

# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	p.1
---------------------------	-----

## **I. IL RAPPORTO TRA PETRARCA, DANTE E BOCCACCIO**

1.1 Il Trecento.....	p. 5
1.2 Il giudizio di Petrarca su Dante.....	p. 7
1.3 L'oniologia nel Medio Evo e in Petrarca.....	p. 10
1.4 L'influenza della <i>Divina Commedia</i> nei <i>Trionfi</i> .....	p. 12
1.5 I rapporti tra i <i>Trionfi</i> e l' <i>Amorosa Visione</i> di Boccaccio.....	p. 14

## **II. I TRIONFI**

2.1 Presentazione dell'opera.....	p. 17
2.2 La difficile cronologia dei <i>Trionfi</i> .....	p. 18
2.3 La biblioteca di Petrarca.....	p. 23
2.4 Lo stile dei <i>Trionfi</i> .....	p. 26
2.5 Gli elementi innovativi dei <i>Trionfi</i> .....	p. 29
2.6 L'arte figurativa all'interno dei <i>Trionfi</i> .....	p. 31
2.7 Il ruolo della visione nei <i>Trionfi</i> .....	p. 35
2.8 Un commento ai <i>Trionfi</i> .....	p. 40

## **III. IL TRIONFO D'AMORE**

3.1 <i>Triumphus Cupidinis</i> I.....	p. 43
3.2 <i>Triumphus Cupidinis</i> II.....	p. 49
3.3 <i>Triumphus Cupidinis</i> III.....	p. 55
3.4 <i>Triumphus Cupidinis</i> IV.....	p. 60
3.5 <i>Triumphus Cupidinis</i> e V canto dell' <i>Inferno</i> .....	p. 64
3.6 <i>Triumphus Cupidinis</i> e capitoli XV-XXX dell' <i>Amorosa Visione</i> .....	p. 67

#### **IV. IL TRIONFO DELLA PUDICIZIA E IL TRIONFO DELLA MORTE**

4.1 <i>Triumphus Pudicitiae</i> .....	p. 71
4.2 <i>Triumphus Mortis</i> I.....	p. 77
4.3 <i>Triumphus Mortis</i> II.....	p. 85

#### **V. IL TRIONFO DELLA FAMA**

5.1 <i>Triumphus Fame</i> I.....	p. 91
5.2 <i>Triumphus Fame</i> II.....	p. 96
5.3 <i>Triumphus Fame</i> III.....	p. 99
5.4 <i>Triumphus Fame</i> e IV canto dell' <i>Inferno</i> .....	p. 102
5.5 <i>Triumphus Fame</i> e capitoli IV-XII dell' <i>Amorosa Visione</i> .....	p. 105

#### **VI. IL TRIONFO DEL TEMPO E IL TRIONFO DELL'ETERNITA'**

6.1 <i>Triumphus Temporis</i> .....	p. 110
6.2 <i>Triumphus Eternitatis</i> .....	p. 113
6.3 La conclusione della <i>Divina Commedia</i> e dell' <i>Amorosa Visione</i> .....	p. 118

#### **VII. PETRARCA NEL PRIMO CINQUECENTO**

7.1 Il Rinascimento.....	p. 121
7.2 Pietro Bembo e le <i>Prose della volgar lingua</i> .....	p. 122
7.3 Il Petrarchismo.....	p. 124
7.4 Ludovico Ariosto e l' <i>Orlando Furioso</i> .....	p. 126
7.5 Il <i>Triumphus Cupidinis</i> all'interno del <i>Furioso</i> .....	p. 127
7.6 Il <i>Triumphus Fame</i> all'interno del <i>Furioso</i> .....	p. 132

#### **VIII. PETRARCA NEL SECONDO CINQUECENTO**

8.1 L'età della Controriforma.....	p. 139
8.2 Torquato Tasso e la <i>Gerusalemme liberata</i> .....	p. 140
8.3 Il <i>Triumphus Cupidinis</i> all'interno della <i>Gerusalemme liberata</i> .....	p. 142
8.4 Il <i>Triumphus Fame</i> all'interno della <i>Gerusalemme liberata</i> .....	p. 146

<b>BREVE INSERTO ARTISTICO: la fortuna iconografica dei <i>Triumphus</i></b> .....	p. 150
------------------------------------------------------------------------------------	--------

**CONCLUSIONI**.....p. 154

**BIBLIOGRAFIA**

1. Testi di riferimento.....p. 158

2. Saggi.....p. 159

3. Strumenti di lavoro.....p. 160

4. Sitografia.....p. 162

Le sue parole e 'l ragionare antico  
scoverson quel che 'l viso mi celava;  
e così n'assidemmo in loco aprico.

*(Triumphus Cupidinis I, 49-51)*

Dedico questo lavoro di tesi al professor Guido Baldassarri.

## INTRODUZIONE

La produzione letteraria, la biblioteca e gli interessi culturali di Petrarca dimostrano che egli non fu soltanto l'autore del *Canzoniere*, opera per la quale è maggiormente conosciuto e divenuto celebre, ma fanno emergere una pluralità di aspetti caratterizzanti la sua figura di intellettuale, così nuova rispetto agli scrittori del Duecento e a Dante, tanto che anticiperà quella dominante nei periodi successivi. Egli, infatti, non è più un autore legato ad un preciso ambiente cittadino, ma è un vero e proprio cosmopolita, mosso dall'ansia di viaggiare e dal variare continuamente i luoghi dei suoi soggiorni, Avignone, Parma, Milano, Venezia e Padova, aspetto che già lo distingue da Dante, il quale, esule per l'Italia, rimpiangeva di aver lasciato nella sua città *ogni cosa diletta più caramente*<sup>1</sup>; in Petrarca è infatti ormai significativa la scelta "italiana", in nome di un ideale non più municipale, bensì nazionale.

Inoltre, egli è un intellettuale cortigiano che accetta la dimensione della Signoria, diffusasi in tutta Italia, e la sostiene con il suo prestigio e la sua autorevolezza, come uomo di vasta cultura e di fama europea.

Studiose, filologo, scrittore in latino che mirava a far rinascere la cultura classica<sup>2</sup>, sono attività che caratterizzano Petrarca come precursore del movimento umanistico. Egli ostentava disprezzo per un sapere esclusivamente tecnico e scientifico; con i suoi studi e la sua dottrina fece rivivere il mondo antico, a cui guardò sempre con grande riverenza, nonché con lucida coscienza critica dei valori culturali e linguistici che esso offriva. Per questo, nutriva un'idea altissima della dignità del poeta. Tale concezione della letteratura e dell'attività dell'intellettuale lo condusse verso una ripresa spasmodica dei suoi maestri, Virgilio e Cicerone, venerati soprattutto per la bellezza formale delle loro opere, e di sant'Agostino, studiato soprattutto per *Le Confessioni* donategli dal

---

<sup>1</sup> Dante, *La Divina Commedia, Paradiso*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, canto XVII, vv. 55-56

<sup>2</sup> *La sua conoscenza del mondo antico, in tutte le sue manifestazioni, dalla letteratura all'archeologia, dalla numismatica alla mitologia, era già allora fuori dal comune, sorretta com'era da una competenza linguistica che non temeva paragoni [...]*. Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razzetti, Giuseppe Zaccaria, dal testo alla storia dalla storia al testo vol. 1B, Paravia Bruno Mondadori, Trento 2000, saggio di Marco Santagata, su *La formazione di Petrarca e il contesto culturale*, pp. 754-755

francescano Dionigi da Borgo San Sepolcro<sup>3</sup>. I Classici influenzarono un altro aspetto della produzione petrarchesca, le lettere, non solo quelle di carattere colloquiale ma anche quelle considerate come autentici componimenti letterari, nei quali, si compendiano i più alti valori umani.

La lingua in cui pensava e scriveva abitualmente era il latino, mezzo attraverso il quale non riusciva a sciogliere i suoi dissidi interiori, ma che poteva, sugli esempi degli antichi, condurlo ad una sorta di consolazione nel nitore della bella pagina. Tuttavia, parallelamente, coltivava anche il volgare nel genere della poesia, sulle orme dei maggiori stilnovisti quali Dante e Cino da Pistoia.

La vastissima produzione latina può essere suddivisa in due gruppi di opere, quelle religioso-morali e quelle “umanistiche”, mentre in volgare egli scrisse soltanto il *Canzoniere* e i *Trionfi*. In queste ultime due opere è centrale l’amore per Laura, la donna che Petrarca sostiene di aver incontrato “il dì sesto d’aprile” del 1327, in una chiesa di Avignone.

Il *Canzoniere*, diviso nelle due sezioni “rime in vita” e “rime in morte” di Laura, si prefigura come un’opera costruita sulla base dell’esperienza vissuta, non come vicenda autobiografica ma come mezzo di una trasfigurazione letteraria, in cui la presenza della donna primeggerà anche dopo la sua scomparsa e sarà fonte di ispirazione poetica ma anche di continue lotte interiori.

I *Trionfi*, scritti tra il 1351 e il 1374, opera rimasta incompiuta ed ascrivibile ad un Petrarca ormai maturo, sono il frutto di uno sperimentalismo che proprio alla fine degli anni ’50 diviene lucida coscienza progettuale, nonché un complesso lavoro di rimaneggiamento.

Altrove e in anni ben diversi (1339-1340), Petrarca, probabilmente per oblique prefigurazioni, aveva inserito nel *Canzoniere*, la più esplicita allusione ai *Trionfi*:

Più volte Amor m’avea detto: Scrivi,  
scrivi quel che vedesti in lettere d’oro,  
sì come i miei seguaci dicoloro,  
e ‘n un momento gli fo morti et vivi.

Un tempo fu che ‘n te stesso ‘l sentivi,

---

<sup>3</sup> Destinatario della famosa *epistola L’ascesa al Monte Ventoso* (Francesco Petrarca, *Le Familiari, libri I-V*, Nino Aragno Editore, Torino 2004, IV, I)

volgare exemplo a l'amoroso choro;  
poi di man mi tolse altro lavoro;  
ma già ti raggiuns'io mentre fuggivi.

E se' begli occhi, ond'io me ti mostrai  
et là dove era il mio dolce ridotto  
quando ti ruppi al cor tanta durezza,

mi rendon l'arco ch'ogni cosa spezza,  
forse non avrai sempre il viso asciutto:  
ch'io mi pasco di lagrime, et tu 'l sai.<sup>4</sup>

In questo sonetto, Amore ha imposto a Petrarca l'urgenza della scrittura e l'iterazione "Scrivi, scrivi..." nasconde il peso dell'innamoramento che esige la moralizzazione allegorica; pertanto, la forma della visione che si concretizzerà nei *Trionfi* è la necessaria realizzazione simbolica perché egli, schiavo d'amore, venga raffigurato nella folla degli amanti. Il protagonismo di Amore, che inarrestabilmente insegue e cattura, è il precoce fantasma strutturante del *Triumphus Cupidinis*, dove le vittime sono i poeti, oltre agli dèi e agli uomini valorosi.

È dunque possibile che la composizione dei *Trionfi* abbia impegnato Petrarca in un lunghissimo arco di tempo, a partire dai primissimi anni '40, per articolarsi prevalentemente attorno agli anni '50 e concludersi a pochi mesi dalla morte.

Alla luce di quanto detto, l'oggetto di questa tesi di laurea sarà, inizialmente, l'inquadramento di Petrarca all'interno di un'epoca di trasformazioni socio-politiche e culturali, che da un lato lo hanno legato alla tradizione precedente e, dall'altro, lo hanno reso un poeta nuovo; successivamente, l'analisi, nella sua interezza, dell'opera dei *Trionfi*, ponendo l'attenzione sugli elementi intertestuali dei poemi più meno coevi della *Divina Commedia* e dell'*Amorosa Visione*, rispettivamente di Dante e Boccaccio; infine, dopo aver presentato le nuove norme della lingua cinquecentesca, stabilite da Pietro Bembo e confluite nell'opera *Prose della volgar lingua*, risalente al 1525, l'interesse della ricerca verrà rivolto al fenomeno del Petrarchismo e all'indagine su come esso abbia condizionato alcuni autori italiani, tra i quali Ariosto e Tasso. Essi,

---

<sup>4</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2014, p. 453, RVF 93

nelle loro opere, non mancarono mai di guardare a Petrarca come al modello da imitare. All'interno dell'*Orlando Furioso* e della *Gerusalemme liberata*, è infatti possibile individuare tutta una serie di riferimenti al *Triumphus Cupidinis* e al *Triumphus Fame*, che costituiscono i capitoli più cospicui dei *Trionfi*.



# I. IL RAPPORTO TRA PETRARCA, DANTE E BOCCACCIO

## 1.1 Il Trecento

Il Trecento, chiamato anche il secolo delle “tre corone”, non può considerarsi come un’epoca unificatrice, ma, al contrario, come una sovrapposizione di indizi che mescolano vecchio e nuovo. È un secolo che, a differenza del Duecento, in cui predominava la lirica d’amore, dai siciliani agli stilnovisti, accoglie una pluralità e varietà di voci che esprimono una letteratura assai più diversa. Le stesse grandi figure di Dante, Petrarca e Boccaccio, appaiono sia come singoli, sia in rapporto tra loro, contraddittori, da un lato, legati alla cultura medievale, dall’altro, aperti alle istanze di una nuova cultura che si stava formando proprio all’interno delle loro opere. In questo senso, sono da considerare veri trecentisti solo Petrarca e Boccaccio perché Dante, appartenente ad un’epoca cronologicamente anteriore, è ancora pienamente medievale e vive in una realtà italiana differente, quella comunale, contraddistinta da un impegno politico attivo.

Il nuovo secolo, invece, è caratterizzato da una continua irrequietezza, che vede il rapido tramutarsi di una società sia dal punto di vista letterario, sia da quello sociale e che, nel giro di poco tempo, assiste alla disgregazione delle istituzioni comunali, dei rapporti economici e della costruzione di Signorie e Principati in cui l’intellettuale, spesso, è costretto a divenire cortigiano e a sostenere per mezzo della sua vena artistica il suo signore. Un’età, dunque, di transizione, segnata da fortissime personalità, che, attraverso esperimenti letterari, si fanno portavoce di una vita difficile e di un’Italia in continua mutazione.

Le opere della *Divina Commedia*<sup>5</sup> e del *Canzoniere*<sup>6</sup>, seppur scritte nello stesso secolo, ideologicamente, sono molto lontane in quanto rappresentano due età differenti: la prima, è ancora impregnata di grandi simbologie universali e *summae* enciclopediche, la seconda, è più aperta alla dimensione soggettiva e alle contraddizioni psicologiche, che investono continuamente il poeta nella vita e nella scrittura.

---

<sup>5</sup> Composta, secondo la critica, tra il 1304 e il 1321

<sup>6</sup> Composto tra il 1336 e il 1374

La cultura medievale, nel Trecento, entra definitivamente in crisi, più nel contenuto che nella forma; infatti, nonostante le opere vengano ancora scritte sulla base di schemi tradizionali, che, avendo una lenta evoluzione, si conservano, i contenuti, spesso, risentono degli aspetti psicologici degli autori, che vivono questa fase di trapasso; una simile sorte ce l'ha il Comune, soprattutto quello di Firenze, il quale, benché perduri per tutto il secolo, resistendo anche nel Quattrocento, perde qualsiasi caratteristica di gestione del potere collettivo, finendo nelle mani dell'oligarchia. Ed è proprio Firenze che, per tutto il secolo, è padrona della Toscana; è qui che la nuova cultura borghese è più attrezzata ed è ancora in questo luogo che un dialetto locale diviene rapidamente una lingua letteraria, capace di gareggiare con il latino. Non è un caso che i geni della nostra letteratura, Dante e Boccaccio siano nati in questa regione e Petrarca, nato ad Arezzo, provenga comunque da una famiglia fiorentina, prova inconfutabile del fatto che, in questo territorio, questi autori si sono potuti muovere in una cultura che si stava via via consolidando.

In questo secolo, il mondo borghese, grazie anche al denaro e alla forza che questo procura, si sta imponendo sulla feudalità e la stessa figura del mercante, che inizia a delinearsi, getterà le basi nell'individualità e nell'intelligenza, che sarà centrale nell'Umanesimo e poi nel Rinascimento. L'etica individualistica borghese si vede anche nell'iniziale formazione dello stato moderno, una realtà che ha imposto il ruolo della forza finanziaria e militare, non più in entità teoriche quali Papato e Impero, ma nei due poteri reali di Stato e Chiesa. Denaro e potere quindi, sono direttamente proporzionali e le Signorie, a differenza dei Comuni, cercano di allargare la loro giurisdizione territoriale per dominare aree sempre più vaste; il capitale è nelle mani di poche famiglie, che, sfruttando il pauperismo, provocano ovunque tumulti e rivolte.

Per tutti questi motivi, il Trecento è, dopo la fioritura dei primi decenni, il secolo della decadenza economica e del calo della popolazione e il 1348, l'anno della peste, non è che l'ultimo anello di una catena fatta male.

È all'interno di questo panorama così turbolento e contraddittorio che, paradossalmente, nascono le opere più importanti di tutta la letteratura italiana, la quale, nata più tardi rispetto ad altre zone, diviene la maggiore letteratura europea.

Boccaccio, che opera nel contesto fiorentino di Dante, essendo già lontano dal suo atteggiamento verso la vita politica, pone, tra letteratura e vita quotidiana, un distacco in

grado di far emergere la dignità del letterato, senza comunque rinunciare all'interesse per la situazione sociale. Infatti, Boccaccio accetta la nuova cultura borghese ma attraverso l'ironia, l'invettiva e la polemica, compone opere di straordinaria raffinatezza letteraria.

Petrarca, dal canto suo, è completamente svincolato da ogni legame diretto con le vicende della lotta politica italiana e, seppur accetti il protettorato di signori e principi, rappresenta il simbolo della cultura preumanistica, e la sua letteratura racchiude una dimensione altamente soggettiva. Ed è proprio in questo secolo di transizione, di trasformazioni politiche, sociali e delle concezioni del mondo che Dante resta sì un punto di riferimento per i suoi successori, ma presenta anche tutti i suoi limiti soprattutto per quanto concerne la poesia civile, frutto di utopie per questo nuovo secolo.

Petrarca e Boccaccio, quindi, colgono maggiormente le fasi di trapasso di una nuova società e per questo, all'interno delle loro opere, le loro concezioni si dirigono verso qualcosa di nuovo.

## **1.2 Il giudizio di Petrarca su Dante**

Gli studiosi che si sono occupati del rapporto tra Boccaccio e Petrarca hanno rilevato che esso non si sia limitato ad un legame, rispettivamente, tra discepolo e maestro, come potrebbe sembrare, data la riverenza del più giovane verso il più anziano, ma di un vero sodalizio letterario, nonché di un'amicizia caratterizzata dalla stima e dagli stessi interessi culturali. Le corrispondenze tra i due riflettevano argomenti di varia natura come questioni letterarie, autori, generi ma anche i rapporti che intercorrevano tra intellettuale e potere, l'imitazione dei predecessori, la funzione della poesia e la lingua latina e volgare. Nel 1351, Boccaccio giunse a Padova, ospite di Petrarca e, non è difficile immaginare che i due conversassero anche di Dante Alighieri; fu quindi, durante questo incontro che si gettarono le basi per il dibattito su Dante e specialmente sulla *Commedia*, la cui assenza nella biblioteca petrarchesca non era di certo passata inosservata a Boccaccio. Quest'ultimo, infatti, tornato a Firenze, nell'arco di tempo tra



Demostene e Cicerone e Omero e Virgilio, tra uomini colti e nelle scuole, come non avverrà per questo nostro tra persone volgari nelle taverne e nelle piazze? Per quel che mi riguarda, io l'ammiro e l'anno, non lo disprezzo; e credo di poter sicuramente affermare che se egli fosse vissuto fino a questo tempo, pochi avrebbe avuto più amici di me, se quanto mi piace per l'opera del suo ingegno mi fosse piaciuto anche per i costumi; e al contrario, che a nessuno egli sarebbe stato più in odio che a questi sciocchi lodatori i quali non sanno mai perché lodano né perché biasimano, e infliggendogli la più grave ingiuria che si possa recare ai poeti sciupano e guastano, recitandoli, i suoi versi, del che io, se non fossi così occupato, farei clamorosa vendetta. Non posso invece se non lamentarmi e disgustarmi che il volto della sua poesia venga imbrattato e sputacchiato dalle loro bocche; e qui colgo l'occasione per dire che questa fu non ultima cagione ch'io abbandonassi la poesia volgare, a cui da giovane m'ero dedicato; temevo infatti che anche ai miei scritti non accadesse ciò che vedevo accadere a quelli degli altri e specialmente del poeta di cui parlo, non potendo sperare che la lingua o l'animo di quei cotali si mostrassero più inclini o più miti verso le mie cose di quanto s'eran dimostrati verso quelle di coloro cui il prestigio dell'antichità e il favor generale avevano resi celebri nei teatri e nelle piazze. E i fatti comprovano che i miei timori non erano vani, poiché quelle stesse poche poesie volgari che giovanilmente mi vennero scritte in quel tempo sono continuamente malmenate dal volgo, sì che ne provo sdegno, e odio quel che un giorno amai; e ogni volta che, contro voglia e irato con me stesso, mi aggiro per le strade, dappertutto trovo schiere d'ignoranti, trovo il mio Dameta, che suole nei trivii "su stridente zampogna spargere al vento miseri carmi"<sup>10</sup>. Molti mi imputano un odio, altri un disprezzo per questo poeta di cui oggi a bella posta non fo il nome perché il volgo che tutto ascolta e niente capisce non vada poi dicendo ch'io lo denigro; molti mi accusano d'invidia, e sono proprio quelli che invidiano me e il mio nome [...] Ma, dimmi, come è mai possibile ch'io invidi uno che dedicò tutta la vita a quegli studi cui io sacrificai appena il primo fiore della giovinezza, sì quella che per lui fu, non so se unica, ma certo suprema arte, fu da me considerata uno scherzo, un sollazzo, un'esercitazione dell'ingegno? Come può esservi qui luogo all'invidia o al sospetto? Quanto alla tua affermazione, ch'egli poteva, volendo, volgersi ad altro stile, credo, in fede mia - poiché grande è la stima ch'io fo del suo ingegno -, ch'egli avrebbe potuto tutto quello che avesse voluto; ma è chiaro che al primo si dedicò. E sia pure che all'altro si dedicasse e pienamente lo raggiungesse; che perciò? perché dovrei invidiarlo e non rallegrarmene? e a chi porterà invidia colui che neppur di Virgilio è invidioso. Se pur non si dica ch'io invidi a costui l'applauso e le rauche grida dei tintori, degli osti, dei lottatori e d'altri la cui lode è un'offesa, sicché mi compiaccio d'esserne privo insieme con Virgilio e Omero? [...] Tu crederai, se ti giuro che mi piace l'ingegno e lo stile di quel poeta e che di lui io non parlo mai se non con gran lode. Questo solo ho risposto a chi con più

---

dell'antologia di Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razzetti, Giuseppe Zaccaria, dal testo alla storia dalla storia al testo vol. 1B, Paravia Bruno Mondadori, Trento 2000, p. 680

<sup>10</sup> "il mio Dameta ... miseri carmi": Dameta è un pastore, protagonista insieme a Menalca e a Palemone dell'egloga terza delle *Bucoliche* virgiliane; al v. 27 dell'egloga sopra citata Menalca si rivolge a Dameta in modo un po' volgare e lo accusa di essere autore di un tipo di canzoni per lo più ad imitazione dei lamenti di Cerere per il rapimento di Proserpina, che i pastori cantavano nel trivii invitando gli acquirenti a comprare i loro prodotti; nota relativa alla trad. di E. Bianchi in F. Petrarca, *Prose* all'interno dell'antologia di Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razzetti, Giuseppe Zaccaria, dal testo alla storia dalla storia al testo vol. 1B, Paravia Bruno Mondadori, Trento 2000, p. 681

insistenza me ne domandava: ch'egli fu un po' inferiore a se stesso, perché più eccelle negli scritti in volgare che in quelli in poesia e in prosa latina; cosa che neppur tu negherai, ne vi sarà alcun critico di buon senso che non veda come ciò gli torni a lode e gloria. Infatti, chi mai, non dirò ora che l'eloquenza è morta e sepolta, ma anche quando più era in fiore, fu sommo in ogni sua parte? Leggi le Declamazioni di Seneca: una tale eccellenza non si concede né a Cicerone; né a Virgilio, né a Sallustio, né a Platone. Chi può aspirare a una lode che è negata a ingegni così grandi? Basta distinguersi in un sol genere. E così stando le cose, tacciano coloro che intessono calunnie; e quelli che dei calunniatori si fidarono, leggano, di grazia, questo mio giudizio”<sup>11</sup>.

