

CRITICA LETTERARIA

Anno XXVIII - Fasc. III - N. 108/2000

SOMMARIO

SAGGI

- GIOVANNI FERRERO, *In lode di Dante. Sapere astronomico pubblico e tradizione sapienziale nella data di morte di Beatrice* pag. 419
- SIMONE GIUSTI, *La «selce» dalla «petra». Per una lettura dei sonetti dell'aura* » 439
- FABIO DANELON, *“I carichi e le incomodità del matrimonio”. Immagini coniugali nel Machiavelli letterato e rappresentazione del matrimonio nella pittura del Rinascimento* » 459
- DOMENICO GIORGIO, *Per una letteratura del segreto* » 491
- VALERIA GIANNANTONIO, *Il primo d'Annunzio tra musicalità e mito* » 531
- ROBERTO CARNERO, *Settecento arcadico su diabolico filo: All'insegna del Buon Corsiero di Silvio D'Arzo* » 547
- RAFFAELE CAVALLUZZI, *Corollari di Sanguineti* » 571

MERIDIONALIA

- DANIELA DE LISO, *Un sonetto inedito di Eleonora de Fonseca Pimentel* » 577

CONTRIBUTI

- GIUSEPPINA SEMOLA, *Alle radici della Mirra* » 589

RECENSIONI

- GIORGIO CAVALLINI, *Fogazzaro ieri e oggi, Napoli 2000 (Valeria Giannantonio)* » 607
- GIUSEPPE MEZZANOTTE, *Tutte le novelle, a cura di Antonella Di Nallo, Roma 1999 (Daniela De Liso)* » 609

SIMONE GIUSTI

La «selce» dalla «petra».
Per una lettura dei sonetti dell'aura

1. L'aria che spira dal luogo che ospita l'amata porta con sé il ricordo di lei: ecco in poche parole il tema dell'aura così come lo si legge nei testi della tradizione poetica provenzale e come in parte esso giunge all'officina petrarchesca. Si tratterebbe dell'aura-situation, secondo la distinzione metodologicamente basilare – elaborata da Contini – tra aura-situation e aura-mot: da una parte appunto il tema del vento, dall'altra il simbolo fonico dell'amata, Laura/l'aura, uno di quegli emblemi fondati su corrispondenze foniche (auro, aurora, lauro, laureto...), i quali non fanno che confermare la natura «non fonctionnelle, emblématique, symbolique»¹ della lingua di Petrarca. Intorno al tema dell'aura si costruiscono i sonetti in questione, vero e proprio sistema all'interno del macrosistema Canzoniere, ai quali è toccato in sorte di essere più volte analizzati e interpretati². Incerti tra un'origine provenzale o, anteriormente, araba – indubbe le affinità tra le due tradizioni: il vento che colpisce il volto, il motivo del ricordo e del conforto – o ancora latina (ma si veda, in volgare, il Boccaccio del periodo napoletano di *Filocolo*, II, 25 e *Filostrato*, *Proemio*, 13-14), ci rimettiamo alle conclusioni di Contini, secondo il

¹ G. CONTINI, *Préhistoire de l'aura de Pétrarque* [1955], in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 193-99.

² Cfr. gli specifici A. ROMANÓ, *I sonetti dell'aura*, «L'Approdo», II, 3 (1953), pp. 71-78 e C. SEGRE, *I sonetti dell'aura* [1983], in *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 43-65; ma vedi anche G. CONTINI, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare* [1943], in *Varianti e altra linguistica, op. cit.*, pp. 5-31; D. DE ROBERTIS, *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco* [1985], in *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 67-86; S. AGOSTI, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993. Cfr. anche C. SEGRE, *Le isotopie di Laura* [1985], in *Notizie dalla crisi, op. cit.*, pp. 66-80.

quale «quoi qu'il en soit, que la tradition de Ventadorn lui soit parvenue à un stade littéraire ou à travers un répertoire chanté ou plus indirectement encore, par l'intermédiaire de Boccace, le fait est que se voient et se fondent chez lui, une branche de la culture populaire et une branche de la culture aristocratique»³. Petrarca, grazie alla possibilità datagli dalla coincidenza fonica tra l'aura-brezza e Laura-donna, realizza un importante scarto dal passato fondendo gli elementi provenienti da due tradizioni diverse, il *trobar leu* dell'aura-situation e il *trobar clus* dell'aura-mot.

Vista la difficoltà, segnalata sia da Contini sia da Spaggiari, di individuare con precisione i luoghi dell'aura all'interno del canzoniere petrarchesco, si preferisce indicare i sospetti anticipatori (secondo l'ordinamento del libro), che potrebbero guidarci fino al nostro gruppo fisicamente compatto. Nella sirma del sonetto *Lasso quante fiata Amor m'assale* (109) l'aura che muove dal viso dell'amata, come fosse quasi uno spirito di Paradiso, viene a confortare il poeta⁴. Tra i più importanti elementi di connessione tra il sonetto e il 'sistema intermedio' 196, 194, 197 si veda l'uso della formula «aura + attributo + che» – con l'aggiunta del complemento e del verbo in 196 e 197 –: «L'aura soave che dal chiaro viso | move col suon de le parole accorte | per far dolce sereno ovunque spira, | | quasi un spirito gentil di paradiso | sempre in quell'aere par che mi conforte, | sì che 'l cor lasso altrove non respira» (109, vv. 9-14). Qui il modello di Bernart de Ventadorn si rivela apertamente: «Can la frej'aura venta | debes vostre pais, | vejaire m'es qu'eu senta | un ven de paradis», confondendosi alla suggestione dantesca di *Tanto gentile* 12-14 «e par che de la sua labbia si mova | un spirito soave pien d'amore, | che va dicendo all'anima: Sospira»⁵, e rinviando al confronto con un passo di *Purgatorio* XXVIII che avrà una

³ G. CONTINI, *Préhistoire de l'aura*, op. cit., p. 199. Per lo studio delle origini e della storia del motivo dell'aura vedi, oltre al citato Contini, B. SPAGGIARI, *Il tema «west-östlicher» dell'aura*, «Studi Medievali», 26 (1985), pp. 185-291, a sostegno dell'origine araba del tema, e L. ROSSI, *Per la storia dell'«Aura»*, «Lettere italiane», XLII (1990), pp. 553-74, che propone invece delle fonti latine (la favola di Cefalo e Procris, narrata da Ovidio nel terzo libro dell'*Ars Amatoria*, vv. 686-746 e nel settimo delle *Metamorfosi*, in particolare ai vv. 804-62), e soprattutto mette in evidenza la complessità delle sollecitazioni intertestuali, non riconducibili ad un'unica ed univoca tradizione.

⁴ Per una lettura approfondita del sonetto vedi D. DE ROBERTIS, *Rerum vulgarium fragmentum CIX* [1992], in *Memoriale petrarchesco*, op. cit., pp. 89-92.

⁵ F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996, ad locum.

grande importanza per gli sviluppi del motivo: «Un'aura dolce, senza mutamento | avere in sé, mi feria per la fronte | non di più colpo che soave vento» (vv. 7-9).

