulteriore omaggio – e ci auguriamo di esserne all'altezza – andare fino in fondo in questo senso, sul sentiero da lui tracciato, giusta l'impostazione generale che ha tratteggiato, peraltro definitiva almeno per quanto concerne le divisioni sintattiche delle strofe e dunque i loro parallelismi su questo piano. In primo luogo, le stanze prima, seconda, quinta e sesta condividono l'uso di (almeno) un infinito ai relativi secondi versi: «a *dir* mi sforza quell'accesa voglia» (v. 2), «trovar parlando al mio ardente desire» (v. 17), «*imaginar*, nonché *narrar* gli effecti» (v. 62), «vo quel ch'esser non puote in alcun modo» (v. 77). Un elemento

unisce i terzi versi della prima e della quarta: «che m'ā sforzato a sospirar *mai sempre*» (v. 3) e «a' duo lumi ch'ā *sempre* il nostro polo» (v. 48). E un altro è il *ma* all'inizio dei settimi versi della prima, della seconda e della quarta stanza, e sempre dopo un segno di punteggiatura forte, in base alla suddivisione sintattica che dà l'intonazione dominante alla canzone: «*ma* non in guisa che lo cor si stempre» (v. 7), «*Ma* pur conven che l'alta impresa seguā» (v. 22) e «Lasso, *ma* troppo è piú quel ch'io ne 'nvolo» (v. 52).

Sussiste inoltre una serie legami tra le stanze prima, seconda, terza e sesta. Innanzitutto, ai secondi o terzi versi rispettivi troviamo un'espressione mediante cui il poeta comunica il forte desiderio di cui l'ha infiammato Laura: «a dir mi sforza quell'*accesa voglia*» (v. 2); «trovar parlando al mio *ardente desire*» (v. 17, secondo della seconda stanza), il cui ardore si riflette sul v. 32 (il secondo della strofa successiva), «ch'al vero honor fur gli animi sì *accesi*»; «et vivo del *desir* fuor di speranza» (v. 78, terzo della sesta strofa). E forse alludono a questo anche i vv. 61-2 (secondo e terzo della stanza quinta), «gli effecti / che nel mio cor gli occhi soavi fanno». In secondo luogo, nei rispettivi undicesimi versi notiamo un'evidente ricorrenza di certi suoni: «né per mi' 'ngegno, ond'io pavento et tremo» (v. 11); «che *tenea* 'l freno, et contrastar nol pote» (v. 26, seconda strofa); «non conven ch'i' trapasse, et *terra mute*» (v. 41, terza); «volgon per forza il cor piagato altrove» (v. 86, sesta). Un ultimo collegamento che è possibile istituire riguarda l'idea di struggimento o morte che il poeta suggerisce nell'ultima parte delle loro sirme: «anzi mi struggo al suon de le parole, / pur com'io fusse un huom di ghiaccio al sole» (vv. 14-5); «et la ragione è morta» (v. 25, decimo della seconda stanza); «et quando a morte disiando corro» (v. 44, quattordicesimo della terza strofa); «ond'io divento smorto, / e 'l sangue si nasconde, i' non so dove, / né rimango qual era; et sonmi accorto / che questo è 'l colpo di che Amor m'ā morto» (vv. 87-90, cioè i versi dal dodicesimo al quindicesimo della stanza sesta).