Petrarca non poteva essere invidioso di Dante in quanto era un suo conoscitore ed estimatore, non bisogna inoltre dimenticare che i *Trionfi* aderiscono completamente al modello allegorico della *Commedia*. Nonostante ciò, in questa epistola, seppur con cautela, Petrarca muove le sue critiche, mescolandole con grandi lodi nei confronti della poesia di Dante, delineando il motivo della sua sostanziale estraneità: avendo una concezione altamente aristocratica della poesia, che doveva essere rivolta ad un'élite intellettuale colta e raffinata, in grado di coglierne l'autentico valore, esprime le sue riserve verso la *Commedia*, in quanto, per il linguaggio in cui era scritta, poteva diffondersi attraverso un pubblico più vasto, talvolta anche mediocre, che irrimediabilmente rischiava di deformare e storpiare la sublimità della poesia.

Petrarca dimostra distacco anche per la sua stessa produzione volgare giovanile, definita uno “scherzo” e un “sollazzo”, ed afferma con convinzione che la poesia più alta debba consacrarsi nel latino, la lingua della grande tradizione classica. Per questi motivi, Petrarca delinea, nei confronti di Dante, un giudizio limitativo, perché, pur riconoscendone la grandezza, l'autore della *Commedia* ha dimostrato la sua eccellenza più negli scritti in volgare che in quelli latini.

### 1.3 L'onirologia in Petrarca e nel Medio Evo

La cornice onirica che caratterizza i *Trionfi* non rappresenta una novità all'interno della letteratura, infatti, oltre ad essere presente, quantomeno in parte, nelle apparizioni

---

<sup>11</sup> Trad. it. Di E. Bianchi in F. Petrarca, *Prose*, cit. all'interno dell'antologia Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razzetti, Giuseppe Zaccaria, dal testo alla storia dalla storia al testo vol. 1B, Paravia Bruno Mondadori, Trento 2000, p. 680-681

fantasmatiche di Laura all'interno del *Canzoniere*, e nel *Secretum*, si inseriscono pienamente all'interno della cultura medievale, di cui fa parte Dante e tutti i suoi predecessori.

La novità di Petrarca, però, è la nuova concezione di *visio*, intesa come garante di un contenuto di verità che va ben oltre alla finzione profetica, tipica degli scrittori del tempo. È fondamentale ricordare che il sogno fu un'esperienza di fede, prima di essere un artificio letterario e soprattutto ha origini antiche, basti pensare all'iniziazione di Lucio, avvenuta solo in seguito alla visione onirica, nell'*Asino d'oro* di Apuleio.

Di fondamentale importanza, anche per la stesura dei *Trionfi*, sono state le *Confessioni* di Sant'Agostino, soprattutto il sogno di Monica al loro interno: ella, preoccupata per l'allontanamento della retta via da parte del figlio, si angoscia costantemente fino al punto di sognarselo. Durante la visione onirica, gli appare un giovane che gli domanda il motivo del suo travaglio, Monica risponde che il suo stato è dovuto a causa della perdizione di una persona a lei molto vicina; a quel punto il giovane, le consiglia di guardarsi attorno perché accanto a lei, è presente proprio suo figlio, per cui tanto stava soffrendo.

Agostino conferisce al sogno di Monica una visione autentica, ispirata da Dio, del resto, era consuetudine dei cristiani credere che ogni sogno rivelatore e consolatore provenisse direttamente dalla volontà divina.

Questa complessa struttura onirica la ritroviamo anche nei *Trionfi*, in cui il percorso morale avviene progressivamente, metafora di un lungo cammino che conduce alla conversione.

Come rileva Maria Cecilia Bertolani<sup>12</sup>, il primo elemento luminoso presente nell'opera petrarchesca è il verso 11 di *TC I vidi una gran luce*<sup>13</sup>, sintomo del primo passo verso un percorso ascetico. La luce, comunque, rappresentava il luogo comune di tutta la letteratura onirica, a cui si voleva attribuire un velo di sacralità.

Proseguendo con il parallelo tra il sogno di Monica e la visione di Petrarca, è da notare un altro elemento importante: al giovane radioso delle *Confessioni*, si sostituisce nel poemetto petrarchesco *un'ombra alquanto men che l'altre trista*<sup>14</sup>, che non è altro che la

---

<sup>12</sup> Maria Cecilia Bertolani, *Il corpo glorioso*, Studi sui Trionfi del Petrarca, Carocci editore, Roma 2001, p. 22

<sup>13</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 80, v. 11

<sup>14</sup> Ivi, p. 88, v. 40

guida, quindi, in entrambe le opere vi è sempre qualcuno che indirizza il protagonista e lo avvicina, in questo caso, a Dio.

Un altro aspetto che fa parte del genere visionistico è la scelta di Petrarca di tenere sempre innominata la guida, che, nella letteratura precedente, incarnava, quasi sempre, la figura dell'angelo, quell'elemento sovranaturale che appariva in sogno a tutti i cristiani.

È vero che i secoli che separano Agostino e Petrarca hanno mutato i caratteri delle guide, ma entrambe rispondono ad uno stesso tipico impianto biblico, mantenendo quindi quell'innominato, usato anche da Dante nella *Vita Nova* e da Boccaccio nell'*Amorosa Visione*, che presentano una guida celeste anonima.

Per quanto riguarda la scelta della sequenza pianto-sonno-visione nei *Trionfi*, si noti come anche stavolta, il modello provenga direttamente dal sogno di Monica. Quest'ultima, infatti, travagliata, si addormenta, sogna e si risveglia consolata grazie alla speranza ricevuta durante la *visio*, allo stesso modo, Petrarca esordisce con *gli sdegni e 'l pianto*<sup>15</sup> e conclude in questo modo:

se fu beato chi la vide in terra,  
or che fia dunque a rivederla in cielo?<sup>16</sup>

la chiusura dei *Trionfi* suggella un senso di beatitudine, dopo il risveglio.

#### **1.4 L'influenza della *Divina Commedia* nei *Trionfi***

Oggi è risaputo che Petrarca non aveva aspettato il dono del suo discepolo per leggere la *Commedia*, tuttavia, i primi anni '50 sono la prova che il poeta, riprese l'interesse per il poema dantesco, tanto da esserne influenzato per la stesura dei *Trionfi*. Quest'ultimi, non solo sono scritti in volgare in forma di visione ultraterrena, ma sia nell'impianto narrativo che nel metro ( la terzina a rime incatenate, ABA, BCB ...), rimandano direttamente al modello della *Commedia*. Inoltre, Petrarca riprende da Dante anche la struttura esordiale ed introduce la figura della guida, malgrado non verrà mai

---

<sup>15</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 80, v. 7

<sup>16</sup> Ivi, p. 410, vv. 144-145



identificata, prova che il dantismo dei *Triumphs* si colloca fin dall'inizio dell'opera e si estende per tutto il corso di essa.

Come sottolinea il commentatore dei *Trionfi*, Marco Ariani<sup>17</sup>, il rapporto tra il poema petrarchesco e quello dantesco non è più quello che intercorreva tra *Canzoniere* e *Commedia*: quest'ultima non è più solo come fonte di reminiscenze occasionali e molto spesso involontarie ma diviene un serbatoio di soluzioni narrative atte alla realizzazione del poemetto petrarchesco. Per esempio, la tecnica dell'elencazione dei personaggi usata da Petrarca, trova riscontro nelle tecniche dantesche: prima che *TF* Ia si sdoppiasse in *TF* I e *TF* II, conteneva, usando le parole di Carlo Giunta<sup>18</sup>, un “furor nomenclatorio”, prima di sciogliersi in una serie di perifrasi di chiaro rimando dantesco in cui i nomi non venivano chiaramente esplicitati per un gusto di *variatio*. Oltre a queste affinità nonché ai normali prelievi lessicali che Petrarca attua nell'opera di Dante, è doveroso sottolineare anche l'istanza diegetica: i ricordi dell'autore sono sempre sollecitati da episodi-chiave, che, però, grazie al genere del poema, possono dilungarsi su uno spazio più ampio, esattamente come avviene nella *Commedia*.

La continua comparazione letteraria tra Dante e Petrarca è data anche dal ruolo che la donna svolge all'interno delle loro opere: come l'autore della *Commedia* aveva costruito il poema intorno a Beatrice, lo stesso fa Petrarca con Laura. A questo proposito, tra i *Triumphs* e la *Commedia* è presente lo stesso rapporto che c'era tra *Vita Nova* e *Fragmenta*: protagoniste dei libri amorosi giovanili, Beatrice e Laura divengono vere e proprie eroine del poema. Insomma, Dante chiude la *Vita Nova* con una “mirabil visione” che diviene il punto di partenza per il suo poema, Petrarca, rievoca una storia già raccontata, per farne un'opera del tutto nuova. Ed è proprio la visione, accanto all'allegoria, a rappresentare un *traî d'union* tra la *Commedia* e i *Trionfi*; a Petrarca, infatti, come del resto a Boccaccio, era giunta quella cultura medievale che aveva investito Dante, inerente alla simbologia e alla continua ricerca di un significato altro delle cose da parte dell'uomo, impossibilitato ad arrivare alla verità ultima che apparteneva a Dio, come imponeva la concezione del Medio Evo.

Nonostante il poema petrarchesco sia stato posto sotto l'egida di un maestro “scomodo” come Dante, non mancano in esso contrappesi umanistici: Petrarca, al viaggio ad

---

<sup>17</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore 1988, introduzione

<sup>18</sup> Carlo Giunta, *Memoria di Dante nei Trionfi*, in *Rivista della letteratura italiana*, v.9, n.3, 1993, p. 413

immagine di Dio, aveva sostituito una progressività differente, ad incastro, con dei valori del tutto nuovi.

La *Commedia*, che presenta un percorso di salvezza attraverso una catabasi fino all'ascesa al *Paradiso*, è un chiaro esempio di purificazione che, allegoricamente, Dante fa, rappresentando tutto il genere umano, pertanto, la sua creazione poetica si basa su dialoghi con personaggi espliciti all'interno dell'estraneità dell'aldilà; anche i *Trionfi* percorrono, o intendono simboleggiare l'intero destino degli uomini, che, dall'illusione di una vita terrestre, approdano al trionfo di una vita eterna, ma Petrarca, in essi, ha una visione fantastica e non profetica, non parla con i personaggi della sua biografia, ad eccezione della guida, che rimane pure senza identità per i lettori, e dei due personaggi inseriti in *TC II* Massinissa e Seleuco.

Come afferma Contini<sup>19</sup>, i *Trionfi*, hanno una stilistica "relativa", ignara degli estremi di Dante. Tuttavia, vi sono innegabili punti di contatto tra *Commedia* e *Trionfi*, per esempio il fatto che il protagonista è poeta-personaggio e delinea una storia culturale sia oggettiva, sia soggettiva.

Il primo trionfo del poema petrarchesco, peraltro, il più articolato sia dal punto di vista strutturale, contenente infatti quattro capitoli, sia dal punto di vista stilistico, grazie allo sdoppiamento tra personaggio ed autore, rispettivamente, metafore dell'ingenuità giovanile e della saggezza acquisita nella maturità, temi presenti anche nei *Fragmenta*, ma qui ricchi di dantismo e più complessi.

### **1.5 I rapporti tra i *Trionfi* e l'*Amorosa Visione* di Boccaccio**

L'*Amorosa Visione*, poema allegorico in terzine, scritto da Boccaccio tra il 1342 e il 1343, narra della visita ad un nobile castello in riva al mare, da parte del poeta-personaggio, attraverso una *visio in somniis*. In questo luogo, gli studiosi hanno riconosciuto le vestigia dell'angioino Castelnuovo di Napoli, le cui sale hanno le pareti ricche di effigi di uomini illustri dell'antichità. L'accostamento del castello boccacciano a quello angioino, trova riscontro nel fatto che buona parte del poema, contiene una descrizione dettagliatissima degli affreschi contenuti nella dimora in cui il poeta viene

---

<sup>19</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore 1988

introdotto da una guida<sup>20</sup>, mai nominata dall'autore ma che, alla fine del poema, verrà identificata con Fiammetta, la donna amata da Boccaccio nel corso della sua vita.

Tuttavia, a differenza di Dante, Boccaccio non segue i consigli di chi lo accompagna: mentre Dante, ascolta Virgilio per trovare la “retta via” che lo aveva smarrito, Boccaccio, dinnanzi alle due entrate del castello, una larga e aperta, simbolo della ricchezza, della gioia e della gloria mondana e una più stretta e socchiusa, che rappresentava la virtù, il poeta-personaggio, cedendo alle lusinghe di due giovinetti, entra attraverso la porta più spaziosa e arriva in una grande sala. È proprio questo ampio spazio<sup>21</sup>, dedicato alla descrizione di questi dipinti, che rappresentano gli allegorici Trionfi della Sapienza, della Gloria, della Ricchezza e dell'Amore nella prima sala, e della Fortuna nella seconda sala, ad aver indotto i critici a collegare quest'opera con i *Triumphs* petrarcheschi, ipotizzando e dibattendo a lungo riguardo la possibile influenza di uno dei due poemi sull'altro. Vi sono due aspetti incontrovertibili che fanno pensare che le due opere siano strettamente legate: le palesi affinità contenutistiche e la contemporaneità della loro concezione, in questo senso, è importante sottolineare che il nucleo primitivo dei *Triumphs*, costituito dai capitoli *TM* II e *TF* Ia e *TF* IIa, risale esattamente alla fine degli stessi anni Quaranta.

Tutto ciò spinse anche Girolamo Claricio, primo editore cinquecentesco del poema boccacciano, ad interrogarsi riguardo l'influenza tra *Triumphs* e *Amorosa Visione*. In tempi più recenti, a legittimare l'indagine sui rapporti tra le due opere, è Giuseppe Billanovich<sup>22</sup>, il quale, intervenne nella ricostruzione di quel passaggio cruciale della biografia dei due scrittori, incontratisi a Padova nel 1351, nella casa di Petrarca. Al ritorno a Firenze, Boccaccio spedì all'amico, oltre al carme *Ytalie iam certus honus*, ad un esemplare della *Caccia di Diana* e ad una celebre copia della *Commedia*, anche un duplicato della sua *Amorosa Visione*. Dopo essersi cimentato nella lettura del poema boccacciano e nella *Commedia*, Petrarca, avrebbe iniziato la sua composizione dei *Trionfi*. Billanovich aveva comunque tenuto ben presente, le recenti acquisizioni della filologia boccacciana studiata da Vittore Branca, il quale, poco prima, aveva dimostrato che proprio il testo dell'*editio princeps* dell'*Amorosa Visione*, che differiva da quello

---

<sup>20</sup>Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Edizione critica per cura di Vittore Branca, G. C. Sansoni Editore, Firenze 1944, p. 10, canto I, v. 26

<sup>21</sup>Ivi, pp. 9-165, canti I-XXXVII

della tradizione manoscritta, era, in realtà, una seconda visione dell'opera affrontata da Boccaccio. Da questa rivisitazione, di cui andò perduto l'originale boccacciano, sarebbe appunto disceso il testo di Claricio, quindi, soltanto nella tradizione a stampa, sarebbe rimasta memoria della redazione B dell'*Amorosa Visione*; diverso invece, fu il destino della redazione A, la quale, fu trasmessa da sette manoscritti di origine fiorentina, databili nei secoli XV e XVI. Mentre Billanovich è propenso a ritenere che la redazione B sia stata composta subito dopo il ritorno da Padova, nei primi anni Cinquanta, e che sia la versione letta da Petrarca, Branca, contrariamente, è convinto che tale redazione sia da ascrivere agli anni 1355-1356 e che perciò, sia soltanto la redazione A ad aver esercitato una qualche suggestione sulla composizione dei *Triumphs*. Allo stesso modo, l'opera petrarchesca, letta probabilmente da Boccaccio durante la visita milanese del 1359, non avrebbe mancato di produrre, a sua volta, una sorta di influenza sul poema di Boccaccio, il quale, memore di quella lettura, avrebbe intrapreso la revisione della sua opera.

Alla luce di questo, più che parlare di un'influenza di un autore sull'altro, si potrebbe parlare di uno scambio di colloqui<sup>23</sup> tra Petrarca e Boccaccio. Sarà utile, nel corso di questa tesi, individuare come alcuni dei personaggi dei *Triumphs* petrarcheschi, siano inseriti nell'*Amorosa Visione* e nella *Commedia* e come, i tre autori, li ridimensionino o li mettano in un ordine differente.

---

<sup>23</sup> "Forse proprio i colloqui, e certo i contatti con il Petrarca e il suo mondo culturale e spirituale, furono determinanti nell'indurre il Boccaccio a riprendere in mano il suo poema e a prepararne una nuova redazione". Branca 1976, p. 153

## II. I TRIONFI

### 2.1 Presentazione dell'opera

I *Triumphs*, titolo latino dei *Trionfi*, poemetto scritto in volgare tra il 1351 e il 1374, narrano una visione distribuita in sei quadri, a loro volta suddivisi in un numero variabile di capitoli; quasi ogni quadro contiene la coreografia di un trionfo romano<sup>24</sup>, con un corteo ed un vincitore come vuole la tradizione. Il protagonista è lo stesso narratore, che, a norma di genere, coincide con l'autore.

Rispetto all'*usus* tradizionale della *visio*, i *Trionfi* non rispettano una delle regole basilari: non raccontano una visione profetica bensì interpretano dal punto di vista allegorico alcune delle vicende biografiche dell'autore-personaggio come la storia del suo amore per Laura e il suo essere letterato e poeta, temi presenti anche nel *Canzoniere*.

Nell'opera, sogno e allegoria svolgono una funzione icastica e rappresentativa, il lettore, quindi, deve saper cogliere, attraverso la narrazione, quelle figurazioni "oblique" in cui sono disposti i personaggi e gli oggetti, del resto, non bisogna dimenticare che Petrarca, come Boccaccio, era un sommo erudito e che la sua conoscenza filologica era tale da fargli produrre un discorso più che consapevole sull'antichità.

I trionfi sono sei: il Trionfo dell'Amore, il Trionfo della Pudicizia, il Trionfo della Morte, il Trionfo della Fama, il Trionfo del Tempo e il Trionfo dell'Eternità.

In un anno non specificato, all'alba del 6 aprile, giorno del suo primo incontro con Laura, Petrarca-narratore, si addormenta a Valchiusa, luogo dell'innamoramento, ed inizia a sognare. Improvvisamente gli appare in sogno Amore, alla guida di un carro trionfale, circondato da una moltitudine di schiavi, tra i quali si stacca improvvisamente un'ombra che si fa riconoscere da Petrarca: è una persona che conosce bene, anch'egli toscano ma molto più anziano di lui. L'amico, dopo avergli predetto che anche lui,

---

<sup>24</sup> Nell'antica Roma, il trionfo era il corteo che accompagnava un generale vittorioso quando, al ritorno dalla guerra, si recava al tempio di Giove Capitolino a celebrare sacrifici di ringraziamento. Il trionfo richiesto dal generale poteva essere concesso solo dal Senato, e solo per vittorie riportate su nemici esterni, non in guerre civili. Il trionfatore doveva attendere con le sue truppe all'esterno del pomerio, la fascia di terreno sacro attorno alle mura della città, e solo dopo il responso favorevole del Senato poteva entrare con le truppe a Roma.

presto, sarebbe stato aggregato al corteo, assume il ruolo di guida ed inizia ad illustrare a Petrarca la natura e la rassegna dei personaggi, uomini e dèi, presenti sul carro. Ad un certo punto, il poeta, come gli aveva preannunciato la guida, incontra Laura e se ne innamora, ma ella non ricambia il suo sentimento ed è l'unica a sottrarsi alla sottomissione di Amore, mentre Petrarca finisce sul carro senza aver più la presenza della guida accanto a lui, essendo da quel momento capace di riconoscere da sé i suoi compagni di sventura.

Nel Trionfo successivo, quello della Pudicizia, si assiste allo scontro tra Laura ed Amore, durante il quale la donna, dopo aver resistito agli assalti del dio alato, con l'aiuto delle Virtù, passa al contrattacco e lo sconfigge.

In seguito alla vittoria su Amore, Laura e le sue compagne incontrano la Morte, la quale minaccia Laura, che però non si fa intimorire e che anzi, si consegna serenamente; la morte, superba della sua vittoria, se ne va.

Così si conclude il trionfo della Morte e si apre quello della Fama, colei che è accompagnata da uomini illustri e in grado di farli sopravvivere anche dopo la morte. In questo Trionfo, Laura è completamente assente come in quello successivo.

Il Trionfo del Tempo, infatti, il protagonista è il Sole, che, adirato nel vedere quanti uomini sopravvivono grazie alla gloria, accelera repentinamente il moto del suo carro. Il narratore, si sofferma a meditare sulla caducità della Fama e sull'illusione degli uomini che in essa credono.

L'ultimo Trionfo, quello dell'Eternità, si presenta, a differenza di quelli precedenti, con una visione profetica: lo sguardo del narratore si spinge verso il mondo ultraterreno in cui solo Dio è punto stabile dell'universo. Il poemetto si chiude con la speranza del poeta di rivedere Laura tra i risorti.

## **2.2 La difficile cronologia dei *Trionfi***

Molteplici sono stati i dibattiti inerenti alla data di composizione dei singoli trionfi; nel proseguo del paragrafo, tuttavia, si cercherà di dare un quadro il più possibile esauriente per poter comprendere la difficile costruzione e datazione dei capitoli dell'opera.

Per determinare l'epoca del poema stesso, è di cruciale importanza risalire alla datazione del *Triumphus Cupidinis*, oggetto nel tempo di un intenso dibattito.