Se è col sonetto 79 che s'incontra il primo gioco di parole sull'aura – «più non mi pò scampar l'aura né 'l rezzo, | sì crescer sento 'l mio ardente desiro» –, è a partire da 133 che, dopo l'assimilazione del motivo provenzale in 109, abbiamo la fusione dell'elemento fonico col tematico, quest'ultimo originalmente rielaborato in modo da conservare le proprietà dell'aura, ma ribaltandone l'effetto: «et l'angelico canto et le parole, | col dolce spirito ond'io non posso aitarne, | son l'aura inanzi a cui mia vita fugge» (vv. 12-14). Con 196 e 194, primi due sonetti dell'aura, si assiste alla ricodifica del motivo della tradizione più antica e alla sua costituzione in sistema; in quest'ordine, prima 196 poi 194, secondo la stesura della carta 2r del codice degli abbozzi, Vaticano Latino 3196, sulla quale è possibile verificare alcuni passaggi della formazione dei singoli testi e del sistema. La carta, «certo la più importante del manoscritto» (Contini), contiene: il sonetto *Pasco la mente d'un sì nobil cibo* (193, per noi non rilevante, poiché va a chiudere la sequenza 319, 191-193); È questo 'l nido in che la mia fenice, sonetto 321, come il precedente povero di correzioni e irrelato ai nostri; *L'aura serena che fra verdi fronde*, sonetto 196 – «unanimemente considerato il testo generatore dell'intera serie dell'aura» (Santagata) –, col quale la pagina perde l'aspetto di copia in pulito per divenire luogo di verifica e poi di composizione poetica, come si può constatare nei seguenti 194 (*L'aura gentil, che rasserena i poggi*) e 197 (*L'aura amorosa in quel bel verde lauro*, poi diventato *L'aura celeste che 'n quel verde lauro*), entrambi copiosamente e vistosamente corretti. È 196 dunque il più antico della serie, la cui prima stesura potrebbe risalire al 1342 o al 1345 (ma Santagata nel suo commento non esclude che sia dei primi anni Cinquanta), qui ricopiato e profondamente rimaneggiato nel 1368.

L'alito di primavera che, passando attraverso «verdi fronde», colpisce la fronte del poeta, riconduce la sua memoria all'epoca dell'innamoramento: l'orizzonte temporale prevale su quello spaziale, com'era nei provenzali, e il movimento – dal poeta alla donna e viceversa – è mentale, memoriale, mnestico⁶. La lezione dantesca di

⁶ Cfr. C. SEGRE, *I sonetti dell'aura*, op. cit., «L'accostamento "via aura" è in qualche misura fisico, in misura certo maggiore mentale ("fammi risovenir" 196, 3; "riconosco" 194, 3); e mentale vale spesso, e certo qui, memoriale e persino mnestico» (pp. 47-48).

Purgatorio XXVIII è la più attiva, specie nella redazione definitiva. In questa prospettiva, a guardare oltre le singole corrispondenze lessicali e sintattiche, la stagione perduta dell'innamoramento assumerebbe una dimensione edenica: un paradiso terrestre sempre vicino al poeta come suggestione letteraria. Si potrebbe al proposito citare un altro passo purgatoriale (XXIV, 145-50) – «E quale annunziatrice degli albori | l'aura di maggio movesi ed olezza | tutta impregnata dall'erba e da' fiori | tal mi sentia un vento dar per mezza | la fronte e ben senti' mover la prima | che fe' sentir d'ambrosia l'orezza» – che aggiunge ai soliti elementi un divino odore di ambrosia.

Le «verdi fronde» petrarchesche, pur rinviando all'esempio dantesco, introducono un nuovo elemento chiave dei sonetti dell'aura: il lauro, com'è specificato in 197, «quasi-omonimo e quasi-sinonimo di Laura»⁷ ed emblema dafneo, segno della presenza divina di Apollo. In 194, strettamente legato a 196, dalle cui terzine sembrerebbe generarsi (nel Vat. Lat. 3196 il testo comprende le sole quartine), l'azione si svolge nello spazio, secondo il canone dell'*aura-situation*, e il movimento presenta esatte «coordinate geografiche» corrispondenti a Valchiusa per Laura e alla Toscana per il poeta⁸. Attribuendo il sonetto al momento del ritorno in Provenza dall'Italia (non necessariamente dalla Toscana) nel giugno 1351⁹, possiamo affermare con De Robertis che se in 196 l'Eden «era la suggestione letteraria di un tempo senza tempo, eternamente ritrovato, ora [in 194], ha un suo luogo e tempo nell'itinerario e nella memoria petrarcheschi, fa parte della sua 'ricerca' (v. 8); e questa ha la data della sua operazione poetica»¹⁰.

Il «soave suo spirito», da accostare allo «spirito gentil di paradiso» di 109, 12 (col quale è evidente lo scambio di aggettivi: in 194 è l'aura ad essere «gentile» e lo spirito «soave»), sarebbe tutto 'terreno', se non fosse per il segnale del v. 2, «ombroso bosco», che rimanda al mito dafneo di *Metamorfosi* I, 450-567. Nei paraggi di 194 particolarmente fitta è la presenza dell'ombra di Laura-Dafne-lauro: 197, 12 «l'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio»; 195, 7 «la sua

⁷ *Ivi*, p. 47.

⁸ *Ivi*, p. 48.

⁹ G. CONTINI, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, op. cit., pp. 23-24.

¹⁰ D. DE ROBERTIS, *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco*, op. cit., p. 79.

bell'ombra»; anche 192, 8 «per questa di bei colli ombrosa chiostra», dov'è più chiara l'allusione a Valchiusa¹¹. Da qui è più facile risalire, dentro il codice degli abbozzi, a 321, 8 «veggendo a' colli oscura notte intorno» e al mancante 320, *Sento l'aura mia anticha, e i dolci colli | veggio apparire*, fino al «sonetto faro» – secondo la definizione di De Robertis – *Almo sol, quella fronde ch'io sola amo* (188), con «et fai d'intorno | ombrare i poggi» e «L'ombra che cade da quel'humil colle». La digressione è parsa opportuna in vista del prossimo sonetto della serie, *L'aura amorosa che 'n quel verde lauro* (così nel codice degli abbozzi, poi diventato *L'aura celeste...*), dove il tema dell'aura va ad affiancarsi a quello dafneo, entrambi attratti dalla qualità evocativa dei significanti pressoché sovrapponibili. Lo scenario è cambiato, fattosi quasi «metafisico» (Contini). Per Segre si deve parlare di «prenotorietà», in quanto l'accostamento donna-poeta tramite l'aura non è più evidente ed è avvertibile solo per la vicinanza di 196 e 194. Col presupposto che 196 e 194 siano composti 'in vita', lo stesso Segre ritiene 197 e 198 «rievocativi»; semmai, dalla parte di Contini, si vorrebbe insistere sulla metafisicità del sonetto, fissato in un clima mitico (e mitologico) e racchiuso in una perfetta 'quadratura' delle quartine (L'AURA-LAURO-LA'UE-L'AURO)¹², che conferisce un'eccezionale immobilità; accentuata quest'ultima dal motivo della pietrificazione (è presente il Dante delle petrose) e dal laccio che stringe irrimediabilmente il poeta. Si può anticipare che la correzione – nel passaggio dal 3196 al 3195 – dei vv. 10 e 11 tende a diminuire la sensazione di movimento: l'iniziale «di ch'un soave spirito mi destringe, | spargendole or su questo or su quel'armo» diventa «che sì soavemente lega et stringe | l'alma, che d'umiltate e non d'altr'armo», e più niente sembra agitarsi nelle terzine. Forse si è venuta a creare una dimensione edenica (segnalata dalla 'celestialità' dell'aura) che, se aveva trovato un suo luogo e tempo nell'itinerario (194) e nella memoria (196) petrarcheschi, adesso sembra di nuovo fuori dal tempo e dallo spazio, come se la 'ricerca' di 194 fosse terminata in questa perfetta fissità.