Coinvolge invece le stanze prima, terza, quarta, quinta e, più o meno, anche la sesta, la presenza di una notazione di luogo se non proprio sempre uguale, almeno simile: «per quel ch'i' sento ov'occhio altrui non giugne» (v. 9), «locar compitamente ogni virtute / in quei be' lumi, ond'io gioioso vivo» (vv. 38-39, nono e decimo della terza stanza); «or quinci or quindi, come Amor m'informa» (v. 53, ottavo della strofa quarta); «simile a quella ch'è nel ciel eterna» (v. 68, ottavo della quinta strofa); e, grosso modo, vi si può accostare, crediamo, la notazione temporale all'ottavo verso della sesta stanza, «di dir parole in quel punto sì nove» (v. 83). Riguarda quelle medesime strofe la ricorrenza di *qu-* che abbiamo già messo in evidenza lungo tutta la canzone precedente e che qui riguarda essenzialmente la parte centrale delle dette strofe: «per quel ch'i' sento ov'occhio altrui non giugne» (v. 9), «in quei be' lumi, ond'io gioioso vivo, / questo et quell'altro rivo» (vv. 39-40, nono e decimo della terza stanza); «Lasso, ma troppo è più quel ch'io ne 'nvolo / or quinci or quindi, come Amor m'informa, / che quel che vèn da gratioso dono; / et quel poco ch'i' sono» (vv. 52-5, cioè dal settimo al decimo della stanza quarta); «simile a quella ch'è nel ciel eterna» (v. 68, ottavo della quinta strofa); «di dir parole in quel punto sì nove» (v. 83, ottavo della strofa sesta).

Le prime cinque strofe presentano un complemento di tempo al dodicesimo o tredicesimo verso, in forma avverbiale o meno: «sì come *talor* sòle» (v. 12); «Amor in guisa che, se *mai* percote» (v. 28, tredicesimo della seconda stanza); «A·llor *sempre* ricorro» (v. 42, dodicesimo); «Poi ch'io li vidi *in prima*» (v. 57, dodicesimo); «sol *un giorno* da presso» (v. 72, dodicesimo). Le stanze terza, quarta, quinta e sesta condividono l'andamento ritmico (con accenti sulle sillabe 1^a, 4^a, 6^a e 8^a, con un accento in meno nel solo caso del v. 82) di uno o due versi in posizione più o meno identica. Si confrontino infatti gli *ictus* del v. 36 (sesto della terza strofa), dei vv. 51-2 (sesto e settimo della quarta stanza; e quest'ultimo in particolare ha «più» in 6^a sede, come accadeva nel sopramenzionato v. 36), dei vv. 67-8 (settimo e ottavo della stanza quinta) e infine del v. 82 (settimo della sesta strofa). Un paio di lacci lega poi a due a due le ultime stanze di questa canzone. La quarta e la quinta presentano un identico inizio di verso in posizione uguale (tredicesimo verso): «*senza* lor a ben far non mossi un'orma» (v. 58) e «*senza* volger già mai rota superna» (v. 73). E lo stesso accade per i quattordicesimi versi delle stanze quinta e sesta: «né pensasse d'altrui né di me stesso» (v. 74) e «né rimango qual era; et sonmi accorto» (v. 89).

Da ultimo, tutte le strofe sono unite, qualcuno direbbe prevedibilmente, dall'«Amor»: abbiamo nella prima stanza «Amor» (v. 4); nella seconda «l'amoro note» (v. 23), «et la ragione è morta» (v. 25) e di nuovo «Amor» (v. 28); nella terza «Amor» (v. 37) e «et quando a morte» (v. 44); nella quarta «Amor» (v. 50), «Amor m'informa» (v. 53), «norma» (v. 56) e «orma» (v. 58); nella quinta «move da lor inamorato riso» (v. 69), «Amor» (v. 71) e di nuovo «Amor» (v. 80); nella sesta e ultima «smorto» (v. 87) e «Amor m'à morto» (v. 90).

Quanto alla canzone 125, *Se 'l pensier che mi strugge*, tutte le strofe che la compongono, salvo la terza, presentano una coloritura paesaggistica in un punto più o meno simile: «per campagne et per colli» (v. 9); «ove si siede a l'ombra» (v. 22, nono della seconda stanza); «odil tu, verde riva» (v. 49, decimo della strofa quarta); «anchor tra' fiori et l'erba» (v. 61, nono della stanza quinta); e «gir fra le piagge e 'l fiume, / et talor farsi un seggio / fresco, fiorito et verde» (vv. 72-4, ossia i versi dal settimo al nono della sesta stanza). Qualcosa del genere è ravvisabile pure nel congedo, all'ultimo verso (v. 81): «rimanti in questi boschi», in cui tra l'altro c'è forse un gioco di parole fondato su "rima" e "rimanersi".