Secondo alcuni studiosi cinquecenteschi, il primo capitolo del Trionfo d'Amore è stato scritto durante la piena maturità di Petrarca, in accordo con le testimonianze documentarie esistenti, che situano il lavoro di revisione del poeta su *TC I* dopo il 1357. Alla fine dell'Ottocento, invece, si era di tutt'altro avviso, tanto che il capitolo venne retrodatato al 1352. Verso la metà del secolo scorso, Carlo Calcaterra ha proposto di collocare l'ideazione dei primi capitoli agli inizi degli anni Quaranta, mentre in tempi più recenti, grazie agli studi di Vinicio Pacca e Giuseppe Billanivich si è tornati, con nuove argomentazioni, alla datazione iniziale del 1351-1352. Se da un lato, mancano delle testimonianze inerenti all'ideazione di *TC I*, dall'altro, sono molti i dati, di tradizione indiretta, relativi alla lunga gestazione di questo capitolo. Grazie a questi, si è a conoscenza che Petrarca iniziò a trascrivere una nuova copia del primo capitolo del *Triumphus Cupidinis*, modificandolo con delle correzioni databili l'11 settembre 1357, il 30 aprile, l'11-12 settembre e il 4 novembre 1358. Inoltre, ci è rivenuto che il 3 settembre 1360, l'autore si cimentò in una seconda lettura del capitolo, approdando ad un'altra trascrizione integrale. Le testimonianze dei codici H e C permettono di stabilire che nel 1360 il primo capitolo si fermasse al verso 111, oppure che la parte finale di *TC*, ovvero i versi 112-160, non fosse ancora stata sottoposta alla revisione. Gli interventi più tardi dell'autore, sono invece documentati da due postille trasmesse dal codice L e risalgono al 2 settembre 1370 e al 2 luglio 1373.

Il secondo capitolo del *Triumphus Cupidinis* manca di indicazioni cronologiche dei manoscritti che riportano le varianti e le postille dell'autore e questo ha portato gli studiosi a trovare, per la ricerca di una datazione verosimile, un appiglio altrove, precisamente nel testo stesso. Infatti, attraverso il tragico amore di Sofonisba e Massinissa<sup>25</sup>, episodio narrato anche nell'*Africa*<sup>26</sup>, si è supposto che l'anno in questione potesse essere il 1341 anche se, a questa ipotesi, fa ostacolo il fatto che la vicenda dei due antichi amanti ritornò nella revisione postuma agli anni 1351-1353. Recentemente, si è ritenuto che questo capitolo, inserito più tardi, sia nato senza una vera e propria collocazione, prima che Petrarca, quindi, avesse un'idea chiara del suo poema.

---

<sup>25</sup> Francesco Petrarca, *Triumphus*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore 1988, p. 113, vv. 13-102

<sup>26</sup> Si tratta di un poema epico in esametri latini, concepito a Valchiusa nel '38 o nel '39 e ripreso, negli anni successivi, senza mai essere completato. Argomento dell'opera è la seconda guerra punica.

La ricostruzione delle vicende redazionali inerenti al capitolo III del *Triumphus Cupidinis* si poggia principalmente sui dati forniti da una sua precedente redazione autografa, che, probabilmente, rappresentava una rielaborazione di un materiale già esistente. Alcune postille d'autore consentono di stabilire che Petrarca, fece l'abbozzo in tre giorni, dal 13 al 17 settembre 1357 e che, alla fine del terzo dì, aggiunse tre terzine al capitolo. Il 2 settembre 1358 egli procedette a una revisione completa del testo, che, oltre ad essere sempre privo dei versi 1-45 e 49-72, presentava un finale differente da quello attuale. Sulla base di alcune comparazioni con altre opere di Petrarca, si è reso possibile datare l'inserzione dei versi 49-72, che ampliano la materia biblica, agli inizi degli anni Sessanta mentre risulta più complesso collocare la composizione dei primi versi. Il fatto che una postilla di *TC I 66* si riferisca al verso 12 di questo capitolo, presentandolo come il secondo anziché il terzo, fa avanzare due ipotesi: secondo la prima, all'epoca della postilla e dell'abbozzo di *TC III*, i versi 1-45 erano già esistenti, mentre l'altra vuole che la postilla di *TC I 66* sia posteriore ai versi 1-45, dunque posteriore al 1358, quando Petrarca non aveva ancora deciso la posizione di questo capitolo all'interno del Trionfo.

L'unica testimonianza, pervenutaci sulla redazione del quarto capitolo del *Triumphus Cupidinis*, risale al 1 luglio 1373 e riguarda un intervento di uno stadio di elaborazione del poema piuttosto avanzato. I dati utili alla datazione vanno ricercati all'interno del testo: l'incoronazione romana<sup>27</sup> dell'8 aprile 1341 e della morte di Tommaso Caloro, avvenuta probabilmente nello stesso anno, conducono, appunto, agli inizi degli anni Quaranta. Inoltre, una variante di H, P, ed I consente di stabilire che i versi 13-18, i quali contengono Orfeo, Pindaro e i lirici Alceo e Anacreonte, furono aggiunti in un secondo momento. Poiché Alceo e Anacreonte sono presenti anche in *TF IIa*, datato al 1371, non resta che credere che l'inserimento di questi versi, e quindi il passaggio dei due poeti lirici da *TF IIa* a *TC IV*, sia posteriore al 1371. Infine, riguardo i poeti come Saffo, Catullo, Propertio, Ovidio e Tibullo, presenti in entrambi i capitoli<sup>28</sup>, si può solo constatare che Petrarca rimase, fino alla fine, indeciso sulla loro collocazione.

L'1 settembre 1369 è l'unico elemento cronologico sicuro circa l'elaborazione del *Triumphus Pudicitiae*, il capitolo più lungo del poema. Il complesso delle varianti

---

<sup>27</sup> L'incoronazione avvenne a Roma, sul Campidoglio, nel 1341.

<sup>28</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore 1988, pp. 172-174, vv. 19-27; ivi, pp. 443-444, vv. 82-88



attestate dalla tradizione consente di individuare tre fasi di questo capitolo, la prima limitata a poco più di metà di quella definitiva e la seconda, intermedia tra le due. Attraverso questo procedere di aggiunte testuali, si devono le ripetizioni del ricordo di Didone<sup>29</sup> e della similitudine relativa al gigante Encelado<sup>30</sup>.

Per quanto concerne la datazione del capitolo, si può dire che esso fu posteriore alla stesura di *TC IV*.

Non è conservata alcuna testimonianza d'autore, diretta o indiretta, del primo capitolo del *Triumphus Mortis*, la composizione del capitolo, ovviamente posteriore alla notizia della morte di Laura del 1348, seguì, probabilmente, la stesura di *TP*, dato che le sue prime terzine si ricollegano alle ultime del capitolo precedente.

Come per *TM I*, *TT* e *TF Ia*, anche per il secondo capitolo del *Triumphus Mortis*, non sono presenti postille d'autore e anche stavolta gli studiosi, per attribuirvi una datazione, hanno analizzato alcuni elementi interni. Per esempio, l'osservazione riguardo al fatto che Petrarca dà sia del "tu"<sup>31</sup>, sia del "voi"<sup>32</sup> a Laura, fa pensare ad un'epoca intermedia tra le rime "in vita" e "in morte" del *Canzoniere*. Tuttavia, sulla base di altre considerazioni, inerenti alla posizione del capitolo, dove appare strettamente legato a *TF Ia* e a *TC II*, sembra possibile l'ipotesi che la sua elaborazione si collochi entro il 1351.

La sola testimonianza riguardante il primo capitolo del *Triumphus Fame* è contenuta in una postilla trasmessa dai codici H, C, P ed I, risalente al 1364, che riporta un intervento di revisione del capitolo. Per la sua composizione, invece, si pensa che essa fu posteriore al 1351, lo stesso anno in cui Petrarca terminò l'abbozzo di *TF Ia*. La stesura pressoché contemporanea, è provata da due elementi: il preciso riferimento a *TF I 93*<sup>33</sup>, contenuto in *TF II 16*<sup>34</sup> e il fatto che l'affermazione dei versi 20-21<sup>35</sup> appare giustificata solo se ai quattro personaggi, vittime d'amore in questo capitolo, Cesare, Augusto, Pompeo e Marco Aurelio, si aggiungono i molti elencati in *TF II*.

Nato dalla rielaborazione di *TF Ia*, il secondo capitolo del *Triumphus Fame* si mostra strettamente legato al primo fin dal suo esordio, nel quale Petrarca si sofferma a

---

<sup>29</sup> Ivi, pp. 202-203, vv. 10-14

<sup>30</sup> Ivi, p. 204, vv. 25-27 e p. 214 vv. 112-114

<sup>31</sup> Ivi, p. 261 v. 21 e p.p. 261-262, vv. 29-30

<sup>32</sup> Ivi, pp. 265-266, vv. 77-79; pp. 266, vv. 81-82; p. 276, vv. 186-188

<sup>33</sup> Ivi, p. 298, v. 93 "qual Baccho, Alcide e Epaminonda a Thebe"

<sup>34</sup> Ivi, p. 309, v. 16 "i tre theban ch'i' dissi, in un bel groppo"

<sup>35</sup> Ivi, p. 289, vv. 20-21 "[...] io scorsi/ molti di quei che legar vidi Amore"

descrivere le impressioni avute alla vista dei romani, sfilati nel capitolo precedente nei versi 1-13.

Anche gli unici indizi della stesura di *TF* II sono rintracciabili all'interno del testo, essendo assenti le postille nella tradizione manoscritta. Un sicuro termine *post quem* della composizione è fornita dall'allusione alla morte del duca Lancaster<sup>36</sup> avvenuta il 22 marzo 1360; un altro termine cronologico è relativo al verso 134: se, come sembra, l'annotazione si riferisce a *TC* III<sup>37</sup>, il quale, si trova all'interno di una redazione risalente al 1357-1358, *TF* II dev'essere necessariamente posteriore.

Una postilla trasmessa da H, P ed I permette di stabilire che il terzo capitolo del *Triumphus Fame*, fu revisionato il 19 febbraio 1364 (quando Petrarca si trovava a Venezia), una seconda postilla, riguardante una correzione del verso 97, reca la data del 1 luglio 1363.

Com'è successo per altri capitoli, anche il *Triumphus Temporis* manca di postille e varianti d'autore, utili a determinare la data di composizione. La sua vicinanza tematica col Trionfo dell'Eternità, composto nel 1374 nonché sulla medesima carta di H di due frammenti appartenenti a *TT* e *TE*, sembrerebbe provare che l'elaborazione del quinto e del sesto trionfo sia pressappoco contemporanea.

Insieme a *TC* III, il *Triumphus Eternitatis* è l'unico capitolo del poema di cui è conservata una redazione autografa. Le postille di Petrarca ad inizio e a fine capitolo, consentono di collocarlo tra il 15 gennaio e il 12 febbraio del 1374, soltanto pochi mesi prima della morte dell'autore, è indubbio, comunque, che Petrarca tornò a lavorare su questo capitolo il 12 febbraio, a provarlo è una variante dell'ultimo verso che riporta la data.

L'unico dato certo riguardante il breve frammento di *Triumphus Mortis* IIa è rappresentato dal fatto che esso, prosegue l'azione descritta da *TP*, per il resto, risulta impossibile stabilire se fu concepito come prima redazione del *Triumphus Mortis*, oppure come esordio di un ipotetico secondo capitolo del *Triumphus Pudicitiae*.

Come per *TM* I e II e *TT*, anche per *Triumphus Fame* Ia non esistono postille o varianti d'autore, ci si basa solo su elementi interni e sulle differenze di contenuto con *TF* I e *TF* II: se il termine *a quo* va individuato nell'anno della morte di Laura, per quanto riguarda il termine *ante quem* sembrerebbe essere l'incremento dei personaggi ebrei, a subire il

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 323, vv. 151-153

<sup>37</sup> Ivi, pp. 146-147, vv. 79-81

passaggio da *TF* Ia a *TF* II, aumento ricollegabile al progetto del *De viris illustribus*<sup>38</sup> con le biografie dei personaggi biblici, databili all'epoca dell'ultimo soggiorno provenzale del poeta, cioè nel 1351, anno in cui *TF* Ia doveva essere già composto. Alcuni studiosi ritengono che, nei primi anni Settanta, Petrarca non aveva ancora deciso di escludere il capitolo dai *Triumphus*.

Il *Triumphus Fame* IIa rimase incompiuto come dimostrano i molti versi lasciati in sospeso<sup>39</sup>, la mancanza di un verso conclusivo e la collocazione incerta del frammento finale. Per quanto riguarda la datazione del capitolo, non è possibile situarne la stesura prima delle postille del 1371, un termine *post quem* può essere invece individuato nel 1364-1365, anno in cui risale l'aggiunta relativa ai lirici greci, gruppo dal quale è assente il poeta Ibico, citato da Petrarca in *TF* IIa 85<sup>40</sup>.

### 2.3 La biblioteca di Petrarca

Lo strumento più efficace che servì a Petrarca per educare se stesso, i suoi coevi e i posteri fu la sua biblioteca, enormemente superiore sia per qualità che per quantità a qualsiasi altra, italiana o straniera. Essa contava molto di più dei duecento volumi che fino a poco tempo fa le si attribuivano; oggi si è certi, inoltre, che la sua era la più ricca tra tutte le biblioteche pubbliche e private del millennio.

Fra gli scrittori latini che Petrarca trattò con grande predilezione, si trovano Virgilio, Cicerone e Seneca, modello insuperabile di stile poetico il primo, maestri di prosa morale ed epistolare gli altri due. Dopo questi, all'interno della biblioteca dell'autore, erano presenti: i rappresentanti della letteratura antica quali Orazio, Ovidio, Persio, Giovenale, Lucano, Stazio, Claudiano, i comici Plauto e Terenzio, gli storici, in particolare Livio, Sallustio e Svetonio ed infine, scrittori di grande erudizione e scienza come Quintiliano, Plinio, Apuleio ed Aulo Gallo. Non mancavano, inoltre, grandi scrittori medievali: Gerolamo, Ambrogio, Lattanzio, Paolino da Nola, Gregorio Magno e soprattutto Agostino, nel quale Petrarca ritrovò un grande esempio di vita morale.

---

<sup>38</sup> Si tratta di un'opera "storica", contenente delle biografie di illustri personaggi romani, Cesare, Scipione, Catone, ecc., concepita contemporaneamente all'*Africa*

<sup>39</sup> Ivi, p. 436, v. 10; p. 441, v. 60; p. 442, v. 74; p. 443, v. 78

<sup>40</sup> Ivi, p. 443, vv. 85-86

La biblioteca non si fermava alla conoscenza del mondo latino, sebbene costituisse per Petrarca fonte d'ispirazione nonché un modello per eccellenza, ma conteneva anche molti classici greci, come le opere di svariati filosofi tra i quali Aristotele e Platone.

Il poeta, non solo si occupava di recuperare i testi classici ma cercava anche di risalire alla loro tradizione manoscritta, seguendo le tecniche della filologia testuale. Quindi, è insita in questo autore la necessità di riordinare storicamente il mondo classico.

Meno ricca era la biblioteca dedicata alle nuove lingue romanze, nonostante non mancassero i testi dei maggiori autori italiani, francesi e provenzali.

Petrarca aveva una particolare predilezione per il latino, che, attraverso le opere degli scrittori classici, cercò di ripulire da ogni forma di volgare, lingua che, pur non sminuendo, utilizzò solo per la produzione del *Canzoniere* e dei *Trionfi*.

Tornando all'importanza dei classici, è interessante notare come, proprio all'interno dei *Trionfi*, la biblioteca di Petrarca sia stata fondamentale: grazie alla sua conoscenza sul mondo antico, soprattutto su quello latino, egli ha potuto stilare rassegne di personaggi di ogni sorta, facendoli oltremodo assumere caratteri e funzioni differenti

Un discorso a sé meritano invece le conoscenze religiose del poeta:

Né l'amore sensuale de' romani e de' greci poteva conciliarsi colla delicatezza della poesia del Petrarca. Le sue più belle imitazioni sono tratte dalle sacre carte, né, tali imitazioni credo essere state pur anche avvertite da verun critico; sebbene debba essere ovvio ad ognuno quanto profondamente tutti i suoi pensieri fossero ispirati dalla religione<sup>41</sup>.

Dennis Dutschke rileva come Foscolo, nel suo saggio *Sopra la poesia del Petrarca*, metta in luce l'importanza per il poeta delle *carte sacre*, nelle sue imitazioni poetiche, servendosi soprattutto dei libri dei *Salmi*, di *Giobbe* e delle *Lamentazioni*, scarseggiano, invece, gli *exempla* tratti dalla *Bibbia*.

Nei *Triumphs* si registra la presenza di Davide ma le figure bibliche sono in minoranza e in una posizione meno rilevante degli antichi romani. Questo posto secondario si verifica non solo negli *exempla*, ma anche nel loro inserimento "in ordine" attraverso i

---

<sup>41</sup> "Neither could the sensual love of the Romans and the Greeks be reconciled with the delicacy of Petrarch's poetry. His finest imitations are drawn from the sacred writings, which I do not believe has yet been remarked by any critic, although it must be obvious to everyone how deeply all his thoughts were imbued with religion". UGO FOSCOLO, *On the Poetry of Petrarch*, in *Opere, Il-Prose e saggi*, edizione tratta da Franco Gavazzeni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, p. 582.

trent'anni di gestazione dei *Trionfi*. Per la prima comparsa di personaggi biblici all'interno di quest'opera bisogna risalire alla prima redazione del *Triumphus Fame* in cui, i personaggi romani erano accompagnati da gruppi di stranieri fra cui, gli ebrei: Davide, Giuda Maccabeo e Giosuè, i quali, si ritroveranno, ma non più insieme, nella seconda redazione. La figura di Davide, inoltre, muterà, nel corso delle due redazioni: da noto salmista al personaggio storico che getta le fondamenta per la costruzione del tempio di Gerusalemme. Tra il 1358 e il 1364, Petrarca inserì una presenza più cospicua di figure bibliche sia nel *Triumphus Cupidinis* III che in *Triumphus Fame* II, come prova di un progetto più globale dell'opera che si stava via via formandosi, in cui, non dovevano esserci solo figure allegorico-trionfali, ma anche storico-retoriche. Il primo nucleo biblico, contenente Abramo, Davide e i loro discendenti è presente sia nel corteo dei vinti da Amore, sia tra i famosi eroi destinati ad aver grande fama. Le figure vengono giustapposte, all'interno dei *Trionfi*, alle loro contro-figure romane e straniere e identificate secondo la loro biografia e autobiografia di Petrarca: il Davide preso dall'amore, non solo identifica la sua triste storia d'amore biblica ma testimonia anche la similitudine tra lui e Petrarca stesso e persino le parole di penitenza di Davide, si trasformano in un lamento da parte del poeta<sup>42</sup>. Il gruppo di personaggi in questione, non cambierà il suo ordine nemmeno negli anni 1357-58, quando l'autore aggiungerà altre figure quali Sansone, Giuditta, Sichem, Camor e Assuero<sup>43</sup> che estenderanno il cerchio ad altre personalità del *Vecchio Testamento*. Importante è ancora una volta la biblioteca di Petrarca che, per l'aggiunta di nuove figure bibliche si serve di altre fonti come le *Antiquitates Iudaicae* di Flavio Giuseppe e soprattutto il *De Civitate Dei* di sant'Agostino:

Ma soprattutto deriva da S. Agostino la scelta e la successione dei personaggi, e quindi la cronologia dell'opera: cronologia tanto più preziosa in quanto mette in relazione personaggi di ambienti così diversi, della storia sacra e di quella profana<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Petrarchesca è infatti la definizione dell'*amore crudele e pravo*

<sup>43</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore 1988, pp. 143-144, vv. 49-62

<sup>44</sup> Dennis Dutschke, Le figure bibliche in "ordine", in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituto Editoriale, Milano 1999

Petrarca segue lo stesso procedimento agostiniano, con gli stessi personaggi biblici anche in altre opere<sup>45</sup>, mescolandoli, come nei *Triumphs*, con i romani.

L'amore per gli antichi, è testimoniato anche in una lettera invitata all'amico Giovanni Colonna<sup>46</sup>:

[...] Nulla mi commuove quanto gli esempi degli uomini illustri. È infatti cosa utile levarsi in alto, mettere l'animo alla prova per vedere se sia forte, generoso, indomabile e costante nei riguardi del destino, o se invece abbia mentito a se stesso. Oltre che con l'esperienza, che è infallibile maestra d'ogni cosa, ciò si consegue perfettamente con l'accostare il proprio animo a quelli cui egli ardentemente desidera essere somigliante. E quindi, come io son grato a tutti coloro che leggo se mi hanno spesso offerto, con i loro esempi, la possibilità di questo esperimento, così io spero d'essere a mia volta ringraziato da coloro che mi leggeranno.

Questo poeta fu un lettore così precoce rispetto alla sua età, che per trovare un correttore di testi che lo eguagli o lo superi, bisogna aspettare tre generazioni, fino al tardo e filologo indiscusso, Lorenzo Valla. Il suo amore per i libri, manifestato attraverso le fonti originali della produzione letteraria e la sua continua ricerca di opere sconosciute incoraggiò la nuova attività culturale dell'Umanesimo, movimento del Quattrocento, che aveva trovato un suo anticipatore proprio in Petrarca anche per un altro motivo: il poeta fu il primo grande intellettuale a spostare i suoi interessi morali e sociali sull'uomo, perno attorno a cui ruotava questo nuovo movimento.

## 2.4 Lo stile dei *Trionfi*

La difficile situazione testuale, l'impossibilità di attribuire una data certa e l'esistenza di più redazioni critiche, hanno spinto la critica a considerare i *Trionfi* più disgregati e incompiuti di quanto apparissero. Dal punto di vista interpretativo, hanno particolarmente subito una scrittura che a tratti si è rivelata provvisoria, anche se, ben radicata nella poetica trionfale. Gorni<sup>47</sup>, ha dimostrato come l'impiego di registri e tonalità differenti, abbia spesso ricondotto ad una certa incompletezza. Del resto, la

---

<sup>45</sup> Nel *De vita solitaria* e nelle *Familiars VII 2*

<sup>46</sup> È stato un cardinale italiano della Chiesa cattolica, nominato da papa Giovanni XXII, il 18 dicembre 1327, nonché amico di Petrarca

<sup>47</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore 1988, introduzione

varietà stilistica, come sintomo della dispersione interiore del poeta, praticata con grande maestria, aveva contraddistinto anche il *Canzoniere*.

Contrariamente, nei *Trionfi*, questa *variatio* si presenta lungo tutto il percorso morale e conoscitivo della successione trionfale; non è più un “vario”, alternato in base agli stati d’animo del poeta bensì a un qualcosa posto razionalmente attraverso la sua memoria e la sua fantasia.

È indubbio che rimanga un poema strutturalmente difficile ma, grazie ai materiali utilizzati diligentemente da Petrarca, le varietà formali e stilistiche si comprendono con una certa chiarezza, grazie all’armoniosità che gli è riuscito a conferire l’autore.