In questa prospettiva è ancor più facile collocare il sonetto *L'aura soave al sole spiega et vibra* (198) nella serie. Pur non essendo nel codice degli abbozzi, esso è posto a chiusura del gruppo dopo *L'aura celeste*, dal quale eredita la lezione rifiutata al v. 11, «Spargendolo or

¹¹ Cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, op.cit., ad locum.

¹² D. DE ROBERTIS, *Petrarca petroso* [1983], in *Memoriale petrarchesco*, op. cit., pp. 11-44.

su questo or su quell'armo» > «or sul manco or sul dextro armo», accolta come «or su l'omero dextro et or sul manco»¹³. Nella stessa atmosfera metafisica di 197, la situazione si fa qui più complessa a causa del sovrapporsi di motivi dei sonetti precedenti e dell'intensificarsi degli artifici verbali, dei giochi di parole. Ma subito vediamo come 198 si allontana leggermente dalla serie, abbandonando la consueta formula «L'aura + aggettivo + che + verbo», che prevede che ad una frase principale segua la subordinata, col risultato di avere invece tre coordinate nella prima quartina: quasi ad affermare la priorità della presenza dell'aura sui suoi effetti; presenza d'altre sottolineata da una struttura 'visiva' che richiama la quadratura di 197, iniziando i primi quattro versi con le lettere «L'AURA-L'AURo-LÀ dà-Lega». L'aura-mot prevale così sull'aura-situation, considerando che lo stesso tremare del poeta all'avvicinarsi all'amata è il risultato di un'impressione tutta visiva, indipendente dallo spirare delle brezze. La rarità delle rime e una complessa struttura dicotomica, fondata su parallelismi e geminazioni (come è messo in evidenza da Segre), ribadiscono la volontà di sfruttare le qualità evocative e costruttive del significante, culminante nell'anagramma «NODI OND'IO» al centro del v. 10, perfetta traduzione fonico-visiva dell'immagine della bilancia (v. 8)¹⁴. Lo stesso movimento vibratorio, il tremare del v. 6, paiono realizzarsi sonoramente nell'abbondanza di nessi labiale + |r| (le rime in: iBRa, «m'APResse», «PRese», «compREndo», «oPPResso»). Operando «una sintesi dei motivi prima sviluppati: quello degli occhi (194) e quello delle chio-me (196, 197)»¹⁵, 198 può essere considerato conclusivo della serie.

A questo punto è possibile fare un passo indietro nel codice degli abbozzi e prendere in esame il sonetto 321 *È questo 'l nido in che la mia fenice*, iniziando a ripercorrere la serie così come si trova sul manoscritto, per mettere in evidenza i nessi intertestuali e per individuare eventuali linee di sviluppo o *direzioni*, per dirla con Contini, all'interno del sistema intermedio individuato. Il sistema sarebbe, secondo lo stesso Contini, «inseparabile da un sonetto nel Canzoniere lontano, *Sento l'aura mia anticha, e i dolci colli* (320), che è un vero testo dell'aura in morte», costruito con gli stessi materiali

¹³ Cfr. A. NOFERI, *Da un commento al «Canzoniere» del Petrarca* (151, 198), «Forum Italicum», VIII (1974), pp. 494-512; per la datazione vedi F. PETRARCA, *Canzoniere, op. cit., ad locum*.

¹⁴ In C. SEGRE, *I sonetti dell'aura, op. cit.*, p. 56.

¹⁵ *Ivi*, p. 54.

del probabilmente contemporaneo 321 (estate del 1351)¹⁶, ma assente dal Vat. Lat. 3196. Numerosi gli elementi comuni, già noti ai petrarchisti: anzitutto il motivo del nido come luogo in cui visse l'amata, centrale in 321 (fin dall'incipit, *È questo il nido...*), secondario in 320 (al v. 7 «et vòto et freddo 'l nido in ch'ella giacque»), poi quello più generico della privazione-sparizione dell'amata (320, vv. 6-7 «Vedove l'erbe et torbide son l'acque, l et vòto et freddo 'l nido in ch'ella giacque», e 321, v. 9 «Et m'ài lasciato qui misero et solo»). A questi si aggiungano: 321, 3 «il mio cor tenne» e 320, 3 «tenne gli occhi mei»; il vocativo di 321, 5 «O del dolce mio mal...» e 320, 5 «O caduche speranze, o penser' folli!»; 321, 6 «onde quel lume venne» e 320, 2 «onde 'l bel lume nacque»; 321, 7 «che vivo et lieto ardendo mi mantenne» e 320, 3-4 «che tenne gli occhi mei ... l bramosi et lieti»; frequente è l'uso del verbo ardere (321, 7 e 320, 10 e 13); 321, 12 «veggendo 'a colli oscura notte intorno» e 320, 1-2 «e i dolci colli l veggio apparire».

Prima delle connessioni intertestuali, che interessano anche gli altri sonetti del gruppo, è il tema del sonetto, assai prossimo all'aura-situation di 194, a condurci dentro il sistema: il poeta sente spirare il vento da Valchiusa e vede apparire i colli dove l'amata nacque. Dopo questa semplice constatazione il sonetto si distende sul tema della vanità d'ogni speranza di ottenere anche solo il riposo «de le fatiche tante». Svolgendosi in un clima tutt'altro che metafisico, ben definito nelle coordinate spaziali (Valchiusa appunto) e temporali (il ritorno, la 'rievocazione' in morte), il testo si collocherebbe all'inizio del percorso fin qui delineato, che da 196 conduce a 194 ed ai sempre più astratti 197 e 198. L'ipotesi che 320, evidentemente rievocativo e collocato in morte, composto forse nel '51, non solo sia il «testo catalizzatore dell'intera serie» (Santagata) ma anche il primo sonetto ad essere stato composto, è da tenere in considerazione (stando anche ad una nota di Santagata, il quale non esclude che 196 risalga, anziché al 1342 o al 1345, ai primi anni Cinquanta). Certo è che percorrendo il codice degli abbozzi viene naturale collocare idealmente 320 dopo la copia in pulito di 319, nella carta 1v, e quindi prima di 321 (carta 2r). Tra 319 e 321 leggiamo, a cavallo delle due carte, la serie compatta 191-192-193, dopo 321 seguono 196, 194, 197. Vediamo le connessioni di 320 con questi ultimi sonetti. Nella prima redazione di 196 si nota immediatamente un lampante

¹⁶ Vedi F. PETRARCA, *Commento, op. cit., ad locum*.