Nelle stanze prima, seconda, quarta e quinta troviamo poi, in posizione uguale o simile, un riferimento alle lacrime o ai sospiri: «men gli occhi ad ognor molli» (v. 10), «Se 'l dolor che si sgombra / aven che 'n pianto o in lamentar trabocchi» (vv. 23-4, decimo e undicesimo della seconda strofa), «e presta a' miei sospir' sì largo volo» (v. 50, undicesimo della quarta strofa) e «lagrimando, trovasse ove acquetarsi!» (v. 63, undicesimo della stanza quinta). Più in particolare, la prima e la seconda sono legate per altri due motivi. Il primo è la ricorrenza, nei versi iniziali, del pronome personale atono unitamente a un verbo al tempo presente dell'indicativo e alla terza persona singolare: nella prima strofa si legge infatti al primo verso «Se 'l pensier che *mi* strugge» e al quarto «forse tal *m'arde et fugge*», mentre nella successiva, ai primi due versi, «Però ch'Amor *mi* sforza / et di saver *mi* spoglia». Il secondo fenomeno in ragione del quale sono accostabili è la ripe-

tizione della coppia di lettere *or* grosso modo nello stesso punto strofico: da una parte si ha così «et desteriasi Amor là dov'or dorme; / men solitarie l'orme / fôran de' miei pie' lassi» (vv. 6-8), dall'altra «ramo, né in fior, né 'n foglia / mostra di for sua natural vertude. / Miri ciò che 'l cor chiude / Amor et que' begli occhi» (vv. 18-21, cioè i versi dal quinto all'ottavo della seconda stanza).

Sarà forse un caso, ma nella prima e nella quinta strofa, in una zona pressoché identica, il poeta parla di piedi, orme e passi: «men solitarie l'orme / fôran de' miei pie' lassi» (vv. 7-8); «de' be' vestigi sparsi» (v. 60, ottavo della quinta stanza; della quale si leggano anche i primi due versi: «Ben sai che sì bel piede / non tocchò terra unquanco», dove, come nel caso dei «vestigi» appena citati, è chiaramente questione del grazioso piede di Laura). Sarà parimenti un caso, ma in una posizione analoga c'è un gioco tematico-etimologico che ci invita ad avvicinare la seconda e la sesta stanza: «ove si siede a l'ombra» (v. 22, nono della seconda); «et talor farsi un seggio» (v. 73, ottavo della sesta).

Un discorso a parte merita il parallelismo proprio di certe connessioni tra le rime di strofe diverse, sia contigue sia più lontane l'una dall'altra. Si possono notare, in un'uguale successione, rime simili – consonanti oppure tali da formare idealmente un legame di rima imperfetta – mettendo a confronto la prima e la terza stanza (citeremo a tal proposito, per economia, solo le prime occorrenze delle rime nelle rispettive strofe): «com'è pungente et saldo, / così vestisse d'un color conforme» (vv. 2-3); «che nel primiero assalto / d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme» (vv. 28-9, secondo e terzo della terza stanza; si noti l'uguale presenza della consonante dentale dopo la liquida). Rileviamo poi una rima imperfetta tra «assalto» e «scaltro», che è la parola in rima all'ultimo verso della stanza precedente (v. 26), cioè due versi prima. Un'altra somiglianza fonica riguarda due rime facenti parte rispettivamente della quinta e della sesta stanza. In entrambi i casi la vibrante alveolare è seguita da un'occlusiva: «anchor tra' fiori et l'erba» (v. 61, nono della strofa quinta); «fresco, fiorito et verde» (v. 74, nono della strofa successiva). A queste affinità si può sommare quella che ci pare che sussista tra le parole in rima «pena» (v. 40, primo della quarta stanza) e «piede» (v. 53, primo della stanza successiva).