I *Trionfi*, come sostiene Claudia Berra<sup>48</sup>, possono essere considerati come una revisione di Petrarca su se stesso e sulla sua cultura e il loro “vario stile” si muove tra lirica ed epica, rispettivamente, tra intermittenza del cuore e della penna.

Non solo le sovrapposizioni di stile accomunano i *Trionfi* con il *Canzoniere* ma anche alcuni passi salienti come l’innamoramento del poeta, la resistenza di Laura ad Amore e la morte di lei, temi che però, nel poemetto, si presentano in modo differente. Per esempio, quando Laura sconfigge Amore, innescando il Trionfo della Pudicizia, si assiste ad un ruolo provvidenziale della donna, nel *Canzoniere*, invece, l’amore infelice tra Laura e Petrarca viene represso solo per la loro salvezza. Questo punto cruciale dei *Trionfi*, ricco di dettagli narrativi e patetismo, diviene un vero e proprio *exemplum*, e, Laura, nel Trionfo della Pudicizia, impregnandosi di positività, diviene una figura sovrumana che la rende protagonista al centro del poema.

Anche il linguaggio poetico e le immagini differiscono tra *Canzoniere* e *Trionfi*, infatti, le metafore simboliche appartenenti ai *Fragmenta*, divengono elementi della scenografia trionfale nei *Triumphs*, cambiando il rapporto tra figurante e figurato. Per esempio, arco, frecce e ferite di Amore si riferiscono al protagonista e sono frequentissime nel *Canzoniere* ma, nel poema, conoscono una nuova fortuna, prefigurandosi come elementi iconici e simbolici del trionfo ed estendendosi, ad alcuni personaggi dell’antichità, attraverso epiteti come *sotto mille catene e mille chiavi*<sup>49</sup>, *cinto di ferro i pie’, le braccia e ‘l collo*<sup>50</sup> e *catenato... innanzi al carro*<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Claudia Berra, la varietà stilistica dei Trionfi, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituito Editoriale, Milano 1999, pp. 175-218

<sup>49</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore 1988, p. 95, v. 87

<sup>50</sup> Ivi, p. 103, v. 152

<sup>51</sup> Ivi, p. 105, v. 160

Un altro esempio è la metafora del fuoco: nel *Canzoniere*, Laura è “sole” sia in vita che in morte ed è sempre accompagnata dalle stelle, le quali, simboleggiano le donne che l’accompagnano. Le immagini di luminosità sono ampliate nei *Trionfi* e si rivolgono anche ad altri personaggi, basti soffermarsi sulle parole di Massinissa: *chiara vertute accesa/ ché ‘n tutto è orba chi non vede il sole*<sup>52</sup>. Proseguendo all’interno del poema, si nota come la metafora della luce sia centrale nel Trionfo della Fama: *Quale in sul giorno un’amorosa stella/ suol venir d’oriente innanzi al sole*<sup>53</sup>, continua con il console Claudio che *fimaggiava a guisa d’un piropo*<sup>54</sup>, con Camillo e la *sua vertute chiara*<sup>55</sup>, il *lume*<sup>56</sup> di Pompeo e i *tre soli*<sup>57</sup> di Dentato, Marco Sergio e Sceva.

Infine, l’accostamento neve/sole non rappresenta l’annichilimento del poeta dinnanzi all’amata come nel *Canzoniere* ma lo sgomento che egli prova di fronte agli spettacoli cui assiste. Quelli appena citati, sono solo alcuni degli esempi che si potrebbero fare tra le due opere.

Dal punto di vista linguistico, invece, i *Trionfi* si possono definire come l’incontro fra lessico dantesco e stilemi di netta marca petrarchesca, in particolare, sono numerose le serie rimiche intrecciate o consecutive assonanti e consonanti e di parole in rima allitteranti, una *ripercussio* già presente nei *Fragmenta* ma qui inserita secondo il modello dantesco. Emblematico è l’episodio dell’incontro con la guida<sup>58</sup>, che presenta le seguenti allitterazioni: *Allor mi stRInsi a REmiRAR s’alcuno/ Riconoscessi ne la folta schiERA/ del RE non mai di laGRIme digiuno*, altrettante, ne troviamo nella risposta della guida stessa: *ma vero amico/ TI son e Teco nacqui in Terra Tosca*<sup>59</sup>; inoltre, in questa prima parte del capitolo, sono numerose le rime *discioglia, spoglia, voglia*<sup>60</sup> che consuonano con la serie successiva *meglio, veglio e sveglio*<sup>61</sup>, il poliptoto *vidi-vista*<sup>62</sup>, le figure etimologiche come *risposta/rispose*<sup>63</sup> o *giovenil/giovincel*<sup>64</sup> e le iterazioni quali *vita*<sup>65</sup> o *signore*<sup>66</sup>.

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 118, vv. 150-151

<sup>53</sup> Ivi, p. 288, vv. 10-11

<sup>54</sup> Ivi, p. 291, v. 43

<sup>55</sup> Ivi, p. 294, v. 62

<sup>56</sup> Ivi, p. 298, v. 91

<sup>57</sup> Ivi, p. 299, v. 104

<sup>58</sup> Ivi, p. 87, vv. 34-36

<sup>59</sup> Ivi, p. 89, vv. 47-48

<sup>60</sup> Ivi, p. 93, vv. 71, 73 e 75

<sup>61</sup> Ivi, p. 93, vv. 77 e 79; p. 94, v. 81

<sup>62</sup> Ivi, p. 81, v. 13; p. 88, v. 38

<sup>63</sup> Ivi, p. 91, v. 59; p. 92, v. 68



Dopo l'esordio, si assiste al modulo più somigliante della *Commedia*: le rassegne dei personaggi petrarcheschi, analoghe soprattutto a quelle dei canti IV e V dell'*Inferno*. Al di là della somiglianza strutturale però, le filze di personaggi inserite nei *Trionfi* non sono omogenee, ma, secondo la specificità dei personaggi e dei contesti stilistici, si distinguono dalle rassegne dantesche. Sono molti quindi gli aspetti stilistici comuni tra *Trionfi* e *Commedia* ma altrettanto sono i punti in cui gli autori divergono.

## 2.5 Gli elementi innovativi dei *Trionfi*

Come sostiene Renato Serra nel suo saggio *La novità dei Trionfi*<sup>67</sup>, gli elementi innovativi di quest'opera sono da ricercare sia nella composizione, sia nel contenuto, infatti, l'arte e il desiderio di tradurre la gente gloriosa antica, non come fantasmi, ma come vere e proprie rappresentazioni di atteggiamenti e la peculiarità di mescolare il volgare con l'eleganza dei classici, sono gli aspetti centrali di questo poema.

È vero che, prima di Petrarca, esistevano poemi allegorici, dotti ed eruditi, ma Serra insiste nel sottolineare la distanza che intercorre tra questi, volti spesso ai libri antichi come a un repertorio di favole e moralità, e i *Trionfi*, carichi di colore, calore e nobiltà di modi ed immagini. "I Trionfi"- continua il critico- "sono il *magnum opus* che il Petrarca aveva annunciato al mondo come lavoro ultimo supremo della sua Musa, e dell'arte". Taluni potrebbero sostenere che quest'imitazione classica era già presente nel *Canzoniere*, ed è vero. Come potrebbe un autore, già maturo, cambiare così radicalmente la sua arte? Eppure, le novità di quest'opera sono indiscusse e condivise da più studiosi.

Iniziamo con il considerare la lingua: la scelta delle parole, studiate nella loro nobiltà, per essere all'altezza dell'argomento, si coniugano strettamente con la scelta dell'uso del latinismo. Il latino offriva a Petrarca, ai suoi coevi e ai suoi predecessori, un ideale di perfezione, ma nei *Trionfi*, non è tanto il volgare a tradurre vocaboli nuovi, quanto l'uso del latino ad accomodarsi all'interno del volgare. Questo lavoro di lima era già

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 93, v. 73 e 79

<sup>65</sup> Ivi, p. 93, v. 75; p. 94, v. 86

<sup>66</sup> Ivi, p. 93, v. 78; p. 94, v. 84

<sup>67</sup> Renato Serra, *La novità dei "Trionfi"*, da *Scritti* a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Le Monnier, Firenze 1938, pp. 340-346

stato attuato all'interno del *Canzoniere*, ma in modo completamente diverso: i latinismi scorrevano al poeta, in usi letterari ed ecclesiastici o quando, egli sentiva la necessità di sfoggiare le sue virtù, *modus scribendi* presente anche nel Boccaccio prosatore giovanile. Nei *Trionfi*, invece, i pensieri e le espressioni sono accuratamente ricercati allo scopo di vedere e concepire "latinamente".

Rispetto a Dante e Boccaccio, Petrarca, usa, all'interno dei *Trionfi*, periodi poetici più lunghi, avviluppati e complessi, superando i limiti del verso stesso; Serra, a questo proposito ha riassunto nel saggio, gli esempi più significativi:

Quattro destrier via più che neve bianchi;  
sovr'un carro di foco un garzon crudo  
[...]  
dintorno innumerabili mortali,  
parte presi in battaglia e parte uccisi...<sup>68</sup>

I commentatori annotarono la mancanza del verbo finito ma non pensarono che questo, potesse coincidere con l'uso implicito del latino.

Altri versi contengono quello che i grammatici chiamarono accusativo alla greca o accusativo di relazione:

Pien di filosofia la lingua e 'l petto.<sup>69</sup>

Cinto di ferri i pie' le braccia e 'l collo<sup>70</sup>

Vergine bruna i begli occhi e le chiome.<sup>71</sup>

o, l'uso del latino attraverso le frequenti e ardite inversioni o interposizioni:

Rimirando, er'io al sol fatto di neve  
tanti spirti e sì chiari in carcer tetro<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore 1988, pp. 83-86, vv. 22-30

<sup>69</sup> Ivi, p. 97, v. 101

<sup>70</sup> Ivi, p. 103, v. 152

<sup>71</sup> Ivi, p. 127, v. 144

<sup>72</sup> Ivi, p. 194, vv. 163-164

Riassumendo, gli esempi dell'oscurità, dati dalla relativa staccata dal soggetto, dall'uso breve e piuttosto ardito dell'apposizione e dalla costruzione complessa di certe frasi, convergono, per Serra, in un'unica ragione: il ripensamento e l'elaborazione latina non solo del periodo ma anche del concetto. Per chiarire alcune di queste oscurità, si veda uno dei passi che godono di maggior durezza:

che del nostro furor scuse non false  
e i legittimi nodi furon rotti.<sup>73</sup>

questi versi, oggi, si sogliono intendere, riferendoli al verso 44:

indarno a marital giogo condotti,  
(che del nostro furor scuse non false):  
e i legittimi nodi furon rotti;

Così, tutti questi aspetti dei *Trionfi* si schiariscono, se analizzati con il colore e le immagini del poema. Molto deve ai classici anche il *Canzoniere* ma in esso, l'uso del latino è affrontato, come nota universale, come dagli altri autori trecentisti.

Petrarca, nei *Trionfi*, accomoda l'uso moderno di pensieri, con forme antiche, attraverso un'ornata compostezza del disegno sullo specchio dei classici.

## 2.6 L'arte figurativa all'interno dei *Trionfi*

I *Triumphs*, ricchi di memorie classiche e tradizioni figurative coeve a Petrarca, riscontrarono un grande successo editoriale tra '400 e '500 e gli studiosi hanno individuato anche molte opere d'arte, riconducibili al testo petrarchesco. Quindi, se da un lato il poema provocò un interesse collettivo, è altrettanto vero che i *Triumphs* vennero influenzati a loro volta dal tema trionfale, di matrice classica, a cui l'autore aggiunse una serie di intenzioni allegoriche. La scelta del titolo da parte di Petrarca, appare disomogenea alla critica, la quale, ha constatato che solo i primi quattro trionfi di Petrarca alludono al trionfo romano, negli ultimi due, infatti, manca la menzione dei

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 117, vv. 44-45

personaggi e, la vittoria trionfale, che prima era descritta attraverso una cerimonia processionale, è limitata al Tempo sulla Fama e all'Eternità sul Tempo.

In verità, anche il terzo trionfo, quello della Morte manca del motivo trionfale, questo sta a significare come esso non sia preso esclusivamente nel suo senso primario ma, spesso, sia strettamente correlato con la visione.

Il trionfo è raffigurato dall'arte antica, con un carro, che prevede al suo interno un vincitore e degli animali atti a trainarlo; ciò implica che l'iconografia deve tener conto della tradizione e delle convenzioni che essa impone al linguaggio figurativo.

In relazione a ciò, l'immagine classica di Cupido con arco e frecce, merita particolare attenzione, essendo rappresentata in modo differente da diversi autori: mentre a Dante l'immagine tradizionale di Amore era remota, infatti lo rappresenta come un *giovane vestito di bianco di bianchissime vestimenta*<sup>74</sup>, paragonandolo agli angeli del Vangelo della risurrezione, Petrarca, rispetta la tradizione classica, seppur con delle varianti, giustificate dalle più svariate rappresentazioni di Cupido da parte dei suoi coevi.

Lucia Battaglia Ricci scrive all'interno del suo saggio<sup>75</sup>, che Francesco da Barberino<sup>76</sup>, presenta il suo Dio come un adolescente nudo, provvisto di ali, non cieco e dotato di piedi di falcone, Giovanni Boccaccio in *Genealogie*<sup>77</sup>, invece, lo descrive con i tratti più disparati, ovvero con gli arti inferiori di grifo e una cinghia piena di cuori, e ancora, Guittone d'Arezzo, nella didascalia del *Trattato d'Amore*<sup>78</sup>, descrive Cupido come un *garzone nudo, cieco, cum due ale su le spalle*.

Petrarca, nei *Fragmenta*, rifiuta, non solo i piedi artigliati ma anche l'iconografia di Amore cieco ma, nei *Triumphs*, precisamente in *TC III*, evidenzia la cecità degli amanti, aggiungendo il verso *or puoi veder Amor s'egli è ben cieco*<sup>79</sup>.

È chiaro come Petrarca sovrapponga più immagini di Amore, prediligendo, però, nei *Trionfi*, l'immagine classica.

---

<sup>74</sup> Dante Alighieri, *Vita Nuova*, premessa di Maria Corti e a cura di Manuela Colombo, Feltrinelli Editore, Milano 2015, p. 69, cap. XII

<sup>75</sup> *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Bologna 1999, pp. 259-298

<sup>76</sup> Poeta italiano vissuto tra il 1264 e il 1348

<sup>77</sup> Si tratta di una raccolta enciclopedica di 15 libri, scritta in latino, in cui vengono interpretati, in chiave allegorica, molti miti delle divinità pagane.

<sup>78</sup> È un insieme di liriche, confluite in questa raccolta nel 1265, incentrate sulla rappresentazione dell'amore.

<sup>79</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore 1988, p. 139, v. 18

L'autrice del saggio rileva che un altro aspetto che allontana l'immagine figurativa trionfale dal testo da cui nasce, è rintracciabile all'interno del *Triumphus Temporis*, in cui, il sole, descritto dall'iconografia diffusa come un vecchio alato con le stampelle, nel poema, è collocato da Petrarca su un carro trainato da quattro cavalli; è indubbia, quindi, la carica allegorica inserita dall'autore a discapito della tradizione classica per eccellenza.

Meno lontani dalla cultura medievale, sono invece gli elementi inseriti da Petrarca nel *Triumphus Pudicitiae*, mancante di un carro trionfale Laura- Pudicizia, come il candido ermellino, identificazione della donna, la presenza di pietre preziose<sup>80</sup> e di virtù personificate, che rimandano ai Bestiari e ai Lapidari.

Un altro aspetto su cui è doveroso soffermarsi è il ruolo della morte che dà Petrarca, all'interno del poema, probabilmente influenzato dall'affresco pisano del *Trionfo della morte*<sup>81</sup>, il cui la Morte travolge tutti indistintamente, sorprende che non l'aspetta e ignora chi, invece, la invoca.

In questo dipinto, vi sono scene nuove dal punto di vista iconografico come la Morte rappresentata con la falce, e la compresenza di angeli e demoni ed è per questo che non è per niente trascurabile la relazione tra *l'inventio* di Petrarca e il suo immaginario figurativo.

Si veda il seguente esempio:

Lo spirto per partir di quel bel seno  
con tutte sue virtuti in sé romito,  
fatto avea in quella parte il ciel sereno.  
Nessun de gli adversarii fu sì ardito  
ch'apparisse già mai con vista oscura

---

<sup>80</sup> Nel poemetto anonimo dell'*Intelligenza*, ad esempio, vi è un'intera sezione dedicata alle pietre e ai loro significati.

<sup>81</sup> L'affresco di Buonamico Buffalmacco, che raffigura il Trionfo della morte, è il primo di una serie di tre grandi scene per il Camposanto di Pisa e fu dipinto nel 1336-41. Staccato dalla parete e riportato su tela, rappresenta la scena emblematica del ciclo del Camposanto, in cui il tema del *Trionfo della Morte*, legato alla credenza della fine del mondo, ha un valore fortemente suggestivo.

Nella zona inferiore sinistra dell'affresco, vi è l'incontro tra vivi e morti, più a destra si vede lo scontro tra angeli e demoni implacabili che si contendono le anime dei defunti, in alto a sinistra sono rappresentati quattro monaci, intorno ad una chiesetta, che appaiono indifferenti al destino di morte, infine, in basso a destra, si trova una scena del topos dell' "amor cortese", uomini e donne, infatti, siedono in un giardino tra suoni, canti e profumi della natura, mentre la Morte, sta volgendo verso di loro con la falce per rammentare il destino che li attende.

fin che Morte il suo assalto ebbe fornito<sup>82</sup>.

in questa scena, Petrarca non fa comparire i diavoli solamente perché il soggetto è Laura, pertanto, è l'eccezionalità della vittima a far saltare una tradizione corrente. Tuttavia, tra il *Trionfo della morte* pisano e quella del poema, si riscontrano alcune evidenti affinità: la campagna ricca di cadaveri eccellenti dipinta da Buffalmacco, rimanda ai deceduti illustri di Petrarca, *pontefici, regnanti, imperadori*<sup>83</sup> che dopo la morte risultano *ignudi, miseri e mendici*<sup>84</sup>; la Morte descritta in *vesta negra*<sup>85</sup> da Petrarca, che investe sulla giovane Laura, si collega senza dubbio a quella personificata dell'affresco, avvolta in una veste bruna, che avanza con la falce verso la giovane brigata.

I dati confermano che Petrarca abbia avuto una conoscenza del dipinto più o meno diretta e che l'episodio epocale della peste nera del 1348, abbia gettato l'autore a fare i conti con tale tragicità.

Fig. 1



<sup>82</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore 1988, p. 248, vv. 151-156

<sup>83</sup> Ivi, p. 241, v. 80

<sup>84</sup> Ivi, p. 241, v. 81

<sup>85</sup> Ivi, p. 237, v. 31

Le fonti rilevano che per la composizione del *Triumphus Cupidinis* e del *Triumphus Fame*, Petrarca, sia stato ispirato dalla vista dei dipinti di Giotto, situati nella *cappella regis* di Castelnuovo di Napoli, progettati tra il 1329 e il 1333; in questo ciclo di affreschi, andati perduti, erano rappresentati, accanto alle loro mogli, famosissimi personaggi come Alessandro, Salomone, Ettore, Enea, Achille, Paride, Ercole, Sansone e Cesare.

Ad avvalorare l'ipotesi di un'influenza di queste opere sul poema di Petrarca, è il fatto che, al poeta stesso, proprio a Padova, sia stata commissionata, da Francesco il Vecchio, la redazione del *Compendium del De viris illustribus*.

La suggestione di questi cicli pittorici sull'opera petrarchesca, è testimoniata dall'*Amorosa Visione* di Boccaccio; quest'opera, molto vicina ai *Triumphs*, come si è detto in precedenza, contiene, nella sala dedicata alla *Gloria mundana*, molti uomini famosi, che presentano sicure implicazioni con gli affreschi milanesi di Giotto.

È certo che, sia per la composizione dei *Triumphs*, sia per quella dell'*Amorosa Visione*, di fondamentale importanza risultò essere anche l'iconografia.

Alla luce di quanto detto, risulta chiaro come, al di là della penna dell'autore e delle fonti letterarie, sia stato fondamentale per Petrarca l'immaginario figurativo e, seppur l'autore non abbia sempre rispettato i canoni della tradizione classica, l'arte in generale e soprattutto quella del Trecento, è stata un importantissimo apporto per la realizzazione dei *Triumphs* e non solo.

## **2.7 Il ruolo della visione nei *Trionfi***

Nel verso *Quasi lunga pictura in tempo breve*<sup>86</sup>, Petrarca usa per la prima ed ultima volta, nel corso del poema, il termine "pictura" per definire un momento della sua visione.

Lo studioso Carlo Vecce, all'interno del suo saggio<sup>87</sup>, afferma come proprio questo termine si estenda a tutta l'opera dei *Trionfi*, i quali rappresentano la visione di una narrazione in cui, all'interno, si scorgono tecniche di invenzione, composizione,

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 194, v. 165

<sup>87</sup> Carlo Vecce, La "lunga pictura": visione e rappresentazione nei *Trionfi*, in *Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Bologna, 1999, pp. 299-315

descrizione ed elencazione. Quest'ultima, assume un carattere dominante all'interno del poema, protraendosi per tutto il Trionfo d'Amore, il Trionfo della Pudicizia e il Trionfo della Fama.

In una lettera a Giovanni d'Andrea<sup>88</sup>, Petrarca spiega la provenienza di due particolari sogni che ha avuto; il primo, appartenente alla giovinezza, lo ebbe all'aurora, addormentandosi turbato, a causa di una grave malattia di un amico: quest'ultimo, durante il sogno, gli chiese di porre fine al suo dolore, quando improvvisamente, irruppe un medico che, dopo aver svegliato il sonno dentro il sogno di Petrarca, si offrì di curare il malato; nel secondo, più recente, gli apparve l'amico Giacomo Colonna<sup>89</sup> nel giardino di Parma, che gli preannunciava la sua morte: in quello stesso giorno, infatti, a Petrarca giunse l'effettiva scomparsa dell'amico<sup>90</sup>.

Questi due sogni vengono schematizzati in *TM II*, in cui l'antefatto nasce, appunto, da una situazione di pericolo che avverte il poeta, e il proseguo vede una successione di apparizioni, la descrizione di un fantasma, l'interruzione improvvisa del sogno ed infine, il suo stato di veridicità.

L'importanza del sogno è fondamentale per Petrarca, in quanto, costituisce una raffinata finzione poetica che sarà centrale anche in due opere maggiori, l'*Africa* e il *Secretum*.

Laura, già all'inizio del *Canzoniere*, gravemente malata, apparve in sogno a Petrarca; in quella occasione, Petrarca, per poter risalire al momento di quella visione, si servì sia del dato cronologico, rappresentato dall'alba, sia di quello dato astronomico, confermato dalla presenza di Venere e da quella dell'Orsa.