«et veggio» all'attacco del v. 5, poi cambiato in «et veder» e infine «e 'l bel viso veder» (in un progressivo occultamento del verbo, accompagnato dalla subordinazione dell'intera proposizione), che trova riscontro in 320, vv. 1-2, «e i dolci colli l veggio apparire» (entrambe le 'visioni' sono l'effetto dello spirare dell'aura), ma in generale i due componimenti restano lontani – si segnala la presenza del verbo ardere nella prima redazione di 196, 14 «et da presso ardo», riscontrabile in 320, 10 «che 'l cor m'ann'arso» e v. 13 «ch'arsi quanto 'l mio foco ebbi davante». Con 194 i rapporti si fanno più stretti a partire dall'incipit, dove è evidente l'identità semantica delle parole rima: «colli» (320) e «poggi» (194); ma c'è di più: l'aura che proviene dai «poggi» e che il Petrarca *riconosce*, sembra trovare un riscontro preciso nell'«aura antica» che spirava dai «colli» di Valchiusa in 320 (a questo proposito è illuminante la correzione al v. 2 di 194, che propone «Sento per questo verde ombroso bosco»¹⁷). Ipotesi questa che sarebbe confortata dall'importanza che assume in 194 il tema del lume-Laura; quel lume che nasce proprio tra i colli di *Sento l'aura mia antica* e che in *L'aura gentil* diviene l'obiettivo principale della ricerca. Arrivando a 197 si constata un distacco abbastanza netto; in comune tra i due si segnala la sola presenza degli occhi di Laura (320, 10 «et da' belli occhi suoi, che 'l cor m'ann'arso» e 197, 14 «ma li occhi àno virtù di farne un marmo»), con la differenza sostanziale che in morte (320) hanno il potere di bruciare, sia pure nel ricordo, mentre in vita essi pietrificano, negandosi al desiderio dell'amante. Dei brevi lampi di 320 rispuntano nel 'riassuntivo' 198 (assente dal 3196), sebbene la struttura e la funzione dei due testi siano completamente diverse. Qui leggiamo un verso – «Vedendo ardere i lumi ond'io m'accendo» (v. 9) – che raccoglie parole trovate lungo il percorso che dalle rime 'in morte' ci ha condotto a quelle 'in vita', delineando un «ponte»¹⁸, una struttura cioè che mette in relazione le due parti del canzoniere attraverso legami e nessi.

2. Riavvicinandosi alle rime in vita fin qui selezionate, è possibile adesso osservare come prendono forma i singoli testi e come poi essi si aggregano. Di 194, primo del gruppo secondo l'ordinamento del Vat. Lat. 3195, in 3196 abbiamo i primi nove versi, provenendo la sirma dalla prima redazione di 196. Della prima quartina leggiamo

¹⁷ *Ivi*, ad locum.

¹⁸ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco*, op. cit., p. 76, dove si parla di «struttura-ponte».

mo due redazioni: da un abbozzo molto semplice e poco strutturato si passa, subito sotto, ad una elaborazione ancora provvisoria che va a sostituire la prima, cassata. Il v. 2, uno dei più elaborati della serie, viene completamente modificato (forse Petrarca ha in mente il giovanile *Ma poi che 'l dolce riso humile et piano*, 42, vv. 9 e 11: «Del lito occidental si move un fiato», «et desta i fior' tra l'erba in ciascun prato»), con l'inserimento della doppia proposizione «che move i fiori et fa romire il bosco», che sostituisce «et reschiara il meo cor torbido et fosco» (vedi 239, vv. 2 e 17: «al tempo nuovo suol muovere i fiori», «... la qual ben move frondi et fiori»); «move» è cambiato in «desta», che – nota Segre – precisa l'ambientazione mattutina, poi, nel tentativo di sciogliere il verso, Petrarca annota tre varianti, per approdare a «Sento per questo verde ombroso bosco», notevole per la ricchezza dei riferimenti. Al momento del passaggio del testo sul 3195 è preferita la lezione «Destando i fior...», secondo un modo di correggere tipico di queste prime pagine del codice degli abbozzi e descritto da Contini: una «curva di ritorno», «inflessione di recupero», che prevede appunto il recupero di una lezione tentata e provvisoriamente rifiutata. Anche al v. 3 registriamo un movimento simile: dalla subordinazione di «del soave suo spirto riconosco» alla coordinazione di «et quel soave spirto riconosco», per tornare alla subordinazione con «al soave suo spirto riconosco». La seconda quartina ha una vicenda meno complicata: scompare subito il «ché» iniziale, ovvero la subordinazione esplicita, e scompare anche, al v. 6, l'interrogazione «chi 'l crederà». I vv. 7-9 restano immutati sulla carta 2r, e quasi intatti passano in 3195 (solo il verbo «trovo» del v. 9 lascia il posto a «provo», eliminando così la ripetizione col «ritrovar» del v. 5). Il resto della sirma, lo abbiamo detto, compare solo nella redazione finale, provenendo dalla rielaborazione di 196; nello scambio scompare la rima in «esca», forse troppo simile a 195, 2 «inescati rami», si acquista «riconduce» in rima al v. 10 e, al verso successivo, «poi sì m'abbaglia che 'l fuggir m'è tardo» in sostituzione di «et, s'io v'aggiungo, fiami il fuggir tardo», preferendo un verbo più adatto al nuovo contesto (v. 13 «ma perir mi dà 'l ciel per questa luce»), riscontrato, assieme ad altri elementi, nel sonetto di Cino da Pistoia *Io son sì vago*, vv. 3-6 «... là dov'io son morto et son deriso l la gran vaghezza pur mi riconduce; l l e quel che parte et quel che mi traluce l m'abbaglia tanto l'uno et l'altro viso»¹⁹. Anco-

¹⁹ *Ivi*, p. 79. Il sonetto circolava all'epoca anche sotto il nome di Dante (per cui vedi D. DE ROBERTIS, *A quale tradizione appartenne il manoscritto delle rime di*

ra si veda l'inserimento del verbo «perire» al v. 13, perfettamente in linea con la sottesa tonalità drammatica della serie e col frequente uso di termini guerreschi, quali «scampar» e «arme» nello stesso sonetto, «ferir» (196, 2), «percosse» (poi «feri», in 197, 2), «armo» (verbo armare, 197, 11). Nella stesura definitiva restano solo lontane reminescenze della comune origine di 196 e 194: «dolcemente» in 196, 9, «dolcezza» in 194, 9; la consecutiva «che ripensando...» di 196, 11, e «ch'Amor... mi riconduce» in 194, 10.

Sulla presenza di *Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo* (195) all'interno del gruppo dell'aura è necessario aprire una nuova parentesi; nonostante il diverso incipit e la differenza di tono, esso è infatti strettamente legato ai sonetti della serie. È De Robertis a segnalare la corrispondenza tematica di 195, 5-6 «Senz'acqua il mare et senza stelle il cielo | fia inanzi...» e 320, 6-7 «Vedove l'erbe et torbide son l'acque, | et vòto et freddo 'l nido...»; tra 195, 9 «Non spero del mio affanno aver mai posa» e 320, 9-11 «sperando alfin... | ... | riposo alcun de le fatiche tante»²⁰. Segre fornisce un ulteriore elenco di connessioni: la presenza del «lauro» (195, 4 «l'arbor che né sol cura né gielo») coi suoi «verdi... rami» (v. 3), come anche in 196, 1 «verdi fronde» e 197, 1 «verde lauro»; «l'alta piaga amorosa» (195, 8), corrispondente alle «prime piaghe» inflitte da Amore in 196, 4; i «belli occhi» (v. 14), che contano più occorrenze di quelle segnalate da Segre, a partire da 320, 10 («et da' belli occhi suoi») e 321, 14 (nel codice degli abbozzi, sotto la correzione si legge «belli occhi»), la prima redazione di 197, 5 «belli occhi», 198, 3; «la sua bell'ombra» (195, 7), «L'ombra sua sola» (197, 12). A queste si devono aggiungere: la chiusura di 196, dominata dalla presenza liberatrice della morte («che Morte sola fia ch'indi lo snodi»), riscontrabile in 195, 13 «ch'altri che Morte, od ella, sani 'l colpo»; l'ultimo verso di 195, «ch'Amor co' suoi belli occhi al cor m'impresse», che richiama il v. 2 della prima redazione di 197, «...ove Amor nel cor percosse Apollo», e ancora in 195 si leggano le espressioni guerresche «nemica» e «colpo»; l'«esca» che scompare da 196 sembra risuonare in «inescati» (195, 2). Un accenno infine al tono del sonetto, che, «non condizio-

Dante letto da Petrarca [1985], op. cit., pp. 153-72, a p. 171. Vedi anche G. ORELLI, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990 (in particolare il cap. dedicato a "Dante in Petrarca", pp. 124-62), per il rinvio a *Inferno* II, 79-80, «tanto m'aggrada 'l tuo comandamento | che 'l ubidir, se già fosse, m'è tardi».