Qualcosa in aggiunta alle finissime analisi di Praloran si può dire anche circa la celebre canzone 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte*, a proposito della quale (ma la nostra richiesta potrebbe valere benissimo anche per tutti gli altri componimenti menzionati, testi capitali della tradizione letteraria italiana) chiediamo venia se la brevissima vivisezione che siamo in procinto di fare appare poco rispettosa della poesia che le parole di questa lirica veicolano. Può essere d'altro canto un modo per apprezzare ancor di più la sofisticata tecnica di scrittura petrarchesca – un'arte che, come avviene nelle sue espressioni più felici, wildianamente infonde al critico una particolare impressione di bellezza, un'armonia, uno splendore ideale che egli ha il compito di tradurre in un'altra maniera o materia, svelando, o ipotizzando, come avviene per lo più, i meccanismi che ne hanno governato il concepimento e l'esecuzione o, nel peggiore dei casi, aggiungendo in essa, con la sua scaltrita osservazione, qualche ulteriore qualità che permetta di renderne più elevato il godimento e di cui eventualmente

l'artefice era totalmente all'oscuro – può essere utile, dicevamo, quantomeno sul piano estetico, soffermarsi ad esempio a ragionare sulla progressione del termine «pensier» nel corso della canzone, come abbiamo fatto qualche pagina fa seguendo Praloran e altri autorevoli specialisti. A quanto abbiamo già soggiunto alle loro acute osservazioni, ossia che il secondo «pensier» del primo verso della prima strofa e il «pensier» dell'ultimo verso dell'ultima si trovano in posizione coincidente, possiamo unire un'ulteriore osservazione. E cioè che, in coincidenza dell'ictus sulla 6^a sede, abbiamo nella penultima strofa, all'ultimo verso, una parola che non può che rimandare, con un legame di tipo etimologico, a tutti quei «pensier»: «in guisa d'uom che *pensi* et pianga et scriva» (v. 52).

Crediamo che non sia del tutto superfluo sottolineare altri tre tipi di legame tra la prime due strofe, a parte quelli messi in luce da Praloran. Prima di tutto la ripetizione di *ogni* nuovamente nel secondo verso e ancora una volta in coincidenza della 5^a e della 6^a sede dell'endecasillabo: «mi guida Amor, ch'ogni segnato calle» (v. 2); «qualche riposo: *ogni* habitato loco» (v. 15). In secondo luogo, simile (e strettamente connesso all'affinità appena prospettata) è il senso di opposizione, di antitesi, leggibile a cavallo dei rispettivi secondi e terzi versi: «ch'ogni segnato calle / provo contrario a la tranquilla vita» (vv. 2-3); «ogni habitato loco / è nemico mortal degli occhi miei» (vv. 15-6). Da ultimo, in prossimità dei rispettivi sesti versi il poeta significa il termine o la sospensione del travaglio interiore: «ivi s'acqueta l'alma sbigottita» (v. 6); «in gioco / gira 'l tormento ch'i' porto per lei» (vv. 18-9, quinto e sesto verso della strofa).

Mettendo a confronto i settimi versi (cioè i settenari centrali) delle stanze seconda, terza e quinta si può individuare l'elemento ricorrente costituito dalla specificazione temporale: «et a pena vorrei» (v. 20); «Ma mentre tener fiso» (v. 33); «alor ch'i' miro et penso» (v. 59). Un ultimo paio di osservazioni riguarda i rapporti tra le strofe terza e quinta, appena citate. Del tutto corrispondenti ci sembrano questi due movimenti: «Poi ch'a me torno, trovo il petto molle / de la pietate; et alor dico: Ahi, lasso» (vv. 30-1, quarto e quinto della terza stanza) e «indi i miei danni a misurar con gli occhi / comincio, e 'ntanto lagrimando sfogo / di dolorosa nebbia il cor condenso» (v. 56-8, cioè i versi dal quarto al sesto della strofa quinta). E analoghi, infine, sono all'evidenza i due versi seguenti, entrambi collocati nella parte finale della sirma: «che del suo proprio error l'alma s'appaga» (v. 37, l'undicesimo della stanza terza) e «Et in questo penser l'alma respira» (v. 65, cioè il tredicesimo e ultimo verso della quinta e ultima strofa).