Il momento della morte sarà invece marcato nella memoria del sogno nei seguenti sonetti che si ricollegano a *TM II*, precisamente in *RVF 250*:

Solea lontana in sonno consolarme  
con quella dolce angelica sua vista  
madonna; or mi spaventa et mi contrista,  
né di duol né di tema posso aitarme:  
ché spesso nel suo volto veder parme  
vera pietà con grave dolor mista,  
et udir cose onde 'l cor fede acquista

---

<sup>88</sup> Fu un giurista italiano, tra i suoi allievi ebbe Cino da Pistoia e appunto, Francesco Petrarca

<sup>89</sup> Fu un vescovo italiano, fratello di Giovanni Colonna.

<sup>90</sup> La data corrisponde al 1341



che di gioia et di speme si disarme.

“Non ti soven di quella ultima sera  
- dice ella - ch’i’ lasciai li occhi tuoi molli  
et sforzata dal tempo me n’andai?

I’ non tel potrei dir, allor, né volli;  
or tel dico per cosa experta et vera:  
non sperar di vedermi in terra mai”.<sup>91</sup>

e in RVF 251:

O misera et horribil visione!  
È dunque ver che’nnanzi tempo spenta  
sia l’alma luce che suol far contenta  
mia vita in pene et in speranze bone?

Ma come è che sì gran romor non sone  
Per altri messi, et per lei stessa il senta?  
Or già Dio et Natura nol consenta,  
et falsa sia mia trista opinione.

A me pur giova di sperare anchora  
la dolce vista del bel viso adorno,  
che me mantene, e ‘l secol nostro honora.

Se per salir a l’eterno soggiorno  
uscita è pur del bel’albergo fora,  
prego non tardi il mio ultimo giorno.<sup>92</sup>

nel primo sonetto, Petrarca descrive il sogno dell’apparizione di Laura ormai morta, nel secondo, commenta la visione raccontata nel componimento precedente.

Il sogno emblematico però, è sicuramente quello narrato in *TM II* in quanto, in esso, scompaiono i segni visivi ed onirici oltre ad una serie di elementi tipici della *visio* come,

---

<sup>91</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere* a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2014, p. 1019, *RVF 250*

<sup>92</sup> Ivi, p. 1021, *RVF 251*

per esempio, i verbi quali “apparire”, in favore dell’uso della prima persona del passato remoto del verbo “vedere”.

Per quanto riguarda la descrizione di Laura, incoronata con “gemme orientali” e paragonata all’Aurora, nel Trionfo della Morte sembra reale, come lo sono i suoi movimenti e le parole con cui si rivolge al poeta.

Nel *Trionfo della Fama*, la visione si presenta con la “gran reina al centro” con ai lati, grandi schiere di “nobil gente” e la scena è così semplice e statica che ricorda gli affreschi contemporanei del *Giudizio Universale*; i movimenti dei personaggi sono rarissimi e il poeta non deve far altro che guardarli, riconoscerne quelli a lui noti o tentare, attraverso le loro caratteristiche, di identificarli.

Dal punto di vista formale, è interessante notare l’uso del polisindeto, che rimanda al continuo elenco di immagini cui assiste Petrarca, interrotto solo da qualche indicazione temporale.

Il ruolo della visione è stato fondamentale per la realizzazione dell’opera in quanto, Petrarca, attraverso di essa, ha potuto separare le singole visioni, convergenti in un unico grande disegno, infatti, i *Trionfi*, tra loro, sono in un rapporto di successione/superamento nel quale quello che viene prima si dissolve nel seguente fino all’ultimo, che ingloba tutto e dà una soluzione all’intera opera.

Ritorniamo alla visione dei personaggi che, nel primo trionfo si presenta in modo differente rispetto al Trionfo della Fama: *TC I*, pur iniziando con il topos della *visio in somniis*, è contraddistinto dall’elemento dinamico. Infatti, il poeta assiste ad un continuo movimento processuale dei personaggi che sfilano, verso i quali si avvicina per poterli identificare e parlarci, come avviene con Massinissa e Sofonisba. Le schiere di personaggi sono talmente vaste che il poeta, addirittura, all’inizio di *TC II* si stanca, pur non rinunciando a continuare la sua ricerca. Le analisi dei cataloghi quindi, potrebbero continuare anche per gli ultimi due capitoli del *Triumphus Cupidinis* in cui si aggrega al corteo dei vinti anche Petrarca, come gli aveva preannunciato già la guida, che approderà all’isola di Cipro.

Dal *Trionfo della Pudicizia*, invece, Petrarca si allontana dalla sfera individuale e si limita a spettatore verso situazioni esperite da altri come appunto, la morte di Laura, la fama raggiunta dagli uomini illustri attraverso la forza e la gloria e le vicende di personaggi appartenenti alle più disparate civiltà e presenti nella Bibbia.

Nel Trionfo del Tempo e dell'Eternità, centrali sono le dimensioni temporali: nel primo, il presente incombe sul passato, nel secondo, trionfa il futuro con la visione di Laura, che conclude il poema.

Quanto rilevato, attesta come la pittura sia stata di fondamentale importanza per Petrarca, il quale, si è servito di una certa prospettiva che gli ha permesso da un lato, di utilizzare le arti del quadrivio, dall'altro di ricorrere alla scienza filosofica per convergere percezione ed intelletto.

La novità di Petrarca riguardo alla costruzione prospettica, che tradizionalmente prevedeva l'immobilità dell'osservatore all'interno di uno spazio geometrico chiuso, sta nel fatto che chi guarda, è in continuo movimento; il punto di vista risulta così dinamico, attento al tempo e allo spazio del soggetto in questione.

Anche stavolta, il modello per questa costruzione è la *Commedia*: Petrarca, analizzando il X del *Purgatorio*, specialmente le terzine fino al coinvolgimento di Traiano, nota come Dante sia riuscito a mettere insieme sia il movimento dell'immagine, sia quello dell'osservatore:

“Non tener più ad un loco la mente”,  
disse ‘l dolce maestro, che m’avea  
da quella parte onde ‘l cuore ha la gente.  
Per ch’i’ mi mossi col viso, e vedea  
Di retro da Maria, da quella costa  
Onde m’era colui che mi movea,  
un’altra storia ne la roccia imposta;  
per ch’io varcai Virgilio e fe’ mi presso,  
acciò che fosse a li occhi miei disposta.  
Era intagliato lì nel marmo stesso  
lo carro e’ buoi, traendo l’arca santa,  
per che si teme officio non commesso.  
Dinnanzi pareva gente; e tutta quanta,  
partita in sette cori, a ‘due mie’ sensi  
faceva dir l’un ‘No’, l’altro ‘Sì, canta’.  
Similmente al fummo de li ‘ncensi  
Che v’era immaginato, li occhi e ‘l naso  
E al sì e al no discordi fensi.  
Lì precedeva al benedetto vaso,  
trecando alzato, l’umile salmista,

e più a men che re era in quel caso.  
Di contra, effigiata ad una vista  
d'un gran palazzo, Micòl ammirava  
sì come donna dispettosa e trista.  
I'mossi i piè del loco dov'io stava,  
per avvisar da presso un'altra istoria,  
che di dietro a Micòl mi biancheggiava.  
Quiv'era storiata l'altra gloria  
del roman principato, il cui valore  
mosse Gregorio a la sua gran vittoria;  
i' dico di Traiano imperadore;<sup>93</sup>

È chiaro come il fattore temporale, quando l'osservatore è in movimento, assume un significato più importante rispetto allo spazio in quanto, gli occhi sono continuamente rivolti alla profondità della scena e alle luci e alle ombre di ciò che lo circonda.

Il tempo dei *Trionfi*, secondo la concezione agostiniana è “breve”, ciononostante, Petrarca ha ambito ed alla fine giunto, alle costruzioni più ardite.

## 2.8 Un commento ai *Trionfi*

L'unico commento, risalente al Quattrocento, pervenutoci al poema petrarchesco è quello di Ilicino<sup>94</sup>, che, composto da quattrocentottanta pagine e ristampato per ben ventitré volte, fino al 1525, rappresentò uno dei testi volgari più ampi di quell'epoca. Tuttavia, come riporta nel suo saggio Josef Allenspach<sup>95</sup>, ci fu un altro commento ai *Trionfi*, seppur mutilo, due anni prima, a Parma, che fu attribuito allo stampatore di Ilicino, Andrea Portilia. Quarta<sup>96</sup> lo riporta così:

V'è una stampa de' Trionfi, fatta a Parma nel 1473, con un commento diverso da quello dell'Ilicino; con uno strano commento che parrebbe opera di tre persone: di un espositore, di un glossatore e di un terzo che rivede l'opera dell'uno e dell'altro, e dove trova che sbagliano lascia prima che sbaglino, e poi,

---

<sup>93</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori Editore, Milano 2002, pp. 187-190, canto X

<sup>94</sup> Autore di Montalcino che nel 1475, a Bologna, realizzò il primo commento a stampa dei *Trionfi*

<sup>95</sup> Josef Allenspach, *Commento ai Trionfi" di anonimo quattrocentesco: un primo elenco di codici*

chiesta scusa all'uno e all'altro, li corregge. Ma con tutto che vi lavorino tre persone, il commento s'arresta al principio del *Trionfo della Fama*; o per esser più esatti, al verso 59 di quel canto con cui il Petrarca l'avea prima cominciato, ma che poi rifiutò..., né accompagna tutti i canti precedenti; quelli dove non occorran allusioni storiche o mitologiche, sono saltati, dicono i tre, come troppo chiari.

Questo commento è risultato essere, non un'opera di sei mani, ma, l'ultimo di un lungo lavoro, probabilmente iniziato agli inizi del Quattrocento.

Una glossa, invece, riportata da tutti i copisti del commento, contiene un certo Giovanni da Ravenna, il quale, potrebbe identificare Giovanni Conversini, ammiratore di Petrarca che però, non frequentò mai la sua casa, o Giovanni Malpaghini, l'ammanuense dell'autore, ipotesi considerata più plausibile.

Nei primi due mesi del 1374 il poeta, aggiunse l'ultimo trionfo preceduto da un commento come attesta il Vaticano latino 3196:

Incomincia il libro chiamato *Trionfo d'Amore* fatto e composto dall'eccellentissimo e sommo poeta messer Francesco Petrarca di Firenze per amore dell'innamorata sua madonna Laura, il quale libro è distinto in capitoli tredici, i quali in sentenza fanno menzione e contengono cinque trionfi, nei quali uomini antichi moderni, maschi e femmine, hanno trionfato, ponendo la loro felicità in alcuni di quelli, ciascuno sottomettendosi al giogo d'amore e trasformandosi in quella cosa la quale più amò mentre visse. Il primo trionfo ovvero felicità fu in aver possessione ovvero contentamento in amore di sua donna innamorata. Il secondo trionfo si è a possedere alto stato di scienza. Il terzo si è in avere dominio di fortezza in propria persona. Il quarto si è nelle grandi ricchezze e pompe mondane ovvero nelle grandi signorie. Il quinto e ultimo si è nelle virtù. Pone ancora l'autore al fine di quest'opera il sesto futuro trionfo, il quale sarà al dì del giudizio universale nella risurrezione e congiunzione delle anime con i corpi loro insieme glorificati.

Il commento è stato scritto dal punto di vista storico, filosofico e allegorico ma manca in esso la parte propriamente lirica. Infatti, i testimoni T e P, gli unici a separare testo e commento, mancano di inserire quest'ultimo in alcuni gruppi di versi. T, come sostiene Allenspach, lascia degli spazi bianchi in assenza di commento, mentre P scrive i versi rispettivi senza fare alcuna interruzione. Il commento sopra riportato, contiene la seguente glossa:

con pace del glosatore e sotto correzione di chi meglio sa mostrare che il detto chiosare abbia errato dove, esponendo il tempo nel quale la detta visione apparve all'autore ovvero quando si innamorò, dice che fosse nel mese di marzo, come evidentemente per il resto si vede che fu nel mese di aprile.

Proprio questa glossa conduce a pensare che ci sia stata una seconda correzione che rappresenta, quindi, un terzo stadio dell'elaborazione:

e dove i predetti chiosatori dicono che si può dire che si innamorò, questo non è vero come appare per il testo... et etiamdo il venerdì santo non viene di maggio.

T tramanda un commento che, secondo alcuni studiosi, non sembra aver niente a che fare con i commenti quattrocenteschi a stampa.

### III. IL TRIONFO D'AMORE

#### 3.1 *Triumphus Cupidinis I*

Il primo capitolo del Trionfo d'Amore è bipartito: nei versi 1-84 Petrarca narra la sua prima visione nella quale incontra Amore e nei versi 85-160 presenta un primo elenco di personaggi che incontra nel corteo dei vinti.

Le prime quattro terzine, che costituiscono una sorta di proemio a tutta l'opera, contengono una perifrasi iniziale, processo tipico dantesco, per indicare il tempo e il luogo della nascita della visione di Petrarca-personaggio:

Al tempo che rinnova i mie' sospiri  
per la dolce memoria di quel giorno  
3 che fu principio a sì lunghi martiri,  
[...] <sup>97</sup>

l'elemento cronologico, cui fa riferimento il poeta, è il 6 aprile 1327, data in cui Petrarca incontra per la prima volta Laura ad Avignone e se ne innamora.

La parola-chiave *sospiri* conduce i lettori ad un chiaro riferimento al *Canzoniere*:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
in sul mio primo giovanile errore  
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono:

del vario stile in ch'io piango et ragiono,  
fra le vane speranze e 'l van dolore,  
ove sia chi per prova intenda amore,  
spero trovar pietà, nonché persono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto  
favola fui gran tempo, onde sovente  
di me medesimo meco mi vergogno;

---

<sup>97</sup> Francesco Petrarca, *Triumphus* a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, pp. 78-79, vv. 1-3

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,  
e 'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente  
che quanto piace al mondo è breve sogno.<sup>98</sup>

nel sonetto incipitario infatti, composto secondo Rico<sup>99</sup> probabilmente nel 1350, Petrarca, ormai uomo e poeta consapevole, ricorda l'amore per Laura come un *giovenil errore*, provando quasi vergogna per aver inseguito i piaceri vani, tra cui, appunto, il sentimento amoroso; il risultato di questa riflessione fu la presa di coscienza di un pentimento, oltre alla consapevolezza della vanità di tutte le cose.

Petrarca, nella seconda terzina di *TC I*, amplia la perifrasi, iniziata nei primi versi, questa volta per indicare la stagione:

già il sole al Toro l'uno e l'altro corno  
scaldava, e la fanciulla di Titone  
6 correa gelata al suo usato soggiorno<sup>100</sup>.

servendosi del mito, usato anche da Virgilio nell'*Eneide*<sup>101</sup>, secondo cui Aurora, ogni mattina, lascia il letto di Titone nascosto nell'oceano, per diffondere ovunque la prima luce, il poeta-personaggio allude alla primavera, chiamata altrove *tempo novo*<sup>102</sup>, precisamente, come già anticipato, al mese di aprile, in cui, secondo le credenze dell'epoca, mancava poco che il sole facesse ingresso nella costellazione del Toro<sup>103</sup>. L'Aurora, che per tradizione classica è il momento in cui i sogni appaiono veritieri, conduce Petrarca alla visione:

Amor, gli sdegni e 'l pianto e la stagione  
Ricondotto m'aveano al chiuso loco  
9 ov'ogni fascio il cor lasso ripone.  
Ivi fra l'erbe, già deel pianger fioco,

---

<sup>98</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere* a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2014, p. 5, *RVF* 1

<sup>99</sup> *ivi*, p. 5

<sup>100</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs* a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 79, vv. 4-6

<sup>101</sup> Virgilio, *Eneide*, a cura di Alessandro Fo, Nuova Universale Einaudi, Torino 2012

<sup>102</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere* a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2014, p. 986, *RVF* 239, v. 2

<sup>103</sup> L'ingresso del sole nella costellazione del toro, oggi, avviene il 21 aprile ma, prima della riforma gregoriana, avveniva il 13 aprile (Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime Estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2013, p. 48)



vinto dal sonno<sup>104</sup>, vidi una gran luce  
12 e dentro assai dolor con breve gioco<sup>105</sup>.

queste terzine contengono una seconda perifrasi, attraverso l'*interpretatio nominis* del *chiuso loco*, infatti, è chiaro che il poeta sta facendo riferimento a Valchiusa, luogo a lui così caro, tanto da essere l'unico in cui riesce a star solo con se stesso.

Vista la densità dei versi citati sin qui, è utile sciogliere la fittissima rete di allusioni presenti nell'incipit, rispetto al quale è palese la differenza con la "selva oscura dantesca". Tuttavia, nonostante si stia prendendo come termine di paragone un'opera così diversa come la *Commedia*, compare nell'alba di un mattino anche la primavera:

Temp'era dal principio del mattino,  
e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle  
ch'eran con lui quando l'amor divino  
mosse di prima quelle cose belle;  
sì ch'a ben sperar m'era cagione  
di quella fiera a la gaetta pelle  
l'ora del tempo e la dolce stagione<sup>106</sup>

la data del viaggio, coincidente con l'equinozio primaverile, è considerato un momento propizio per Dante; allo stesso modo, Petrarca sceglie le prime ore del mattino per il suo viaggio onirico nonché la stessa stagione, del resto, secondo la credenza medievale, si pensava che il mondo fosse stato creato proprio durante la primavera.

Lontano dagli esordi di questi due poemi, si colloca invece quello dell'*Amorosa Visione* di Boccaccio, il quale, all'interno del sogno, non inserisce né la primavera né la mattina. Come sostiene Maria Cecilia Bertolani<sup>107</sup>, in Boccaccio il sonno serve esclusivamente a "liberare la fantasia da ogni gravame materiale", accentuando così, la tensione interiore precedente alla visione:

---

<sup>104</sup> È lo stesso sintagma con cui Dante inizia il sogno in *Purg. IX* (Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, p. 164. V. 11)

<sup>105</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs* a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, pp. 80-81, vv. 7-12

<sup>106</sup> *Antologia della Divina Commedia*, a cura di Pietro Cataldi e Romano Luperini, Le Monnier, Firenze, 2003, p. 23, Canto I, vv. 37-43

<sup>107</sup> Maria Cecilia Bertolani, *Il corpo glorioso*, Studi sui Trionfi del Petrarca, Carocci editore, Roma 2001, p. 35

Move nuovo disio la nostra mente,  
 donna gentile, a volervi narrare  
 quel che Cupido graziosamente  
 in vision li piacque di mostrare  
 all'alma mia, per voi, bella, ferita  
 con quel piacer che ne' vostri occhi appare.  
 Recando adunque la mente, smarrita  
 per la vostra virtù, pensieri al core,  
 che già temea della sua poca vita,  
 accese lui di sì fervente ardore,  
 che uscita si sé la fantasia  
 subito entrò in non usato errore.  
 Ben ritenne però il pensier di pria  
 con fermo freno, ed oltre a ciò ritenne  
 quel che più caro di nuovo sentia.  
 In ciò vegghiando in le membra mi venne  
 Non usato sopor tanto soave,  
 ch'alcun di loro in sé non si sostenne.<sup>108</sup>

La fantasia di Boccaccio è libera di vagare e il richiamo alla memoria, presente sia in Petrarca che in Dante, qui risulta completamente assente.

Tornando a *TC I*, l'inizio della prima visione è sancito dall'incontro con Amore, che Petrarca, ancora una volta attraverso una perifrasi, presenta come *un vittorioso e sommo duce*<sup>109</sup>, riproponendo il celeberrimo verso virgiliano *omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori*<sup>110</sup>, che, secondo la tradizione del trionfo romano, governa un carro di vinti. Petrarca, non essendo abituato a vedere immagini simili, a causa del *secol noioso*<sup>111</sup> cui apparteneva, aguzzò la vista per scorgere al meglio quanto stava avvenendo. È importante sottolineare, in questo punto del testo, la netta contrapposizione tra passato e presente: Petrarca, che non si rispecchiava nella sua epoca, avrebbe voluto vivere nella Roma antica, luogo in cui dimoravano i più alti valori, per questo, l'unica consolazione del poeta-personaggio è cercare di apprendere la

<sup>108</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Edizione critica per cura di Vittore Branca, G. C. Sansoni Editore, Firenze 1944, pp. 9-10, vv. 1-18

<sup>109</sup> Ivi, p. 81 v. 13

<sup>110</sup> Virgilio, *Bucoliche*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione di Luca Canali, note di Riccardo Scarcia, Bur Classici greci e latini, Milano 2010

<sup>111</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs* a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 82, v. 17

visione mai accadutagli prima e far rivivere attraverso essa, quel passato memorabile, da cui era profondamente attratto.

Continua allora la descrizione di Amore, denominato stavolta come un *garzon crudo*<sup>112</sup>, raffigurato, come nella maggior parte della classicità, con le ali<sup>113</sup> e munito di arco e frecce, al comando di un grande carro di fuoco trainato da quattro cavalli da battaglia. Incuriosito da ciò che stava avvenendo davanti ai suoi occhi, Petrarca si avvicinò al carro per tentare di riconoscere qualcuno all'interno di quell'enorme schiera di amanti catturati da Amore, senza però riuscire nell'intento, finché non gli apparve qualcuno:

Un'ombra alquanto men che l'altre trista  
Mi venne incontra e mi chiamò per nome,  
42 dicendo: - Or questo per amar s'acquista! -  
Ond'io meravigliando dissi: - Or come  
conosci me, ch'io te non riconosca? -  
45 Et e': - Questo m'avèn per l'aspre some  
de' legami ch'io porto, e l'aer fosca  
contende a gli occhi tuoi; ma vero amico  
48 ti son, e teco nacqui in terra tosca. -  
le sue parole e 'l ragionare antico  
scoverson quel che 'l viso mi celava;  
51 e così n'assidemmo in loco aprico.<sup>114</sup>

questo personaggio, di cui Petrarca non svelerà mai l'identità, non è altro che la guida.

Il passo riportato, rimanda inconfutabilmente al modello dantesco, con cui consuona perfettamente nel momento in cui Dante, all'interno del XV canto dell'*Inferno*, fatica a riconoscere Brunetto Latini, sfigurato dalla pioggia di fuoco:

Così adocchiato da cotal famiglia,  
fui conosciuto da un, che mi prese  
per lo lembo e gridò: "Qual meraviglia!"  
E io, quando 'l suo braccio a me distese,  
ficcai li occhi per lo cotto aspetto,

---

<sup>112</sup> Ivi, p. 84, v. 23

<sup>113</sup> Amore alato rappresentato anche nella IV parete della sala del palazzo dell'*Amorosa visione*

<sup>114</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs* a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, pp. 88, 89, 90, vv. 40-51

sì che 'l viso abbrusciato non difese  
la conoscenza sù al mio 'ntelletto;  
e chinando la mano a la sua faccia,  
rispuosi: "Siete voi qui, ser Brunetto?"<sup>115</sup>

In *TC I*, la guida ha un ruolo profetico, infatti preannuncia a Petrarca che tutte le persone, che invano aveva tentato di identificare, le avrebbe presto conosciute, in quanto era anch'egli predestinato ad essere catturato da Amore, fatto signore sia dagli uomini che dagli dèi, e sarebbe salito sul carro dei vinti.