²⁰ D. DE ROBERTIS, *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco*, op. cit., p. 77.

nato dal sereno esordio paesistico degli altri» (Segre), si fa più aspro. In questo senso siamo di fronte ad un altro testo riassuntivo, che sviluppa le tonalità «disperate» degli altri in un linguaggio espressivo di ascendenza «petrosa».

Di *L'aura serena che fra verdi fronde* (196) leggiamo sul 3196 una prima redazione dalla sintassi franta e rallentata (vv. 5 e 7), costruita per giustapposizione di membri paratattici. La prima correzione, al v. 2, prevede la scomparsa del primo termine di «va mormorando», forse per eliminare la contrapposizione con «viemme» nello stesso verso; scompare anche il dantesco «per la fronte», sostituito dall'altrettanto dantesco «a ferir nel volto» (eliminando così l'allitterazione fronde-fronte). I vv. 3-4 restano intatti, mentre il v. 5 è rimaneggiatissimo. A partire da una coordinata, che spezza bruscamente il discorso, Petrarca cerca di dare continuità al ragionamento subordinando la frase al soggetto «l'aura»: in un primo momento cambia anche il verbo («mostrami»), per poi tornare sui propri passi e compiere una svolta decisiva sottoponendo tutto al verbo «fammi» (di volta in volta: «risovenir», «veder»); con la correzione finale («e 'l bel viso veder») fa la sua comparsa l'oggetto del discorso, il viso, abbandonando l'indeterminatezza iniziale di «et veggio quel che...». A quest'ultima correzione si accompagna quella del v. 6, che accoglie il sostantivo «Gelosia», espulso dal v. precedente e ora unito in coppia allo «Sdegno». Il v. 7 («le chiole oggi raccolte...») viene legato in un rapporto di coordinazione alla proposizione precedente, con la quale si trova a condividere il verbo (qui completamente sottinteso): «fammi... veder» (e si noti come con questa soluzione sintattica si ottenga non solo una continuità del discorso, ma anche un lento sfumare di questo fino alla soglia delle terzine); ad evidenziare la nuova struttura interviene l'acquisto della congiunzione «et» in principio di verso. Il passaggio da «oggi raccolte» a «or avolte» allo stesso v. 7 è spiegabile con ragioni puramente metriche, come al v. 8 la correzione di «allor disciolte» in «allora sciolte», che sembra voler aumentare la distensione del verso attenuando l'accento forte sulla seconda sillaba. Il primo emistichio del v. 9 è accolto intatto nella versione finale, mentre vengono tagliati fuori gli «spirti», in chiusura di verso (l'eliminazione degli «spirti» sembra essere una legge comune a tutta la serie: ad esempio 197, 10). Delle nuove terzine, che sviluppano il tema delle chiole/laccio dei vv. 7-8, si noti la presenza dei verbi «spargea» e «raccogliea» ai vv. 9-10, che riprendono in chiasmo i precedenti «avolte» e «sciolte» (dando tra l'altro origine a due coppie di rime

interne). Il v. 11 «che ripensando anchor trema la mente» sembra venire dal dantesco «ché più mi triema il cor qualora io penso» (*Così nel mio parlar*, 27). Si veda infine l'altra coppia di verbi, «strinse» e «snodi», posti uno all'inizio del v. 13, l'altro alla fine del 14. Per l'ultima terzina Segre indica l'effetto fonosimbolico di «torsele», con l'insistenza sulle consonanti |t|, |r|, |s|: «ToRSele... STRinSe... moRTE Sola»; l'allitterazione «temPO POi in Più» e «POssente»; l'utilizzo dello stesso materiale fonico semanticamente invertito in «INDI Lo SNODI» e «IN più SaLDI NODI» «evidenziato dalla parallela posizione di fine verso» (Segre).

Situato in fondo alla pagina 2r, 197 è il sonetto più rimaneggiato della serie ed è l'unico che nasce interamente sul codice degli abbozzi (ad esclusione di qualche piccola modifica finale). Osserviamo il processo elaborativo per gruppi strofici distinti, confortati dalla struttura molto semplice e lineare della prima stesura. La prima correzione, al v. 1, con «L'aura amorosa in quel bel verde lauro» che diventa «L'aura celeste che 'n quel verde lauro», abolisce la ripetizione di «amoroso» con «Amore» del verso seguente, e avvicina l'incipit al modello già individuato nella serie. Meno facile è definire il senso del movimento correttivo del v. 2 – «nel cor percosse» «ferì nel fianco», e diverse sono le proposte avanzate dai critici. Innanzitutto, semplicemente, si elimina la rima amor/cor; poi con la nuova versione il sonetto si avvicinerebbe a 196, 2 «a ferir nel volto»; secondo Contini Petrarca scarterebbe un latinismo inutile («percosse») per guadagnare una metafora allusiva («fianco»); infine Segre ci segnala la canzone 105, v. 87 («chi m'ha 'l fianco ferito») come possibile precedente. Semmai vorrei segnalare la presenza dei due verbi in questione nella canzone dantesca *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (la cui importanza evidenzierò più avanti), ai vv. 35 – «E' [Amore] m'ha percosso in terra, e stammi sopra» – e 48 – «Elli [Amore] mi fiede sotto il braccio manco» (e si tenga conto che «manco» è in una variante al v. 11 di 197). Al v. 3 si assiste all'eliminazione dell'iniziale «dove», ripetizione del precedente «ove», sostituito da «et» dopo aver tentato la variante «poscia», preferendo infine la coordinazione copulativa.

La seconda quartina ha una genesi più complessa. Nella sua stesura iniziale è indipendente dalla prima, secondo un impianto elementare che prevede al suo interno due frasi distinte. All'inizio del v. 5 Petrarca tenta subito, seppur in maniera provvisoria, di agganciarsi alla quartina precedente anticipando «tal» in inizio di verso. Poi, dopo aver provato la variante «questa è in me», torna

per un momento all'impianto indipendente con «fermi i belli occhi allo quale il gran mauro» (usando un'espressione ormai collaudata); si riallaccia di nuovo alla quartina con l'impacciato «quel fa di me che nel», per arrivare al definitivo «pò quello in me, che nel gran vecchio mauro». Il verso che segue porta forse la correzione più emblematica dell'intera serie, sostituendo alla più dura e aspra «petra» la più ricercata «selce» (muovendo dal generale al particolare). È più che evidente l'esatta origine dantesca del primo termine, dalle petrose appunto, e si potrebbe ipotizzare un tentativo petrarchesco di occultare parzialmente l'ascendenza diretta (usando peraltro in sostituzione una parola più familiare, ad esempio vedi la canzone 23, v. 138: «mi volse 'n dura selce»). Passando al verso centrale, lo abbiamo già notato, vediamo che inizialmente reca sia gli occhi sia le chiome, ma che fin dalla prima correzione il campo è lasciato libero alle sole chiome, che divengono protagoniste fino al v. 13. Poi cambia tutto, con un nuovo soggetto e un nuovo verbo: «Non posso dal bel laccio omai dar crollo»; «posso» riprende «pò» del v. 5 e «laccio», già usato in 196, 13, ripete il v. 9, in sede rimica (per questo «laccio» diverrà «nodo», al v. 7, ancora sul modello di 196, 12). Con l'ultima correzione – «né posso io...» la proposizione si allaccia al v. 5. La correzione al v. 8 di «dove» in «là 've» (sul codice scritto «Laue») ha lo scopo di realizzare la «quadratura» già evidenziata da De Robertis, dimostrando implicitamente la sua nascita quasi casuale e non premeditata, in corso d'opera appunto. Nella versione finale è realizzata una perfetta fusione di tutti gli elementi²¹.