Qualche parola ancora sull'interpretazione delle ragioni per le quali Petrarca, come è verosimile, ha deciso di adottare la tecnica dei parallelismi interstrofici che, seguendo Praloran, abbiamo provato a illustrare e approfondire. L'italianista non si inganna affatto quando parla di «intonazione dominante», di «tema con variazione» o usa ancora altre metafore tratte dal linguaggio musicale, nonché quando mutua da Adorno quel concetto di «forma-orchestrazione» (che diventa l'«orchestrazione formale» del sottotitolo del libro di cui si scrive) che con la musica, naturalmente, è strettamente connesso. Chissà, forse su questa linea si potrebbe suggestivamente accostare il procedimento petrarchesco – perché di un vero e proprio procedimento con ogni probabilità si tratta – ad esempio

anche ai concetti musicali di “linea melodica”, la quale, come è noto, è generalmente organizzata in frasi di lunghezza regolare strutturate secondo un sistema a chiamata e risposta, e di “modulazione”, quel passaggio stabile o passeggero del suono da una tonalità all’altra che può avvenire d’improvviso, mediante lo sfruttamento degli accordi in comune tra due tonalità, o gradualmente, per mezzo di una traiula di armonie sempre più affini alla tonalità di destinazione. Ma quello che qui è probabilmente più importante dire è che forse non è erroneo ritenere che il poeta riproducesse alcuni tratti verbali precedentemente utilizzati trattandoli, per così dire, come note; non è del tutto sbagliato, in altri termini, credere che egli sfruttasse in maniera sottile quei meccanismi di ripetizione variata a distanza per fini che potremmo definire in senso lato “melodici”. La ricorrenza dà musicalità, ed è abbastanza naturale che, per delineare una parvenza di progressione, la ripresa variata segua la legge di un certo qual parallelismo, di una certa simmetria costruttiva. Dunque il fine dei parallelismi interstrofici, che forse sono anche una conseguenza della psicologia del poeta, che naturalmente sono pure in stretto rapporto con i valori semanticci e la distribuzione dei temi di cui ha scritto Praloran, e che presumibilmente non saranno estranei nemmeno a una mera logica di proliferazione del materiale poetico, sembrerebbe essere principalmente, a nostro avviso, la musicalità (o per meglio dire una certa “stabilità” musicale, che lega intimamente le strofe tra loro, benché esse siano allo stesso tempo ben distinte l’una dall’altra: l’unità nella molteplicità), uno dei mezzi di cui si dota la poesia per obbedire all’imperante ricerca della piacevolezza, della sempre consolatoria bellezza artistica, insomma di quella certa qual grazia di cui, con tecniche simili, Petrarca poteva trovare qualche traccia, come ricorda lo studioso, nella precedente tradizione della canzone, sia provenzale sia italiana.

Pensiamo che tutto ciò che ci siamo presi qui la licenza di scrivere a mo’ di integrazione possa aggiungere valore alle analisi di Praloran, il quale lascia in eredità alla comunità degli studiosi un’importante raccolta di saggi che, con le sue notevoli acquisizioni, si aggiunge ai suoi imprescindibili studi metrici sul *Canzoniere* e promette di aprire una via di indagine relativamente nuova negli studi petrarcheschi. Ci riferiamo soprattutto alla sistematica messa in risalto di simmetrie e di volute dissimmetrie interstrofiche nelle canzoni: i suoi risultati meriterebbero di essere approfonditi ed estesi anche ad altre zone testuali non toccate dalla sua paziente trattazione, mediante l’uso di quel suo stesso metodo di analisi formale, così attento, tra l’altro, parimenti ai valori semanticci e “storici” – nel senso del loro inserimento all’interno della tradizione e del dialogo che con essa instaurano – dei singoli componimenti presi in esame.