Dal verso 85 inizia la seconda parte di *TC I*, dedicata alla prima rassegna di personaggi visti da Petrarca, si tratta di gente romana: la prima vittima è Cesare, che, pur trionfando contro Pompeo nella battaglia di Farsalo del 48 a.c., come Petrarca stesso apprende da Lucano, s'innamorò di Cleopatra, regina d'Egitto. Segue la schiera il figlio adottivo Cesare Augusto, vinto dall'amore per Livia, poi Nerone, che, malgrado fosse stato un imperatore ingiusto, non riuscì, come riporta Svetonio nel *De viris illustribus*, a non legarsi a Poppea. Conclude la rassegna dei personaggi romani Marco Aurelio, legatosi a Faustina.

Dal verso 103 inizia l'elenco dei personaggi della storia greca, troiana e tebana: i primi due greci, vinti da Amore, sono Dionisio, il tiranno di Siracusa, e il figlio Alessandro, segue, attraverso una perifrasi, il troiano Enea, il quale, piangendo inizialmente la morte di Creusa, giunse a sottrarre a Turno la moglie Lavinia.

Inoltre, attingendo dalle opere di Seneca, che a sua volta si era servito della tragedia di Euripide, Petrarca narra la storia incestuosa di Fedra, che s'innamorò del figliastro Ippolito, fatto ingiustamente uccidere dal padre Teseo, una volta giuntagli la denuncia della presunta violenza subita dalla moglie. Ippolito morì schiacciato dai cavalli liberati da Poseidone mentre Fedra si uccise sia per la perdita dell'amato, sia dai sensi di colpa per averlo condannato a morte. Anche Arianna, sorella di Fedra, si diede alla morte, dopo essere stata sedotta da Teseo, che, per aver preso in giro una delle sorelle, morì d'amore per essere stato ingannato dall'altra; l'amore come morte è riassunta ai versi 118-120.

---

<sup>115</sup> Pietro Cataldi, Romano Luperini, *Antologia della Divina Commedia*, a cura di Ennio Abate, Felice Le Monnier, Firenze 2003, p. 154, canto XV

La storia delle vittime d'amore continua con quella di Ercole ed Achille, poi con quella di Fillide, che si impiccò credendosi abbandonata da Demofonte, figlio di Teseo e Arianna, fino all'esempio della ferocia della passione avuta da Medea, che, dopo essere stata ripudiata da Giasone, uccise sia lui che i figli. Dopo aver citato anche Isifile, regina di Lemno, sedotta da Giasone, Petrarca usa un'altra perifrasi per riferirsi ad Elena, colei che tradì Menelao per seguire Paride e che scatenò la guerra di Troia. I personaggi spaziano ulteriormente con Enone, ninfa sedotta ed abbandonata da Paride pastore, come racconta Ovidio nelle *Eroidi*, con Ermione, figlia di Elena e Menelao, fidanzata di Oreste, che, però, la cedette a Pirro, il quale la uccise per gelosia, o ancora, alla storia di Laodamia che si gettò nel rogo del marito Protesilao, il primo greco a cadere davanti a Troia. Gli ultimi due personaggi di questa schiera, prima della cesura dei versi 145-147, che divide le vittime d'amore umane da quelle divine, sono Argia, giustiziata per ordine di Creonte per aver voluto seppellire il marito Polinice e la moglie, non nominata, di Anfiarao, ritenuta peggiore della moglie precedente per aver rivelato il nascondiglio del marito in cambio di denaro.

Come già anticipato, dal verso 151 fino al 156, inizia l'elenco degli dèi, anch'essi catturati da Amore: i primi sono Venere e Marte, incatenati e perseguitati dalle altre divinità, dopo che il Sole avvertì Vulcano del loro amore; segue la storia di Proserpina, tramutata in regina dei morti, dopo essere stata rapita, mentre coglieva i fiori, dal dio infernale Plutone, infine, la vicenda d'amore tra Giunone e Giove chiude il primo capitolo del *Triumphus Cupidinis*.

### **3.2 *Triumphus Cupidinis* II**

Come per il precedente, anche per questo capitolo si può parlare di suddivisione in due parti: la prima, nonché la più estesa, è strutturata da un dialogo che Petrarca intraprende con quei pochi personaggi che decide di far parlare, la seconda è contraddistinta da una rassegna veloce di altre vittime del dio alato, alle volte nominate direttamente, altre, attraverso delle perifrasi, che sappiamo essere un procedimento continuamente usato all'interno dei *Triumphus*.

È utile, per capire com'è già stato detto in precedenza, quanto Dante sia rimasto vivo all'interno di quest'opera, comparare l'incipit di *TC II* e di *Purgatorio XXVIII*:

Stanco già di mirar, non sazio ancora,  
or quinci or quindi mi volgea, guardando  
3 cose ch'a racontarle è breve l'ora.<sup>116</sup>

Vago già di cercar dentro e dintorno  
La divina foresta spessa e viva,  
ch'a li occhi temperava il novo giorno,  
senza più aspettar, lasciai la riva [...] <sup>117</sup>

come rileva Carlo Giunta nel suo saggio<sup>118</sup>, oltre all'ovvia corrispondenza dal punto di vista ritmico e lessicale, comune tra i due autori, è l'artificio narrativo ossia il passaggio fra l'entusiasmo dell'esplorazione e l'inizio dei nuovi incontri verso cui incombono sia Dante che Petrarca.

Il primo dialogo in *TC II* è quello di Petrarca con Massinissa, che, con Sofonisba, come direbbe Boccaccio, rappresenta un amore infelice, che non può non far venire in mente la celebre coppia di Paolo e Francesca, di cui Dante parlerà nel V dell'*Inferno*<sup>119</sup>:

Fecimi al primo: - O Massinissa antico,  
per lo tuo Scipione e per costei  
15 cominciai - non t'incresca quel ch'io dico. -  
Mirommi, e disse: - Volentir saprei  
chi tu se' inanzi, da poi che sì bene  
18 hai spiato ambeduo gli affetti miei. -  
- L'esser mio - gli risposi - non sostiene  
tanto conoscitor, che così lunge  
21 di poca fiamma gran luce non vène;  
ma tua fama real per tutto aggiunge,  
e tal che mai non ti vedrà né vide,  
24 con bel nodo d'amor teco congiunge.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Ivi, p. 112, vv. 1-3

<sup>117</sup> Dante Alighieri, la *Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, p. 520. Vv 1-4

<sup>118</sup> Carlo Giunta, *Memoria di dante nei Trionfi*, *Rivista di letteratura italiana*, 11, 1993, p.414

<sup>119</sup> Ivi, par. 5.1

Petrarca conosceva bene, ovviamente per via indiretta, la storia dei due, che però, a loro volta non sapevano decifrare il suo volto, tant'è che quando Massinissa chiese l'identità di chi gli stava parlando, il poeta rispose, all'insegna del *topos modestiae*, che la sua fama non era equiparabile alla sua; l'attenzione allora, si spostò definitivamente sulla vicenda di Massinissa e Sofonisba.

Uno stesso procedimento era avvenuto nel X dell'*Inferno*:

Com'io al piè de la sua tomba fui,  
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,  
mi domandò: "Chi fuor li maggior tui?"  
Io ch'era d'ubidir desideroso,  
non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;  
ond'ei levò le ciglia un poco in suso,<sup>121</sup>

anche Dante non aveva risposto alle domande, riguardanti i suoi avi, postegli da Farina degli Uberti. È chiaro che Petrarca abbia ripreso dal maestro, sia la forma dialogica, sia la risposta modesta.

Dopo le prime battute del dialogo di *TC II*, Massinissa raccontò la sua storia a Petrarca, spiegandogli che il suo cuore è sempre stato diviso tra l'amore per Scipione, comandante romano per il quale aveva sempre combattuto e con il quale lo legava una profonda amicizia, e quello per Sofonisba<sup>122</sup>, donna cartaginese, che, oltre ad essere la sua amata, cullava la speranza, dopo il matrimonio, di ricevere protezione contro lo strapotere di Roma; Massinissa però, scelse a il *foedus* con Scipione, venendo meno a quello per Sofonisba.

Petrarca, nel corso del dialogo, fa un grande elogio a Scipione, che, pur accompagnato dalla Fortuna durante tutte le sue imprese, non mancò di acquisire meriti, considerati di gran lunga superiori alla sorte:

---

<sup>120</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs* a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, pp. 112-114, vv. 4-24

<sup>121</sup> *Antologia della Divina Commedia*, a cura di Pietro Cataldi e Romano Luperini, Le Monnier, Firenze, 2003, p. 112, vv. 40-45

<sup>122</sup> Sofonisba era una nobile cartaginese, figlia di Asdrubale. Inizialmente era la moglie di Siface, noto re della Numidia ma dopo la sconfitta infertagli da Massinissa, andò in sposa a quest'ultimo. Massinissa però fu costretto a cederla a Scipione il quale, temeva che l'odio di Sofonisba per i romani, distogliesse uno dei suoi più validi guerrieri dal suo impegno militare. Sofonisba, pur di non essere considerata l'oggetto della guerra, accettò il veleno portatole da Massinissa e si diede alla morte.

La tragedia di Massinissa e Sofonisba è narrata da Tito Livio e, oltre ad essere attestata in alcuni affreschi pompeiani, ispirò Petrarca non solo per la composizione dei *Trionfi* ma anche per quella dell'*Africa*,

A lui fortuna fu sempre serena  
ma non già quanto degno era il valore,  
36 del qual, più d'altro mai, l'alma ebbe piena.<sup>123</sup>

Il poeta, inoltre, nei versi seguenti, sintetizza l'amore, in tutte le sue sfaccettature, provato da Massinissa verso il suo comandante romano, grazie al quale ottenne imprese memorabili:

Gran giustizia a gli amanti è grave offesa;  
però di tanto amico un tal consiglio  
54 fu quasi un scoglio a l'amorosa impresa.  
Padre m'era in onore, in amor figlio,  
fratel ne gli anni; onde obedir convenne,  
57 ma col tristo e con turbato ciglio.<sup>124</sup>

Sofonisba, resasi conto che la storia con Massinissa non avrebbe avuto futuro a causa dell'odio fra Roma e Cartagine, si diede alla morte con il veleno datole proprio dal suo sposo, il quale, a malincuore, contribuì alla sua morte, pur non condannando Scipione, in quanto consapevole dei doveri che doveva adempire verso la sua patria:

Così questa mia cara a morte venne;  
ché, vedendosi giunta in forza altrui,  
60 morir in prima che servir sostenne.  
Et io del dolor mio ministro fui;  
ché 'l pregator e i preghi eran sì ardenti,  
63 ch'offesi me per non offender lui;  
e manda' le il velen con sì dolenti  
pensier, com'io so bene, et ella il crede,  
66 e tu, se tanto o quanto d'amor senti.  
Pianto fu 'l mio di tanta sposa erede;  
lei, et ogni mio bene, ogni speranza  
69 perder elessi per non perder fede.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 116, vv. 34-36

<sup>124</sup> Ivi, pp. 118-119, vv. 52-57

<sup>125</sup> Ivi, pp. 119-120, vv. 58-69



Il dialogo di Petrarca con questi due personaggi si concluse con le parole di Sofonisba, che rimarcò l'odio per i romani.

Dal verso 64, Petrarca narra un altro incontro, quello con la dinastia ellenistica dei Seleuci, precisamente Seleuco I, Antioco I, che Petrarca confonde con Antioco III, e Stratonica: Seleuco, dopo un primo momento di diffidenza verso il *ragionar latino* di Petrarca, raccontò la storia di suo figlio Antioco, che, sembrava gravemente malato; in realtà, egli soffriva d'amore per la bellissima Stratonica, la quale, d'accordo con il marito, decise di darsi ad Antioco per non vederlo più angustiare.

Vale la pena, anche stavolta, di riportare il dialogo:

[...] - Io Seleuco son, questi è Antioco  
Mio filgio, che gran guerra ebbi con voi:  
111 ma ragion contra forza non ha loco.  
Questa, mia in prima, sua donna fu poi,  
ché per scamparlo d'amorosa morte  
114 gliel diedi; e 'l don fu lcito fra noi.  
Stratonica è 'l suo nome, e nostra sorte,  
come vedi, indivisa; e per tal segno  
117 si vede il nostro amor tenace e forte;  
ch'è contenta costei lasciar me e 'l regno,  
io il mio diletto, e questi la sua vita,  
120 per far, vie più che sé, l'un l'altro degno.<sup>126</sup>

Seleuco ed Antioco dimostrarono di tener più l'un l'altro che a loro stessi: il padre rinunciò alla propria donna affinché il figlio guarisse e Antioco, da canto suo, non avrebbe mai svelato il suo "mal d'amore" al padre, sarebbe morto, piuttosto di provare una così grande vergogna davanti a lui. La vicenda ha un lieto fine ma *sui generis* e Seleuco dimostra di avere una *pietas* sincera nei confronti del figlio.

Al verso 129 si conclude questo secondo dialogo e la guida ricorda a Petrarca che il tempo sta scorrendo velocemente e che deve continuare a guardare altrove. Prosegue così l'identificazione di personaggi nuovi da parte del poeta-personaggio: Petrarca riconosce *in primis* Perseo, figlio di Giove e Danae, che liberò Andromeda dal castigo di Poseidone; quest'ultimo l'aveva condannata a causa della superbia di Cassiopea, che

---

<sup>126</sup> Ivi, pp. 124-125, vv. 109-120

aveva ritenuto e vantato la bellezza suprema della figlia tra tutte le Nereidi. Segue la schiera, la storia dell'amore impossibile di Narciso, designato dal poeta come un *vano amator*, per aver amato solo la sua immagine riflessa sullo stagno, dopo la sua morte infatti, ne nacque un fiore sterile; tragica fu anche la storia di Ifi, che, innamoratosi della principessa Anassàrete, si impiccò alla sua porta per non esser riuscito a sopportare la sua derisione.

Al verso 156, Petrarca allude anche a dei personaggi moderni senza però, menzionarne mai il nome.

Ritorna ad essere più esplicito al verso 157 quando narra la vicenda di Ceice, che sposò Alcione, la figlia di Eolo, la quale, apostrofò il suo sposo con "Zeus", provocando l'indignazione del vero re degli dèi, che fece scatenare una tempesta in cui annegò Ceice: capita la tragica sorte del compagno, anche Alcione si gettò nel mare. Continua il riconoscimento dei personaggi da parte di Petrarca, che pose la sua attenzione su Esaco, figlio di Priamo e Alessiroe, il quale si gettò in mare, dopo che l'amata Esperia morì ad opera di un morso di un serpente, e successivamente venne trasformato in uccello. Il poeta proseguì con l'identificazione di Scilla, trasformata in allodola dal padre Niso, re di Magara, per avergli rubato il crine purpureo, atto a proteggere il regno, per darlo all'amato Minosse che si impadronì della città. Al verso 164 è presente Atalanta, vinta dalla bellezza nonché dalla furbizia di Ippòmene, che, per averla, avrebbe dovuto vincere la corsa, durante la quale gettò tre pomi d'oro, donatigli da Venere, che la fanciulla si fermò a raccogliere. Tra gli amori, Petrarca scorse anche Aci, ucciso da un sasso lanciato da Polifemo, dopo averlo scovato ad abbracciare la figlia Galatea; inoltre, vide tre personaggi vittime del mutamento: il primo fu Glauco, che si trasformò da pescatore a dio marino, dopo che l'amata Scilla si gettò in mare divenendo una rupe, per non aver sopportato di esser stata tramutata in mostro, il secondo è Pico, tramutato in un picchio da Circe, gelosa del suo amore con Canente, il terzo fu Numa Pompilio, pianto da Egeria, in seguito alla trasformazione in fonte per mano degli dèi. Nei versi 179-180, viene ripresa la storia di Scilla, che, morta nel Golfo di Messina, piuttosto di esporre le proprie ossa, accettò di rimanere perennemente una rupe.

Le ultime personalità, riconosciute da Petrarca, che chiudono questo secondo capitolo del *Triumphus Cupidinis* III, sono Canace, denotata attraverso una perifrasi, figlia di Eolo, il quale, le inviò un pugnale per uccidersi per aver consumato l'incesto col fratello

Macareo, poi Pigmaglione, scultore di Cipro, che ottenne da Venere la vita di una statua di cui si era follemente innamorato, le ninfe Castalia ed Aganippe mutate, da Apollo e dalle Muse, in fonti di ispirazione poetica ed infine la nobile Cidippe, costretta a sposare il povero ma astuto amante.

### 3.3 *Triumphus Cupidinis* III

Questo terzo capitolo del Trionfo d'Amore incorpora una bipartizione ancora più netta dei precedenti: in seguito al taglio narrativo dato all'incipit, Petrarca riordina l'ennesima rassegna di personaggi, vittime di Amore, che costituisce la prima parte, facendo seguire i versi interamente dedicati alla figura di Laura, mai menzionata direttamente sino ad ora.

La guida, all'inizio del capitolo, si rivolge a Petrarca con queste parole:

[...] - Che fai? che mire?  
Che pensi? - disse - [...] <sup>127</sup>

Come sostiene Carlo Giunta, nel saggio già citato, le domande poste dalla guida petrarchesca, non possono non far ricordare quelle di Virgilio nella *Commedia*, quando invitava il discepolo, con rimbroto bonario, a rompere gli indugi <sup>128</sup>.

Petrarca, dopo aver detto alla guida di non essere ancora sazio di conoscere, continuò l'identificazione di altri personaggi: il primo elenco raggruppò protagoniste donne, che rimasero fedeli ai loro uomini fino alla fine: Petrarca inizia con Cornelia, moglie di Pompeo, ucciso dai ministri di Tolomeo <sup>129</sup>, prosegue con la storia, seppur stridente rispetto a quelle appartenenti ai primi versi, di Agamennone, che, innamoratosi della schiava Cassandra, tornato a Micene dopo la distruzione di Troia, fu vittima di una congiura da parte del cugino Egisto e di Clitennestra, che riuscirono a mandare a morte la sua schiava. Seguono gli amori infelici di Piramo e Tisbe, in cui quest'ultima si diede alla morte dopo aver trovato, sotto un gelso, il suo amato privo di vita, che si era ucciso

---

<sup>127</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 138, vv. 4-5

<sup>128</sup> Pietro Cataldi, Romano Luperini, *Antologia della Divina Commedia*, a cura di Ennio Abate, Felice Le Monnier, Firenze 2003, canto I

<sup>129</sup> Anche stavolta, la fonte per Petrarca è la *Pharsalia* di Lucano

in seguito al ritrovamento del suo velo pieno di tracce di sangue, e di Leandro ed Ero, in cui il primo affogò nell'Ellesponto cercando di raggiungere il suo compagno.

Al verso 23 non poteva mancare, tra le donne pronte al sacrificio, Penelope, che, casta, aspettò il ritorno di Ulisse, intrattenuto e provocato a lungo dalla maga Circe, e al verso 25, denominato con una perifrasi, Annibale, che, pur vincendo tutto, non riuscì a non cadere preda di Amore. Chiudono questa prima rassegna di personaggi, le vicende della moglie di Mitridate, che si tagliò i capelli in segno di schiavitù verso il marito che deciderà di seguire ovunque e quelle di Porzia, moglie di Bruto, che per amore, si suicidò.

Dal verso 34, Petrarca si concentra sui personaggi biblici, precisamente quelli appartenenti all'*Antico Testamento*: esordisce in questa seconda rassegna di personaggi, Giacobbe, che, dopo quattordici anni, per mezzo degli affari con il suocero, riuscì a sposare Rachele, lo segue suo padre Isacco, che sposò Rebecca, ed infine, suo nonno Abramo, che, con Sara, uscì dalla città di Ur<sup>130</sup>. Continuano questa vasta schiera lo spietato David, che, per amore di Betsabea, fece cadere in battaglia il marito Uria, e solo in seguito, sotto costrizione del profeta Nathan, riconobbe il suo peccato, e i suoi figli, Salomone, il più saggio, e Amnon, che, dopo aver violentato la sorella Tamar, covò per lei un forte odio. Tra le figure bibliche, viene citato Sansone, che, dopo essersi innamorato dell'infedele Dalila, si tagliò i capelli e fece cadere il tempio, Oloferne, che si invaghì a tal punto di Giuditta, da farsi tagliare il capo da lei, e Sichem, ucciso dai figli di Giacobbe nonché figli di Dina, donna che egli aveva rapito dopo aver accettato la circoncisione per averla in sposa. L'ultimo personaggio dell'*Antico Testamento* è Assuero<sup>131</sup>, che sposò Ester in seguito al ripudio nei confronti di Vasti.

Un'altra vicenda appartenente al mondo ebraico è quella di Erode, pentitosi dopo aver ucciso la moglie Mariamne.

Nei versi seguenti Petrarca nomina tre donne innamorate, ponendole in contrasto a tre donne, che, invece, furono condannate a causa dei loro amori incestuosi:

Vedi tre belle donne innamorate,  
Procri, Artemisia, con Deidamia,

---

<sup>130</sup> Per alcuni critici, Ur, città più volte citata nel libro della *Genesi*, rappresentava il luogo natale del patriarca Abramo.

<sup>131</sup> È il nome di Serse I di Persia (485-465 a. C.), Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 144

75 ed altrettante ardite e scelerate,  
 Semiramìs, Biblì e Mirra ria:  
 come ciascuna par che si vergogni  
 78 de la sua non concessa e torta via!<sup>132</sup>

le prime tre sono Procri, moglie di Cefalo, uccisa per errore dal marito durante una battuta di caccia, Artemisia, che, in onore del marito Mausolo, elevò il famoso monumento funerario e Deidamia, che ebbe il figlio Pirro da Achille, quando quest'ultimo si nascondeva a Sciro, travestito. A queste tre donne, Petrarca ne antepone altrettante, di natura nettamente opposta: Semiramìs, regina di Assiria, che stabilì la liceità della legge per l'incesto, Biblì, che si innamorò del fratello Càuno e si distrusse dal dolore, una volta costretto a fuggire ed infine Mirra, che fu trasformata nell'albero epònimo, dopo aver consumato l'incesto col padre Cinira, re di Cipro.

La moltitudine di personaggi si conclude con la nomina dei cavalieri erranti: le storie di questi personaggi, volutamente scelte dal volgo, comprendono svariate personalità, da Lancillotto, amante di Ginevra, noto per essere stato uno dei cavalieri della Tavola Rotonda di re Artù, a Tristano, nipote del re di Cornovaglia che amò Isotta.

Tra questi, è presente anche la coppia da Rimini, Paolo e Francesca, che Petrarca inserisce con un rimando diretto alla *Commedia*: *che 'nseme vanno facendo dolorosi pianti*<sup>133</sup>.

La seconda parte di *TC III* inizia con l'apparizione di Laura, verso cui Petrarca resta incantato:

Così parlava; et io, come chi teme  
 futuro male, e trema anzi la tromba,  
 87 sentendo già dov'altri anco no 'l preme,  
 avea color d'uom tratto d'una tomba,  
 quando una giovinetta ebbe dallato,  
 90 pura assai più che candida colomba:  
 ella mi prese; et io, ch'avrei giurato  
 difendermi d'un uom coverto d'arme,  
 93 con parole e con cenni fui legato.<sup>134</sup>

<sup>132</sup> Ivi, p. 145, 146, vv.73-78

<sup>133</sup> Ivi, p. 147, vv. 83-84

<sup>134</sup> Ivi, p. 148, vv. 85-93

il poeta, come gli aveva profetizzato la guida, è ormai vinto da Amore e non riesce a difendersi in nessun modo, nemmeno dopo aver appreso le sorti dei personaggi incontrati sin lì

Laura, però, non viene vinta da Amore, anzi, sarà lei a sconfiggerlo nel *Triumphus Pudicitiae*, per questo, Petrarca prova sentimenti contrastanti: amore ma anche invidia perchè da schiavo, ama una donna libera.