Anche le terzine sono oggetto di una elaborazione faticosa. Della prima il v. 9 giunge intatto fino al Vat. 3195, mentre i due versi successivi trovano una versione provvisoriamente conclusa sullo stesso 3196, destinata poi ad essere completamente modificata con la ricopiatura finale. Al v. 10 – abbiamo visto il passaggio da «soave spirto» a «spirto gentil» – si noti l'endiadi di «destringe» in «lega et stringe», riportata anche in 3195: «ché si soavemente lega et stringe» (scompare lo «spirto», si acquista un avverbio in tutto simile al «dolcemente» che ha sostituito lo «spirto» di 196, 9). Nel v. 11 la prima correzione provoca lo sconvolgimento del significato. La prima versione passa al seguente 198, qui resta la parola in rima «armo», trasformata nel presente indicativo di armare (scompare così il latinismo), con «contr'al qual d'umiltà non d'altro m'armo».

²¹ G. CONTINI, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, op. cit., p. 12: «il periodo ritmico è stato chiuso».

Nella seconda terzina i passaggi sono più bruschi. I vv. 12-13 si muovono insieme: all'inizio il legame fra i due è strettissimo, trovandosi il verbo («fa») al v. 12 e il soggetto («paura») al 13; in un secondo momento l'«ombra» diviene soggetto della prima proposizione, mentre la seconda viene coordinata a questa con l'aggiunta della congiunzione «et». La fase intermedia «pur la sua ombra...» è interessante perché prossima al Dante petroso di *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, v. 27: «l'amor ch'io porto pur a la sua ombra» (la vicinanza è manifesta anche a livello tematico), già presente comunque nella canzone giovanile 23, v. 168: «pur a la sua dolce ombra». Con l'ultima revisione scompare l'avverbio, divaricando il distacco tra le due terzine, ed è anticipata la parola chiave «ombra» in sede liminare. Al v. 13 troviamo ancora il tentativo di cancellare «paura» con l'inserimento di «color novi», il recupero di «paura» e l'abbandono di «volto», troppo simile al v. 2 di 196, a favore dell'aggettivo «bianca» (cf. 51, vv. 9-10: «... d'un bel marmo bianco, l per la paura forse...»).

3. Per considerare definito e concluso in un sistema linguistico-stilistico il gruppo delle rime fin qui analizzate (e quindi cercare di individuare i luoghi dove esso si estende), è utile citare i risultati dei rilevamenti condotti da Natascia Tonelli sulla sintassi del sonetto petrarchesco, specialmente laddove si mostra come in Petrarca certe caratteristiche sintattiche siano riconosciute come fatti di stile ed «utilizzate e dislocate alla stregua di ogni altra categoria retorica o contenutistica del Canzoniere»²². In particolare, nei sonetti dell'aura Tonelli segnala e descrive l'esatta connessione tra la disposizione in serie dei testi e la presenza in ciascuno di essi d'una continuità sintattica tra fronte e sirma; e ancor più importante è per noi rilevare «la corrispondenza nella parte 'in morte' di un'altra serie di sonetti che non presentano pausa sintattica fra fronte e sirma: serie che ha per l'appunto avvio col sonetto 320». Così che il ponte, la congiunzione tra i nostri testi 'in morte' e 'in vita' è basata «anche sulla relazione sintattica»²³.

²² N. TONELLI, *Varietà sintattiche e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 145-46.

²³ *Ivi*, pp. 146-50. Sulla base di queste considerazioni e di osservazioni di carattere paleografico, Tonelli arriva a proporre anche una revisione della punteggiatura critica adottata dai moderni editori. Nel nostro caso ci interessa la proposta di abolire il punto fermo usato da Contini al v. 8 di 194, proprio al confine tra fronte e sirma.

A partire da questo *corpus*, potremo ora cercare le sue appendici e osservare, quand'è possibile, con quali modalità la diffrazione (o filiazione) è avvenuta. Segre provvede ad avvisarci dell'impossibilità di svolgere un'analisi completa delle connessioni tra la struttura intermedia individuata ed il Canzoniere (equivarrebbe infatti ad uno studio completo della lingua del Petrarca); diventa così necessario effettuare una mirata restrizione di campo. Prenderemo in considerazione i componimenti 246, 327 e 361, che portano l'evidente segnale in incipit (*L'aura...*) accennando, senza tuttavia includerli nella serie, al sonetto 291 e alla sestina 239, nei quali l'aura assume una particolare e non trascurabile rilevanza.

Il sonetto *L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine* (246), inserito nella prima parte del canzoniere, tra le rime 'in vita', sicuramente composto in epoca tarda²⁴, presenta caratteristiche insolite. Nella prima quartina lo si direbbe perfettamente organico alla nostra serie: manca l'attributo consueto ma ritroviamo il «verde lauro» e «l'aureo crine» di 197, 1 e 9 («verde lauro», «chiome bionde») e di 198, 2 («l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse»); abbiamo lo stesso «soavemente» di 197, 10 (e in 198, 1: «L'aura soave») e quel primitivo «move» che era di 109, 10, e si confronti il «sospirando» del v. 2 («soavemente sospirando move») con 197, 1-2, «che 'n quel verde lauro l spira» e con l'analogo gerundio di 194, 2 e di 196, 2. Il discorso è dominato dal solito motivo: l'aura che sospirando muove il lauro e le chiome bionde dell'amata, con le sue straordinarie sembianze fa involare le anime dai corpi. Uno svolgimento simile è in 198, col quale 246 potrebbe condividere anche l'uso di più simboli fonici dell'amata. Insolitamente la seconda quartina cambiano la scena e il ruolo dell'aura, che pare solo aver introdotto ad un testo di tipo radicalmente diverso, nel quale «l'amante esprime il suo timore-presentimento della morte imminente di Laura»²⁵.

Se non è dunque chiara la posizione di questo sonetto nella serie, altrettanto potremmo concludere dalla lettura di *L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra* (327). Qui infatti l'aura non è più protagonista, seguita com'è da un elenco fitto delle 'qualità' del «dolce lauro», per sempre perdute con la morte dell'amata (la morte, «colei che tutto il mondo sgombra» - calco dantesco da *Inferno* XVII 3:

²⁴ Cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., ad locum: «per gli indubbi legami con i testi 'dell'aura', potrebbe risalire alla fine degli anni Sessanta».

²⁵ *Ivi*, ad locum.