L'amore di Petrarca, a questo punto, è così forte, da renderlo insensibile a tutto ciò che lo circonda:

Da quel tempo ebbi gli occhi umili e bassi,  
e 'l cor pensoso, e solitario albergo  
114 fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi;<sup>135</sup>

Leggendo questa terzina, non può non tornare alla memoria dei lettori di Petrarca, un suo celebre sonetto:

Solo et pensoso i più deserti campi  
vo mesurando a passi tardi et lenti,  
et gli occhi porto per fuggir intenti  
ove vestigio human la rena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi  
dal manifesto accorger de le genti,  
perché negli atti d'alegrezza spenti  
di fuor si legge com'io dentro avampi:

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

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge  
Cercar non so, ch'Amor non venga sempre  
Ragionando con meco, et io co·llui.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Ivi, p. 151, vv. 112-114

<sup>136</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere* a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2014, p. 190, RVF 35

infatti, oltre a riproporre lo stesso *locus amoenus* in cui il poeta si rifugia, risulta evidente, tra i due testi, l'alienazione da tutti gli uomini di Petrarca, che, desideroso di immergersi nella propria solitudine, non si libera mai dalla presenza di Amore.

Tornando a *TC III*, risalta, al verso 121, la descrizione di Laura, definita come una *leggiadra fera*, che, assieme ad *altera*, aggettivo presente alla fine del verso 123, costituisce per antonomasia la descrizione di cui Petrarca si serve anche nel corso del *Canzoniere*<sup>137</sup>: leggiadra in quanto piena di grazia e di straordinaria bellezza ma allo stesso tempo *fera ... altera* per la battaglia contro Amore attraverso cui preserverà la sua castità.

Dopo aver descritto le innumerevoli doti e bellezze di Laura, superiori addirittura alla scrittura, Petrarca si rende ancora più conto di esser stato catturato definitivamente d'Amore mentre Laura, continua ad essere libera, e, al poeta, non rimane che sperare che lei accolga ed ascolti le sue preghiere.

Segue la celeberrima terzina ai versi 148-150 che avrà una grande eco fino ad esser ripresa da Torquato Tasso nell'*Aminta*<sup>138</sup>:

Dura legge d'Amor! Ma, ben che obliqua,  
servar convensi, però ch'ella aggiunge  
150 di cielo in terra, universale, antiqua.<sup>139</sup>

Vengono poi elencati gli effetti che l'amore causa ai suoi "schiavi", fino a giungere ad un'altra famosa contrapposizione, quella tra fuoco e ghiaccio, che si estenderà per tutta la tradizione letteraria successiva:

so, seguendo 'l mio foco ovunque e' fugge,  
168 arder da lunge et agghiacciar da presso;<sup>140</sup>

Petrarca, dopo aver descritto Amore con una duplice faccia, che, come dà, allo stesso modo toglie, interrompe il terzo capitolo.

---

<sup>137</sup> Cfr. *dolce et acerba mia nemica*, Francesco Petrarca, *Canzoniere* a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2015, p. 98, *RVF* 25, v. 69; cfr. *fera bella et cruda*, ivi. p. 100, v. 149

<sup>138</sup>

<sup>139</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 156, vv. 148-150

<sup>140</sup> Ivi, p. 159, vv. 167-168

### 3.4 *Triumphus Cupidinis IV*

Anche in quest'ultimo capitolo non manca, perlomeno nella prima parte, una rassegna di personaggi che Petrarca, ormai da vittima di Amore, vede e riconosce, successivamente, esprime il suo rimpianto per non essere riuscito a legarsi a Laura e l'ultima parte, che conclude definitivamente anche tutto il *Trionfo d'Amore*, vede l'intero corteo di schiavi, rappresentato da tutti i personaggi citati sin qui, spostarsi nell'isola di Cipro, luogo in cui si celebra la cerimonia trionfale.

Dal verso 10, Petrarca, continua a guardarsi attorno per poter riempire il proprio bagaglio di conoscenza: con una perifrasi, cita per primo Orfeo, colui che, come ricorda Virgilio<sup>141</sup>, scese negli Inferi per liberare Euridice, ma che perse la possibilità di riportarla in vita, per essersi voltato a guardarla prima dell'uscita, cosa che gli era stata assolutamente vietata.

L'elenco continua con una serie di poeti greci, da Alceo, vissuto tra il VII e VI secolo a.C., a Pindaro, uno dei maggiori esponenti della lirica corale del V secolo a.C., fino ad Anacreonte, altro autore greco antico.

Dal verso 19, invece, Petrarca cita i poeti romani: non poteva non essere posto in posizione enfatica Virgilio, uno dei più grandi maestri dell'antichità, più volte venerato e riutilizzato dallo stesso autore, il quale, dopo aver citato i poeti elegiaci Ovidio, Catullo, Propertio e Tibullo, anch'essi vinti da Amore, aggiunge, alla rassegna di personaggi greci, la poetessa Saffo.

In seguito ai poeti greci e latini, Petrarca vira su quelli volgari, dalla tradizione duecentesca a Dante: questa vasta schiera di uomini, legati alle rispettive amanti, inizia con Dante-Beatrice e Selvaggia-Cino da Pistoia, prosegue con Guittone d'Arezzo, Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, Onesto Bolognese, i poeti siciliani ed infine, Sennuccio Del Bene, stilnovista fiorentino, e Franceschin degli Albizi, amico e parente di Petrarca. A questi, l'autore ne aggiunge degli altri dai *portamenti* e dai *volgari strani*<sup>142</sup>: il primo ad essere nominato è Arnaldo Daniello, poeta e trovatore francese di

---

<sup>141</sup> Cfr. *Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis, et caligantem nigra formidine lucum ingressus, Manisque adiit regemque tremendum nesciaque humanis precibus mansuescere corda*. Trad. Entrò persino nelle gole tenarie, profonda porta di Dite, e nel bosco caliginoso di tetra paura, e discese ai Mani, e al tremendo re ed ai cuori incapaci di essere addolciti da preghiere umane. (Virgilio, *Georgiche*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione di Luca Canali, note di Riccardo Scarcia, Bur Classici greci e latini, Milano 2010, p. 344-345, vv. 467-470)

<sup>142</sup> Ivi, p. 176, v.39



lingua occitana, maestro del *trobar clus* ed inventore della sestina lirica, a cui sia Dante sia Petrarca si ispirano.

La fortuna di questo poeta fu così prospera che non solo Petrarca ne fa menzione, ma notissimo risulta anche l'intervento di Dante nella *Commedia*, che lo inserì tra i lussuriosi assieme a Guinizzelli, il quale, lo indica con queste parole:

“O frate”, disse, “questi ch’io ti cerno  
col dito”, e additò uno spirito innanzi,  
“fu miglior fabbro del parlar materno.  
Versi d’amore e prose di romanzi  
soverchiò tutti; e lascia dir li stolti  
che quel di Lemosi<sup>143</sup> credon ch’avanzi.”<sup>144</sup>

In seguito all’elogio di Guinizzelli nei confronti di Arnaldo Daniello, l’incontro fra quest’ultimo e Dante inizia così:

Io mi fei al mostrato innanzi un poco,  
e dissi ch’al suo nome il mio desire  
apparecchiava grazioso loco.  
El cominciò liberamente a dire:  
“Tan m’abellis vostre cortes deman,  
qu’ieu me puesc ni voill a vos cobrire.  
Ieu sui Arnaut, que plor e vai cantan;  
consiros vei la passada folor,  
e vei jausen lo joi qu’esper, denan.  
Ara vos prec, per aquella valor  
que vos guida al som de l’escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor!”<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> Si tratta di Giraut de Bornelh, anch’egli trovatore, nato a Excideuil nel Périgord, confinante con il Limosino, vissuto tra la metà del XII secolo e gli inizi del XIII fu stimatissimo da Dante tanto da ritenerlo maggiore, nel *De Vulgari Eloquentia*, di Arnaldo Daniello. (Dante Alighieri, la *Divina Commedia*, *Purgatorio*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, Introduzione al XXVI canto, p. 482)

<sup>144</sup> Dante Alighieri, la *Divina Commedia*, *Purgatorio*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, p. 492-493, canto XXVI, vv. 115-120

<sup>145</sup> Questo è uno dei pochi esempi di Dante di realismo linguistico, Arnaldo infatti parlava provenzale e il suo discorso si articola così: “Tanto mi piace la vostra cortese domanda, che non mi posso né voglio celare a voi. Io sono Arnaldo che piango e vado cantando, preoccupato vedo la passata follia, e vedo gioioso il gaudio che spero, dinnanzi. Ora vi prego, per quel valore che vi guida alla sommità della scala,

Tornando a *TC IV*, Petrarca, continua la sua lista con altri poeti provenzali: Peire Vidal di Tolosa, Arnaut de Maroïh, Raimbaut de Vaqueiras, figlio di un povero cavaliere, che amò Beatrice, figlia di Bonifacio II di Monferrato, Peire d'Alverne, seguace del *trobar clus* e Guiraut de Borneilh. Un altro poeta, citato da Petrarca e inserito da Dante nella *Commedia*, stavolta nel *Paradiso*, tra i beati del cielo di Venere, è Folchetto di Marsiglia:

Folco mi disse quella gente a cui  
fu noto il nome mio; e questo cielo  
di me s'imprenta, com'io fe' di lui;<sup>146</sup>

di questo personaggio, Dante evidenzia l'aspetto religioso sia per sottolineare la virtù divina, verso cui deve volgere l'indole umana:

Non però qui si pente, ma si ride,  
non de la colpa, ch'a mente non torna,  
ma del valor ch'ordinò e provide.  
Qui si rimira ne l'arte ch'addorna  
cotanto affetto, e discernesi 'l bene  
per che 'l mondo di sù quel di giù torna.<sup>147</sup>

sia per l'inoperosità dei pontefici nel liberare la Terra Santa contro l'avarizia dell'alto clero. Il dato storico cui fa riferimento Dante è ovviamente la prima crociata.

Dopo Folchetto di Marsiglia, Petrarca prosegue con l'identificazione di altri personaggi, soffermandosi su Jaufre Rude, il quale, innamoratosi di una contessa di Siria mai vista, si ammalò durante la seconda Crociata (1147) per giungere a Tripoli e morire fra le braccia della sua amata, e poi su Guilhem de Cabestaing, che amò Seremonda, moglie di Raimon de Castel Rossilon, il quale, dopo averlo ucciso, gli strappò il cuore e lo diede in pasto alla moglie, che, completamente ignara, si diede alla morte, gettandosi dal balcone. Seguono una serie di altri poeti come Amerigo, figlio di un mercante di

---

vi sovvenga a tempo del mio dolore!" (Dante Alighieri, la *Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, p. 494-495, canto XXVI, vv. 136-147)

<sup>146</sup> Dante, *La Divina Commedia, Paradiso*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, pp. 163-164, canto IX vv. 115-117

<sup>147</sup> Ivi, pp. 162-163, canto IX, vv. 103-108

Tolosa, che, dopo essere stato esiliato per questioni amorose, entrò al servizio di Alfonso VIII di Castiglia e di Azzo VI d'Este, Bernardo, figlio di un fornaio, che amò Eleonora di Aquitania, ma finì la sua vita come frate cistercense, Ugo, di modeste origini, che si sarebbe fatto *jongleur* mentre studiava a Montpellier e che soggiornò in Italia in seguito alla crociata degli Albigesi ed infine, Gauselmo, anch'egli fattosi *jongleur*, dopo aver perso una partita a dadi, sposando infine una prostituta.

L'ultimo poeta di questa rassegna è Tommaso Caloria da Messina, destinatario di alcune lettere, contenute nel I libro delle *Familiars*, nonché compagno di studi di Petrarca a Bologna tra il 1322 e il 1326, già scomparso nel momento in cui il poeta scrisse i *Trionfi*.

Un elogio di amici ancora vivi, Petrarca lo fa dal verso 67: il poeta spera che Lelio e Socrate lo accompagnino fino alla morte, vista l'amicizia che li ha sempre uniti e l'esperienza dell'incoronazione poetica, avvenuta in Campidoglio insieme a loro, l'8 aprile 1341.

Il desiderio di gloria va però di pari passo con quello di avere Laura con sé tant'è che al verso 82 è presente l'identificazione Dafne-Laura: l'accostamento tra l'alloro e la donna amata da Petrarca, che rappresenta una costante anche nel *Canzoniere*, in questo contesto risulta meno evidente, in quanto Petrarca riesce ad ottenere solo la fama essendo non ricambiato nel sentimento amoroso.

Laura infatti, rappresenta l'*alterego* della Castità, contro cui Petrarca non può più nulla, se non seguire la moltitudine delle vittime di Amore, che lo condurrà a destinazione:

Giace oltra, ove l'Egeo sospira e piagne,  
un'isoletta dilicata e molle  
102 più d'altra che 'l sol scalde o che 'l mar bagne:  
nel mezzo è un ombroso e chiuso colle  
con sì soavi odor, con sì dolci acque  
105 ch'ogni maschio pensier de l'alma tolle.  
Questa è la terra che cotanto piacque  
A Venere e 'n quel tempo a lei fu sagra  
108 che 'l ver nascoso e sconosciuto giacque;<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Ivi, pp. 184-185, vv. 100-108

Petrarca e tutto il corteo dei vinti da Amore verranno condotti, dal loro Signore, all'isola di Cipro, luogo sacro a Venere. Amore tornerà nell'isola madre da vincitore, portando con sé tutti gli schiavi, catturati in ogni epoca e da tutte le parti del mondo.

### **3.5 *Triumphus Cupidinis* e V canto dell'*Inferno***

Il canto più emblematico nel narrare il sentimento d'amore è sicuramente il V dell'*Inferno*. Esso si svolge all'interno del secondo cerchio, luogo molto doloroso, in cui approdano Dante e Virgilio, i quali, superando l'ostacolo del guardiano Minosse, incontrano i lussuriosi, che, nel buio più totale, piangono e si lamentano dopo essere stati condannati per i loro peccati carnali, per aver cioè, anteposto l'istinto alla ragione. Per avvalorare la tesi secondo cui la *Commedia* influenzò i *Trionfi*, è interessante soffermarsi su alcuni personaggi di questo canto, che Petrarca riprese per la composizione di *TC*.

Tra le anime dannate, Dante scorge per prima Semiramide, regina degli Assiri, che, dopo la morte del marito Nino, aveva permesso la *libido* in quasi tutta l'Asia, conquistata assieme al coniuge, per dare sfogo ai propri desideri, che la condussero ad avere un rapporto incestuoso col figlio, il quale, alla fine, la uccise. Dopo di lei, incontra Didone, designata attraverso una perifrasi, che, secondo la testimonianza di Virgilio-scrittore, ruppe il giuramento di fede sulle ceneri del marito Sicheo, per poi darsi alla morte per Enea, dopo che quest'ultimo decise di abbandonarla. Un'altra donna lussuriosa, vista dal *viator* è Cleopatra, regina d'Egitto e amante prima di Giulio Cesare e poi di Antonio, che alla fine si uccise per evitare la prigionia da parte di Ottaviano. La schiera dei lussuriosi si allarga con Elena, sposa del re greco Menelao, che dopo esser stata rapita da Paride, ucciso dal greco Filottete per il suo gesto, scatenò la guerra di Troia, poi con Achille, che, secondo Omero, si innamorò di Polissena, figlia di Priamo, e a causa di ciò fu ucciso a tradimento per un agguato, e si conclude con Tristano, il più famoso cavaliere della Tavola Rotonda, che si innamorò di Isotta, moglie di suo zio nonché re di Cornovaglia, il quale lo uccise. L'Amore che faceva vittime in *TC*, riducendole alla schiavitù, qui è sostituito addirittura da una pena di contrappasso, atta a punire chi, secondo Dante, ha oltrepassato i limiti per inseguire i sentimenti amorosi.

Tuttavia, in questo canto, troviamo la coppia di innamorati più illustre di tutta la *Commedia*, quella che, prima di ispirare gran parte della letteratura successiva, arrivò a Petrarca, il quale, non solo la citò in *TC II* ma la utilizzò come modello per narrare quella di Massinissa e Sofoniba, di cui si è già parlato.

Nel versi 73-142, Dante, narra di essere attirato da Paolo e Francesca<sup>149</sup>, due anime, che, differentemente dalle altre, sono vicine e sembrano aleggiare nell'aria, così, chiede a Virgilio di potervi dialogare.

Vale la pena, riproporre uno dei passi salienti del colloquio:

Siede la terra dove nata fui  
Su la marina dove 'l Po discende  
Per aver pace co' seguaci sui.  
Amor, ch'a nullo amato amar persona,  
mi prese del costui piacer sì forte,  
che, come vedi, ancor non m'abbandona.  
Amor condusse noi ad una morte.<sup>150</sup>

Le parole di Francesca, dopo le domande di Dante-personaggio, sono all'insegna della nobiltà d'animo, oltre che da una raffinatissima educazione, ma con un eccesso alla morbidezza dei sentimenti, dentro cui è da ricercare la causa del suo peccato.

Nei versi sopra citati, Francesca rievoca la sua storia ponendo Amore come il soggetto dei fatti, come se avesse trainato i due amanti nella colpa, in questo modo, è audace nel distogliere l'attenzione sull'errore e condurla, al contrario, sul proprio vittimismo e su quello di Paolo.

Le definizioni dell'amore (versi 100-103), appaiono fugaci e rispondono alla formazione culturale tipica di quell'epoca, si legano ai romanzi cortesi, alla poesia dei trovatori provenzali e degli stessi stilnovisti: un cuore nobile accoglie subito l'amore all'interno di sé quindi chi viene amato, deve necessariamente riamare.

Francesca quindi, appare ferma nel suo sentimento d'amore e di conseguenza, nel suo peccato, subendo la giustizia di Dio, senza però comprenderla.

---

<sup>149</sup> Francesca era la figlia di Guido da Polenta, signore di Ravenna che, dopo il 1275, la diede in sposa a Gianciotto Malatesta, signore di Rimini. In seguito al matrimonio, Francesca si innamorò del cognato Paolo, ed entrambi furono trucidati da Gianciotto.

<sup>150</sup> *Antologia della Divina Commedia*, a cura di Pietro Cataldi e Romano Luperini, Le Monnier, Firenze, 2003, p. 26, canto V, pp. 77-78, vv. 97-107

Nonostante il tergiversare di Francesca, il senso del racconto, che ella fa nei versi 127-138, si schiarisce e fa emergere l'origine del peccato:

Noi leggiavamo un giorno per diletto  
di Lancillotto come amor lo strinse;  
soli eravamo e senza alcun sospetto.  
Per più fiate li occhi ci sospinse  
quella lettura, e scolorocci il viso;  
ma solo un punto fu quel che ci vinse.  
Quando leggemmo il disïato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi, che mai da me non fia diviso,  
la bocca mi basciò tutto tremante.  
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:  
quel giorno più non vi leggemmo avante".<sup>151</sup>

con l'espressione *Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse*, Francesca non lancia un'accusa volontaria: ella continua a non vedere al di là del proprio peccato, anzi, persiste nel meccanismo perverso dell'identificazione della sua storia nella vicenda di Lancillotto e Ginevra.

Singolare è la figura di Paolo, che, a differenza del Massinissa di Petrarca, accompagna tutto il racconto di Francesca solo con il pianto, grazie al quale risulta una figura viva. Se da un lato, il triste epilogo della vicenda della coppia da Rimini, influenza Petrarca per il racconto di Massinissa e Sofonisba, anch'esso sotto forma di dialogo, dall'altro, se ne distacca completamente: Paolo e Francesca muoiono assieme, consci della loro colpa, Sofonisba, invece, subisce la scelta di Massinissa che, al suo amore, preferisce la fedeltà verso Scipione.

### **3.6 *Triumphus Cupidis* e capitoli XV-XXX dell'*Amorosa Visione***

Prima di rilevare le intertestualità fra *Trionfi* e *Amorosa Visione*, è doveroso fare una premessa: si è già detto, nei capitoli precedenti, come l'opera boccacciana contenga le

---

<sup>151</sup> *Antologia della Divina Commedia*, a cura di Pietro Cataldi e Romano Luperini, Le Monnier, Firenze, 2003, p. 26, canto V, p. 79, vv. 127-138

redazioni A e B, ovviamente, per questo tipo di analisi verrà presa in considerazione la prima, quella da cui Petrarca aveva tratto ispirazione e non quella che, come afferma Billanovich<sup>152</sup>, apparve come un complesso intreccio di reciproci influssi, essendo stata stilata in seguito dell'uscita del poema petrarchesco.

L'amore all'interno dell'*Amorosa Visione* spazia su ben quindici capitoli. Tuttavia, dal momento in cui l'analisi dettagliata risulterebbe troppo copiosa, ci si limiterà a prendere in considerazione quegli elementi e quei personaggi che Petrarca reinserì e adattò nel suo poema.

Boccaccio giunse nella I sala del palazzo dove si apprestò ad ammirare la IV parete, quella dedicata all'Amore e, nel pieno fervore della sua fantasia giovanile, scorse un *gran signor di mirabile aspetto*,<sup>153</sup> armato d'arco e di frecce. Il dio boccacciano però, pur conservando la classica raffigurazione, è in netto contrasto con la tradizionale lirica erotica che aveva contraddistinto la produzione di Cavalcanti e le prime poesie della *Vita Nova*. Amore, quindi, si svuota di quei connotati di crudeltà e passione fatale, di cui Petrarca si servirà in *TC I*, e si impregnerà di senso di grazia e suggestiva gioiosità.

Per quanto concerne la rappresentazione della folla accanto ad Amore, si noti come Boccaccio, a differenza di Petrarca, non riesca mai ad identificare adeguatamente queste vaste schiere e anche il senso di tormento delle "vittime", viene banalizzato.

Un punto di incontro fra i due poemi è sicuramente la presenza della donna, che compare accanto ad Amore nella parete:

Io stessi molto a lei mirar sospeso,  
per sentir s'io la udisse nominare  
o la vedesse scritto brevi o isteso.  
Li non l'udi' nè 'l seppi immaginare,  
avenga che, com'i' dicerò appresso,  
in altra parte poi la vidi stare,  
dove chiaro 'l seppi io, li il dico espresso;  
però chi quello ha voglia di sapere  
fantasiando giù cerchi per esso.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Dalla "Commedia e dall'Amorosa Visione" ai "Trionfi", articolo tratto da *Giornale storico*, vol. CXXIII, Vincenzo Bona, Torino 1946

<sup>153</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Edizione critica per cura di Vittore Branca, G. C. Sansoni Editore, Firenze 1944, p. 72, Canto XV v. 14

<sup>154</sup> Ivi, pp. 78-79, Canto XVI vv. 40-48

il poeta esclude di sapere il nome della mirabile donna ma rivela che nel corso del poema stesso, la incontrerà in un altro luogo. Alla bellezza e leggiadria della donna, accanto ad Amore, Boccaccio dedica i canti XV e XVI in cui vi è ancora traccia di quel Stilnovismo, che aveva caratterizzato il Duecento: basti pensare alla designazione della donna con *lucia*<sup>155</sup>, tipico *senhal*, atto a non svelare l'identità della donna, tecnica abbandonata nei *Trionfi*, in cui la figura femminile viene chiaramente nominata.