«ecco colei che tutto il mondo appuzza»²⁶ – è il soggetto dell'intera quartina); il rapporto tra l'aura e il lauro del mito dafneo, già messo compiutamente in scena nel sonetto 197, è ridotto a repertorio di emblemi. Il motivo chiave della lirica, l'eternizzazione del nome dell'amata attraverso la poesia (Virgilio, *Aen.* IX 446-47: «si quid mea carmina possunt, | nulla dies umquam memori vos eximet aeo»), può risultarci particolarmente utile. L'ultimo verso – «fia del tuo nome qui memoria eterna» – acquista valore aggiunto se pensiamo che il nome dell'amata si trova effettivamente scolpito qui, all'inizio del sonetto, e ci consentirebbe di spiegare la presenza dell'aura proprio in funzione di quest'ultima affermazione. Saremmo di fronte ad un'esaltazione dell'aura-mot. Una conferma a quest'ipotesi verrebbe dalla lettura di *Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora* (291), che all'ultimo verso dice di Laura: «né di sé m'à lasciato altro che 'l nome», dopo aver giocato col nome stesso al v. 4: «et dico sospirando: Ivi è Laura ora» (ma basterebbe al nostro scopo la stessa «Aurora» del v. 1, con valore di *senhal*).

L'aura mia sacra al mio stanco riposo (356) è l'ultima attestazione dell'aura-situation nel canzoniere. L'aura, sacra al poeta, soffia così spesso verso il suo «stanco riposo» («sonno agitato che non riposa» o «sonno provocato dalla stanchezza», secondo Santagata), che egli decide di confessarle ciò che ha sofferto e soffre ancora, come non avrebbe osato fare se fosse stata ancora in vita; il poeta comincia dunque a parlare mentre, in un'atmosfera visionaria, Laura piange; così anche l'anima del poeta si commuove e, adirata con sé stessa, si sveglia dal sonno (ogni periodo, che è poi un nucleo tematico, è perfettamente conchiuso nello spazio di ogni strofa). Si tratta quindi di una visione, come rivela la lettura dell'ultimo verso, il cui avvio è dato proprio dallo spirare dell'aura verso il poeta addormentato. Di nuovo l'aura domina e guida il sonetto, di nuovo essa è motivo di riavvicinamento dell'amata all'amante. Altri legami coi sonetti della serie si riscontrano a livello tematico – le «prime piaghe, sì dolci profonde» di 196 coincidono con «quel guardo amoroso | che fu principio a sì lungo tormento» – e, soprattutto a livello sintattico e lessicale: il medesimo verbo «spira» si riscontra, con la stessa funzione ed in identica posizione, all'inizio del secondo verso di 356 («L'aura mia sacra al mio stanco riposo | spira») e di 197 («L'aura celeste che 'n quel verde lauro | spira»); l'attacco del v. 8 coincide

²⁶ La segnalazione è dovuta alla cortese acribia di Tiziana Franco.

con l'incipit di 195, «di di in di, d'ora in hora...». Qualcosa si può aggiungere sull'effetto di ridondanza fonica e sull'anagramma del v. 8, «d'ora in ora AMOR' M'hAROSo», simile o perlomeno dello stesso gusto di quello osservato in 198, 10.

Al di là dell'aspetto formale il sonetto può consegnarci una delle chiavi di lettura della serie, mettendo in grande evidenza appunto la funzione fondamentale dell'aura di riportare alla mente del poeta (e del lettore) l'amata, in qualità di simbolo fonico (e qui l'identificazione dell'aura con Laura è evidente, ed il pronome del v. 3 fugherebbe ogni equivoco) e in virtù della memoria – dell'odore quasi – che il vento porta con sé. A guardar meglio poi risalta in contrasto alla gioia dello svelamento di lei il dolore irrimediabile della lontananza, della perdita. C'è un dolore di fondo che attraversa la serie dei testi, un contrasto tra paesaggio sereno e tonalità dolorose (in 356, 3 il «male», il dolore, è chiaramente annunciato dallo stesso Petrarca), causato proprio dall'impossibilità di raggiungere l'amata, almeno in questa vita. Lo iato tra desiderio e inappagamento è colmato solo in sogno, in uno stato visionario raggiungibile grazie alle suddette proprietà dell'aura. Questa diviene il mezzo per sanare ogni contrasto, almeno nella memoria. L'aura dolce, soave, celeste o serena che sia ha anche il ruolo, forse ancor più decisivo, di addolcire i sospiri del poeta in note più docili di quelle suggerite dal comportamento «aspro» dell'amata: «Ella si sta pur com'aspr'alpe a l'aura | dolce la quale ben move frondi et fiori, | ma nulla pò se 'ncontra maggior forza» (239, 16-18).

Nella sestina 239 abbiamo una delle rare apparizioni del nome di Laura (vv. 8 e 23, poi 291, vv. 4 e 332, v. 50), che va a sovrapporsi esattamente a l'aura. Nella struttura metrica della sestina alle due parole è attribuito l'identico valore, ed esse non possono che suonare e apparire come un solo lessema all'autore ed ai suoi lettori. Inoltre il fatto che Laura/l'aura sia una delle sei parole rima comporta la sua tematizzazione, il suo eccezionale rilievo. Si comincia con un gioco di parole (e dei significanti, come nota Santagata) che dispiega gran parte del repertorio di *senhals*: «Là ver' l'aurora, che sì dolce l'aura» (vedi 197, 8: «là 've» che corrisponde nel manoscritto a «laue»; e qui «là ver'», ovvero «lauer»): verso l'aurora, quando il vento primaverile muove i suoi fiori, il poeta sente analogamente muovere i pensieri verso Laura, la quale li tiene in suo potere; così gli conviene tornare alle consuete, lamentevoli note. Nella seconda strofa il poeta chiede di poter unire armonicamente i suoi sospiri in note così soavi da addolcire Laura ecc. La terza è la più significati-

va: il poeta si lamenta per le lacrime e i versi sparsi per l'amata, la quale resta immobile, inamovibile come una «aspr'alpe» colpita da un'aura dolce, che può ben muovere le fronde e i fiori ma nulla può contro una forza di lei maggiore. Ed evidentemente Laura, «sorda et rigida alma | che né forza d'Amor prezza né note» (239, 38-39), è una forza abbastanza grande da contrastare appunto il suo amore e le sue rime. Ma ciò che interessa è che qui l'aura diviene metafora della poesia. Le rime, che sono come un'aura dolce, non possono niente contro la donna che è come una dura montagna (e nelle altre strofe il tema è il solito, con l'aura che assume di volta in volta significati diversi, sfruttando l'equivocità semantica). Proprio questi versi suggeriscono l'accostamento più deciso alle rime petrose dell'Alighieri²⁷. Qui c'è il tema di *Amor tu vedi ben* 1-12, dove la donna è fatta appunto «d'una bella petra» e c'è una delle parole-chiave della serie, «aspro», in incipit e in rima di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*; è da segnalare la presenza della coppia «tempo nuovo»/«verno» (vv. 2 e 10), ripresa d'un'opposizione tipicamente petrosa (cfr. *Io son venuto al punto della rota* 58 e 67: «verno»/«dolce tempo novello»; *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* 10 «il dolce tempo che riscalda i colli», ma che non sa scaldare l'amata «gelata come neve a l'ombra».

4. L'evidenza della vicinanza tematica con le cosiddette rime petrose di Dante rende necessario un approfondimento dell'analisi sul piano linguistico-stilistico non solo su questa sestina ma, a ritroso, su tutti i componimenti della serie, integrando e rivisitando i riscontri già segnalati in precedenza. Fin dal sonetto 109, il 'precursore' della serie, i segnali sono evidenti. Nella fronte leggiamo le stesse rime in -ille di *Così nel mio parlar* 69 e 73-74 («squille», «mille», «faville»)²⁸. Le parole in rima si trascinano dietro altre parole e sintagmi della canzone dantesca: dal v. 73, «più di mille» (in 109, 2);

²⁷ «Quel gruppo di testi, così diversi da quelli, cronologicamente anteriori, della 'lode' e della *dulcedo*, si prestava ad essere ampiamente utilizzato da chi, come il Petrarca 'giovane', incardinasse la propria scrittura poetica sul desiderio amoroso e sulla sua frustrazione» (M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 216).

²⁸ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Rerum vulgarium fragmentum CIX*, op. cit., p. 91 e il repertorio di P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Firenze, Olschki, 1979. Per una lettura del Dante petrarchesco vedi anche D. DE ROBERTIS, *Petrarca interprete di Dante (ossia leggere Dante con Petrarca)*, in *Memoriale petrarchesco*, op. cit., pp. 46-64.

dai vv. 74-75, «le faville | che m'infiammano 'l cor» (in 109, 3-4: «le faville | che 'l foco del mio cor fanno immortale»)²⁹. Ma è poi l'intero tema che filigrana la canzone petrosa, la battaglia amorosa, che qui traspare fin dal primo verso: «Lasso, quante fiate Amor m'assale», anche se nel sonetto i materiali danteschi sono riusati in un contesto linguistico, in un'atmosfera radicalmente diversi.

Legato ad un passo del *Purgatorio*, 194 sarebbe lontano dalle petrose se non fosse per l'iniziale parola in rima, «poggi» (con *aequivocatio* ripetuta al v. 4), che rinvia ai «colli» di *Al poco giorno*. L'incipit «L'aura gentil, che rasserena i poggi» echeggia il v. 10, «il dolce tempo che riscalda i colli»; inoltre se da una parte si destano i fiori (194, 2), dall'altra i colli vengono ricoperti di «fioretti e d'erba» (cfr. 194, la variante al v. 2 «l'acque et l'erbe e i fiori»; ma si deve segnalare anche il già citato *Purgatorio* XXIV 145-47 «E quale, annunziatrice de li albori, | l'aura di maggio movesi ed olezza, | tutta impregnata da l'erba e da' fiori»). Nelle terzine, provenienti da 196, si rintracciano elementi di *Al poco giorno* (cfr. vv. 21-22 «ch'io son fuggito per piani e per colli, | per potere scampar da cotal donna» e 194, 6 e 12 «fuggo dal mi' natio dolce aere toscò», «l' chiedrei a scampar, non arme, anzi ali»), di *Così nel mio parlar* (vedi ai vv. 11-12 «com'avvesser ali, | giungono altrui e spezzan ciascun'arme» e 194, 12), di *Amor, tu vedi ben* (nota la parola rima «luce» e 194, 13).

Benché sia il sonetto all'apparenza più aspro della serie, a causa delle rime difficili e dei frequenti nessi |s| + consonante, 195 presenta solo una corrispondenza significativa: «sani 'l colpo» del v. 13 con «e 'l colpo suo non può sanar» di *Al poco giorno* 20. Per 196 vale pressappoco lo stesso discorso fatto per 194, ma le corrispondenze sono ancor più limitate. In *Io son venuto* 40 e 43 troviamo le rime in «fronde» e «asconde» (196, 1 e 5); in *Al poco giorno* 24 «la fronda verde»; e «fronda» è in rima al v. 16 di *Così nel mio parlar*; ancora nell'ultima delle petrose si legge, al v. 27, «Ché più mi triema il cor qualora io penso», da confrontare con 196, 11 «che ripensando anchor trema la mente».

Il sonetto di più chiara ascendenza petrosa è il 197. Il segnale più vistoso, quel «petra» d'una lezione primitiva al v. 6, viene fatto scomparire dall'autore e trasformato in «selce»; scompare anche «percose» al v. 2, troppo vicino forse al v. 35 di *Così nel mio parlar* «e m'ha percosso in terra» (il soggetto è anche qui Amore). Nella redazione

²⁹ Vedi anche gli esempi boccacciani riportati in F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., ad locum.

finale, notiamo che nel v. 2 («ov'Amor ferì nel fianco Apollo») colludono *Così nel mio parlar* 48 («Elli [Amore] mi fiede sotto il braccio manco») e 80 («m'ha ferito il core»); «dico le chiome bionde, e 'l cresco laccio» (v. 9) rinvia a *Così nel mio parlar* 63-64 «ne' biondi capelli | ch'Amor per consumarmi increspa e dora»; «L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio» (v. 12) è sintesi di *Al poco giorno* 27 «l'amor ch'io porto pur a la sua ombra» e *Amor, tu vedi ben* 32 «[il semblante di lei] mi ghiaccia sopra il sangue d'ogne tempo» (e come sinonimi di ghiaccio Dante usa anche, con lo stesso valore metaforico, «smalto» e «vetro» in *Io son venuto* 59-60, «cristallina petra» in *Amor, tu vedi ben* 26); «et di bianca paura il viso tinge» è anche in *Così nel mio parlar* 47 «ond'io rimango bianco»; «marmo» in rima nel verso conclusivo compare due volte in rima baciata nell'explicit di *Io son venuto*, a suggerire la durezza del componimento.

Nel sonetto seguente, che mostra una certa identità di gusto col *trobar clus* petroso, due sono i riscontri danteschi: le due rime «manco e stanco» (vv. 11, 14) in *Così nel mio parlar* 48 e 43 e l'analoga presenza di Amore nell'atto di manipolare le chiome dell'amata in 198, 2 («l'auro ch'Amor di sua man fila e tesse») ed in *Così nel mio parlar* 63-64 («ne' biondi capelli | ch'Amor per consumarmi increspa e dora»).

Passando ai sonetti in morte è evidente una «attenuazione [...] della suggestione petrosa»³⁰: restano quelle parole che Petrarca ha assunto stabilmente nel suo sistema di emblemi fondamentali, l'ombra (327, 1) e i colli (320, 1), ma usate in un contesto assolutamente privo di stilemi aspri, duri. Il numero dei richiami alle rime di Dante scompare quasi, poiché la morte ha soppresso uno dei due contendenti e vinto così la durezza scaturita dal contrasto tra l'amante (il desiderio) e l'amata (l'appagamento del desiderio). La terminologia guerresca della battaglia d'amore ha lasciato il posto all'elegia, al pianto del poeta.

SIMONE GIUSTI

³⁰ D. DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, op. cit., p. 41. A partire da questa constatazione, De Robertis argomenta sul sostanziale non-stilnovismo di Petrarca: «A una poetica della contemplazione, ossia della scelta, già in vita, di ciò che "non puote venire meno", a un amore, e ad una poesia, che bastano a sé stessi la morte non può apportare che la perfezione [...]: la conferma (come dire) 'storica' di quella scelta. Nulla è tolto, nulla è mutato. Ora, il fatto che in Petrarca tutto sia tolto, tutto sia mutato è, intanto, una riprova del suo sostanziale non-stilnovismo. Ma soprattutto il mutamento è coerente con la natura della celebrazione precedente, e inerente innanzitutto all'oggetto amato, che costituisce ormai una perdita irreparabile» (p. 43).