Dal canto XVII alla metà del XX, Boccaccio inserisce le vicende amorose degli dèi, ma, a differenza di Petrarca, che si limita a narrare il punto d'acme di queste storie, riprende fedelmente molti dei miti della *Metamorfosi* di Ovidio.

Il Giove del Boccaccio, non è semplicemente trainato dal carro del dio alato come avveniva in *TC I*<sup>156</sup>, ma è fedele al mito ovidiano: innamoratosi di Io, figlia del re di Argo, Giove, per proteggerla dall'ira di Giunone, trasformò la ninfa in una bianca giovenca che venne chiesta in dono dalla dea, la quale la affidò ad Argo dai cento occhi, per sorvegliarla. Giove chiese aiuto a Mercurio, il quale, dopo essersi trasformato in pastore, beffò Argo e lo decapitò. Giunone, dispiaciuta, mise gli occhi di Argo nella coda di un pavone, animale a lei sacro, ma continuò la persecuzione nei confronti di Io fino a quando Giove non la costrinse a cessare la sua ira. Io, giunta in Egitto, riprese tutta la sua bellezza e diede alla luce suo figlio, avuto da Giove.

La vicende di Giove e Giunone, intrecciate con altri miti, spaziano anche nella prima metà del capitolo XVIII, in questo modo, è chiaro come Boccaccio usi la materia divina differentemente da quanto farà Petrarca, che si limiterà a citarne l'essenzialità.

Il capitolo successivo rievoca il ricordo della leggenda più cara a Boccaccio, gli amori di Apollo, ancora una volta, sull'esempio latino, e la storia di Vulcano<sup>157</sup>, il quale, dopo aver scoperto l'adulterio di Venere con Marte, lega, con una rete invisibile, il letto dei due amanti, storia ripresa fedelmente da Petrarca, seppur, anche stavolta, in maniera più concisa. È, inoltre, ripreso il mito ovidiano di Proserpina, di cui, stranamente, il poeta si limita ad un accenno.

A metà del capitolo XX, si aprono i versi per Piramo e Tisbe<sup>158</sup>, i quali incarnano *dolenti ideali d'amore*<sup>159</sup> e a cui Boccaccio conferisce, più di quanto farà Petrarca<sup>160</sup>,

---

<sup>155</sup> Ivi, p. 75, Canto XV v. 70

<sup>156</sup> Cfr. *Triumphus Cupidinis I*, p. 105, vv. 159-160

<sup>157</sup> Cfr. *Triumphus Cupidinis I*, p. 104, vv. 154-156

<sup>158</sup> Cfr. *Triumphus Cupidinis III*, p. 139, v. 20



una certa tragicità e drammaticità, soprattutto nel racconto della commossa fine del loro amore giovanile.

Per narrare la storia di Giasone e Medea, Boccaccio si ispira nuovamente ad Ovidio, precisamente alle *Heroides*, in cui l'impresa di Giasone e il conseguente lamento di Medea occupano una parte cospicua del testo. A differenza di quanto ci si aspetti, stavolta Boccaccio non riporta i versi passionali del poeta latino, ma si limita ad una semplice enumerazione di fatti e dei meriti di Medea, inserendo solo nel finale qualche nota più calda, sintomo di una più precisa imitazione del modello.

Accanto al semplice accenno di Creusa, nel capitolo XXII, è presente la storia di Teseo e Arianna<sup>161</sup>, che Boccaccio aveva già inserito nel *Filocolo*: anche qui, nel corso del breve episodio, la fanciulla rappresenta la disperazione.

È interessante notare come il particolare linguistico della forma *Adrianna* compaia non solo in entrambe le redazioni dell'*Amorosa Visione* ma anche nei *Trionfi*.

Appena menzionata è anche la figura di Fedra<sup>162</sup> e del suo amore incestuoso: come sostiene Branca<sup>163</sup>; ciò, molto probabilmente, dipende dalla freddezza che aveva Boccaccio verso donne così crudeli e libidinose. A sostegno di quanto si è appena detto, la vicinanza di amori degeneri come quelli di Fedra, Pasifae, Mirra e Narciso, conferma il senso di antipatia del poeta a quella prima figura, che apre ed accentua il tono di condanna delle rappresentazioni successive.

Diversa sarà, invece, la distribuzione di Petrarca, che inserirà i quattro *exempla*, mal visti da Boccaccio, nel corso di tutto il *Triumphus Cupidinis*, anche se un procedimento simile al suo discepolo, lo attuerà in *TC III*, in cui presenterà un gruppo di donne scellerate tra cui, appunto, Mirra.

La figura di Orfeo, centrale nel capitolo XXIII, è inevitabilmente accostata alla sua impresa infernale, come altrove, ma, a differenza del modello ovidiano e anche di quello petrarchesco dei *Trionfi*<sup>164</sup>, Boccaccio descrive Orfeo accanto ad Euridice in una serenità gioiosa, in cui le sue parole sono semplicemente funzionali all'inneggiamento

---

<sup>159</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Edizione critica per cura di Vittore Branca, G. C. Sansoni Editore, Firenze 1944, p. 525

<sup>160</sup> Cfr. Francesco Petrarca, *Triumphus*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p.

<sup>161</sup> Cfr. *Triumphus Cupidinis* I, pp. 99, vv. 116-117

<sup>162</sup> Ivi, pp. 98-99, vv. 114-116

<sup>163</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Edizione critica per cura di Vittore Branca, G. C. Sansoni Editore, Firenze 1944, p. 532

<sup>164</sup> Cfr. *Triumphus Cupidinis* IV, p. 172, vv. 13-15

dell'amore. Cara a Boccaccio è anche la leggenda di Achille e Deidamia, intrisa di tutti i caratteri atti a colpire la sensibilità del poeta, particolarmente sensibile verso le passioni femminili e alle sventure d'amore.

Il XIV capitolo contiene due miti, che riprenderà anche Petrarca nei *Trionfi*, rispettivamente quelli di Ero e Leandro<sup>165</sup> e di Scilla. Il primo, ricco di evocazioni classiche, riprende fedelmente il modello ovidiano degli *Heroides* e anche quello degli *Amores* soprattutto in una delle terzine più commoventi:

Sovvennemi ivi quando vi cadette  
Ellès, andando di dietro al fratello  
All'isola de' Colchi, ove ristrette.<sup>166</sup>

Anche per quanto concerne il secondo mito, la presenza del modello delle *Metamorfosi* è chiaro, soprattutto nello svolgersi dell'azione iniziale.

Dal capitolo XXVII al capitolo XXIX, Boccaccio si concentra sulla gente troiana, oggetto di molti versi dei *Trionfi*, a partire dalle gesta di Paride, che, con Elena inizierà l'eterna sventura di questa dinastia, fino all'ultimo passo commovente della tragica storia d'amore tra Enea e Didone. Per narrare quest'ultima storia Boccaccio si rifà naturalmente all'*Eneide*, anche se le parole appassionate di Didone, non scatenano l'ira e lo sdegno com'era avvenuto nel poema virgiliano.

Nell'ultimo canto dedicato all'Amore, Boccaccio giunge al mirabile giardino dove incontrerà la donna amata, che, in veste di Guida celeste, riprende il suo compito didascalico.

---

<sup>165</sup> Cfr. *Triumphus Cupidinis* III, p. 138, v. 21

<sup>166</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Edizione critica per cura di Vittore Branca, G. C. Sansoni Editore, Firenze 1944, p. 112, canto XXIV, vv. 112

## IV. IL TRIONFO DELLA PUDICIZIA E IL TRIONFO DELLA MORTE

### 4.1 *Triumphus Pudicitiae*

Questo secondo Trionfo, interamente dedicato a Laura, ad eccezione di due brevi rassegne di personaggi, che, costituiscono, a differenza del *Triumphus Cupidinis*, delle digressioni, è il più lungo di tutti i trionfi non capitolati.

Una novità, rispetto a quanto si è visto finora, è che l'elencazione non riguarda solo esseri umani, ma anche le Virtù personificate, una caratteristica che Petrarca, molto probabilmente, aveva ereditato dalla *Psychomachia*<sup>167</sup> di Prudenzio, prova, ancora una volta, dell'importanza dei classici nella produzione di questo poeta.

Inoltre, i Vizi e le Virtù, che nell'*Amorosa Visione* rappresentavano le due porte davanti alle quali Boccaccio indugiava, caratterizzano gli affreschi di Giotto, presenti nella Cappella degli Scrovegni e dipinti tra il 1303 e il 1306.

L'esordio del *Triumphus Pudicitiae*, di taglio narrativo, vede la potenza di Amore sovrastare chiunque, indistintamente: dèi, uomini gloriosi e lo stesso poeta. Non solo gli dèi quindi, Apollo e il giovane Leandro, ma anche esseri mortali quali Didone, che pianse per la morte del marito Sicheo e non per Enea, come tramanda Virgilio nell'*Eneide*, o lo stesso Petrarca, che, nel tempo dell'innamoramento, era giovane ed inesperto, riuscirono a salvarsi dalla potenza di Amore e furono condannati alla schiavitù.

---

<sup>167</sup> Si tratta di un poemetto didascalico-allegorico, appartenente appunto a Prudenzio, vissuto nel 348, che descrive il combattimento tra Vizi e Virtù: Fede e Idolatria, Pazienza ed Ira, Pudicizia e Lussuria, Umiltà e Superbia e molti altri. Gli scontri sono descritti attraverso gli strumenti della tecnica epica e Vizi e Virtù, personaggi personificati, agiscono con più crudeltà dei combattenti omerici e virgiliani: la Fede, per esempio, soffoca l'Idolatria, la Pudicizia sgozza la Lussuria, l'Umiltà ghigliottina la Superbia e solo la Pazienza si esime da gesti feroci in quanto l'Ira, si uccide da sola, non essendo stata capace di distruggere la sua nemica.

Ai duelli, si alternano i discorsi morali, convergendo *epos* e poesia didascalica. La descrizione, sempre molto vivace e dettagliata, si affida spesso all'allegoria, divenendo quasi una pittura. Tali rappresentazioni ebbero grande successo nel Medio Evo, fino ad ispirare l'arte figurativa del Cinquecento. (*Il libro della letteratura latina*, la storia e i testi, a cura di Gian Biagio Conte ed Emilio Pianezzola, Mondadori, Milano 2000, pp. 868-869)

Vale la pena, a questo punto, riportare il passo cruciale dell'intero Trionfo, il lungo combattimento tra Laura ed Amore, durante il quale, quest'ultimo, è il primo ad attaccare:

15 E se la mia nemica Amor non strinse  
Non è ancor giusta assai cagion di duolo,  
ché n'abito il revidi ch'io ne piansi,  
18 sì tolte gli eran l'ali e 'l gire a volo.<sup>168</sup>

attraverso l'enfasi creata dall'*hysteron Proteron* ai versi 17-18, Petrarca anticiperà che Amore, verrà fatto prigioniero.

Lo scontro tra Laura ed il dio alato, entra sempre più nel vivo, arricchendo il testo di tantissimi particolari:

Non con altro romor di petto dansi  
duo leon feri, o duo folgori ardenti  
21 che cielo e terra e mar dar loco fansi,  
ch'i vivi Amor con tutti suoi argomenti  
mover contra colei di ch'io ragiono,  
24 e lei presta assai più che fiamme o venti.  
Non fan sì grande e sì terribil sòno  
Etna qualor da Enchelado è più scossa,  
27 Scilla e Caridbi quando irate sono,  
che via maggiore in su la prima mossa  
non fusse del dubbioso e grave assalto,  
30 ch'i non cre' che ridir sappia né possa.<sup>169</sup>

La battaglia è accompagnata da descrizioni fenomenologiche che fungono quasi da testimoni: il cielo, la terra e il mare fecero spazio ai due guerrieri, l'Etna non si mosse così tanto nemmeno sotto Encelado<sup>170</sup> e, Scilla<sup>171</sup> e Cariddi<sup>172</sup> non furono mai così agitate.

---

<sup>168</sup> Ivi, p. 203, vv. 15-18

<sup>169</sup> Ivi, pp. 203-205, vv. 19-30

<sup>170</sup> Encelado, partecipò alla cosiddetta Gigantomachia, la battaglia tra i giganti e gli dèi dell'Olimpo. Durante lo scontro, Encelado tentò la fuga ma la dea Atena, lo fermò gettandogli sopra l'isola di Sicilia, luogo dal quale non riuscì più a fuggire. Il mito narra che l'Etna si attivò quando Encelado emetteva i suoi

Dal verso 34, Petrarca, continua a descrivere gli attacchi di Amore:

Quel vincitore che primo era a l'offesa,  
da man dritta lo stral, da l'altra l'arco,  
36 e la corda a l'orecchia avea già stesa.  
Non corse mai sì levemente al varco  
d'una fugace cerva un leopardo  
39 libero in selva, o di catene scarco,  
che non fusse stato ivi lento e tardo,  
tanto Amor pronto venne a lei ferire  
42 ch'al volto ha le faville ond'io tutto ardo.<sup>173</sup>

La velocità di Amore è paragonata a quella del leopardo<sup>174</sup>, ma a far da scudo ai suoi dardi, c'è il volto onesto di Laura.

Nei versi successivi Petrarca prega che vinca Amore perché solo così, può avere Laura con sé. La donna però, superiore alla valorosa Camilla, che alleata con Turno combatté Enea, e più forte anche del grande Cesare, che sconfisse Pompeo a Farsalo, per merito di tutte le sue Virtù, riesce a prevalere sul dio e a sconfiggerlo:

Armate eran con lei tutte le sue  
chiare virtuti (o gloriosa schiera!)  
78 e teneansi per mano a due a due:  
Onestate e Vergogna a la fronte era,

---

respiri infuocati, mentre i terremoti si causino per opera del suo rotolarsi sotto la montagna per l'insofferenza delle ferite.

<sup>171</sup> Scilla, inizialmente una ninfa, era solita fare il bagno nell'acqua del mare presso la spiaggia di Zancle. Una sera, vide sulla spiaggia Glauco, figlio di Poseidone, un tempo mortale ma poi, trasformatosi in dio marino. Scilla, terrorizzata, si rifugiò sulla vetta di un monte che sorgeva vicino alla spiaggia. Il dio, dopo aver tentato invano di farla innamorare, si recò dalla maga Circe per ottenere un filtro d'amore ma lei, vogliosa di trattenerlo con sé, gli propose di unirsi a lei, senza però ottenere nulla. Circe, volendosi vendicare per il rifiuto, preparò una pozione mortale e la versò nel mare. Una volta fattasi nuovamente il bagno, Scilla si tramutò in un mostro con sei enormi teste di cane con tre file di denti ognuna, un grande busto e delle gambe serpentine. Per orrore della sua stessa figura, Scilla andò a vivere nella cavità di uno scoglio, accanto alla grotta in cui dimorava anche Cariddi. Scilla viene descritta da Omero nell'Odissea, XII, 112 e da Ovidio nelle Metamorfosi nei libri XIII-XIV

<sup>172</sup> In principio, Cariddi era una naiade. Un giorno, rubò dei buoi ad Eracle così, Zeus, fulminandola, la fece cadere in mare tramutandola in un mostro gigantesco con una bocca piena di denti. Cariddi inalava l'acqua del mare e la rigettava provocando dei pericolosissimi vortici. Il mito situa Cariddi presso uno dei due lati dello stretto di Messina, luogo dove è presente anche Scilla.

<sup>173</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1998, pp. 205-206, vv. 34-42

<sup>174</sup> Nei Bestiari, non c'era distinzione tra ghepardo e leopardo ma il primo, è comunque il più veloce

nobile par de le virtù divine,  
 81 che fan costei sopra le donne altera;  
 Senno e Modestia e l'altre due confine,  
 Abito con Diletto in mezzo 'l core,  
 84 Perseveranza e Gloria in su la fine;  
 Bella Accoglienza, Accorgimento fòre,  
 Cortesia intorno intorno e Puritate,  
 87 Timor d'infamia e Desio sol d'onore;  
 penser canuti in giovenile etate,  
 e (la concordia ch'è sì rara al mondo)  
 90 v'era con Castità somma Beltate.<sup>175</sup>

Dopo aver elencato tutte le Virtù con cui Laura ha vinto Amore e di conseguenza, liberato tutti i suoi schiavi, Petrarca compara la memorabile sconfitta del dio, con tante altre, e assai più note:

Non fu il cader di sùbito sì strano  
 dopo tante vittorie di Annibale,  
 99 vinto a la fin dal giovane romano;  
 non giacque sì smarrito ne la valle  
 di Terebinto quel gran Filisteo  
 102 a cui tutto Israel dava le spalle,  
 al primo sasso del garzon ebreo;  
 né Ciro in Scizia, ove la vedova orba  
 105 la gran vendetta e memorabil feo.<sup>176</sup>

non fu così eclatante la sconfitta di Annibale infertagli da Scipione, né quella di Filisteo contro Davide, il quale lo uccise lanciandogli una pietra con la fonda, né, ancora, quella di Ciro, re dei Persiani, per mano della regina degli Sciti, Tamiri che, per vendicare la moglie del figlio, lo decapitò dopo averlo sconfitto.

Petrarca descrive la reazione di Amore, dopo aver perso la battaglia con Laura, in questo modo:

non freme così 'l mar quando s'adira,

---

<sup>175</sup> Ivi, pp. 208-212, vv. 76-90

<sup>176</sup> Ivi, p. 213, vv. 97-105

114 non Inarime allor che Tifeo piagne,  
né Mongibel s'Enchelado sospira.<sup>177</sup>

attraverso la metafora marina, il poeta parla della collera di Amore, superiore a quella di Ischia, scossa da Tifeo dopo che Giove lo seppellì sotto di essa per essersi ribellato, e quella dell'Etna<sup>178</sup>.

Laura, per aver sconfitto Amore, si è rivelata superiore a tutte le altre donne, le quali, comunque, nel corso della propria vita, tentarono di preservare la loro purezza: ad aprire la lunga lista di donne pudiche, ma incapaci di far fronte ad Amore, si trovano Calliope e Clio, rispettivamente Muse della poesia eroica e della storia, seguono poi, esempi di profondissima onestà, incarnati da Lucrezia, moglie di Collatino, che si uccise per essere stata disonorata da Sesto, il figlio di Tarquinio il Superbo, da Penelope, già denominata precedentemente come *casta mogliera*<sup>179</sup> e da Virginia, uccisa dal padre Lucio Virginio, che voleva salvarla dalle insidie del decemviro Appio Claudio.

Nei versi 140-141, Petrarca allude alla purezza delle donne tedesche, si tratta delle mogli dei Teutoni, vinti da Mario, che si impiccarono per non perdere la loro onestà.

Il poeta prosegue con altre due donne, appartenenti all'*Antico Testamento*, la prima fu la saggia Giuditta, la seconda, la greca Ippona, gettatasi in mare per sfuggire alla sorte. Infine, non poteva mancare, nella lunga rassegna di donne romane, la vergine Tuccia, la quale, dopo essere stata ingiustamente accusata di incesto, attinse dell'acqua dal Tevere per portarla nel tempio di Vesta. Segue la schiera Ersilia, figlia del re Tazio dei Sabini, onesta moglie di Romolo, poi Didone, che Petrarca rimarca, correggendo quanto detto da Virgilio nell'*Eneide*, essersi uccisa per il marito Sicheo e non per Enea, idea di cui è convinto l'intero volgo, ed infine, attraverso una perifrasi Piccarda Donati, strappata al convento da suo fratello Corso, citata anche nel *Paradiso* di Dante:

Dal mondo, per seguirla, giovinetta  
Fuggi'mi, e nel suo abito mi chiusi  
e promisi la via de la sua setta.  
Uomini poi, a mal più ch'a bene usi,  
fuor mi rapiron de la dolce chiostra:

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 214, vv. 112-114

<sup>178</sup> Cfr. sopra al v. 26

<sup>179</sup> Cfr. TC III, v. 23

Iddio si sa qual poi mia vista fusi.<sup>180</sup>

come sottolinea Dante, Piccarda Donati, dopo aver subito una violenza, si rifugia nella sua vita claustrale, senza provare rancore ma ribadendo la follia degli uomini che l'hanno strappata alla felicità.

Conclusa la rassegna dei personaggi romani, si nota come anche il luogo sia cambiato: a fine di *TC IV* il corteo era approdato a Cipro, mentre ora, lo scenario è Roma, in quanto Laura, dall'isola, passò attraverso Napoli, precisamente a Linterno, luogo dove si rifugiò anche Scipione, dopo essere stato bandito da Roma, fino a raggiungere la città sovrana:

In così angusta e solitaria villa  
era il grand'uom che d'Affrica s'appella  
171 perché prima col ferro al vivo aprilla.<sup>181</sup>

Come afferma Marco Ariani, la mitografia spaziale assume un'importante valenza simbolica: Cipro contro Roma non significa solo Amore contro Pudicizia ma anche *locus amoenus* di gusto medievale contro la Roma delle memorie classiche.

Il *Trionfo della Pudicizia* coadiuva l'amore che aveva regnato nel trionfo precedente e la Castità, concretizzatasi nell'incoronazione di Laura in Campidoglio e, la stessa convivenza tra Scipione e Laura, *denuncia la supremazia dei loca virgiliani su una Cipro fregiata di argentea classicità e di gotica sensualità*.<sup>182</sup>

Negli ultimi versi di *TP*, sono menzionati gli ultimi personaggi: dopo che la guida parlò a Petrarca di altre personalità, mai nominate, il poeta concluse con Ippolito<sup>183</sup>, ingannato da Fedra e con Giuseppe, resistito alle insidie della moglie.

---

<sup>180</sup> Dante, *La Divina Commedia, Paradiso*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, pp. 63-64, canto III, vv. 103-108

<sup>181</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 221, vv. 169-171

<sup>182</sup> Ivi, p. 197

<sup>183</sup> Il mito di Ippolito e Fedra è narrato nella tragedia di Euripide: Fedra, dopo aver sposato Teseo, si innamorò del figlio del marito Ippolito ma dopo che quest'ultimo la respinse, lei lo accusò di violenza. Teseo lo maledì condannandolo a divenire un mostro marino, solo allora Fedra, confessò le sue colpe e si uccise.



## 4.2 *Triumphus Mortis I*

Il trionfo della Morte è diviso da due capitoli, il primo, a sua volta, tripartito in tre momenti distinti:

La bella donna e le compagne elette  
tornando da la nobile vittoria,  
15 in un bel drappelletto ivan ristrette:  
poche eran perché rara è vera gloria,  
ma ciascuna per sé pareva ben degna  
18 di poema chiarissimo e d'istoria.<sup>184</sup>

inizialmente Petrarca riprende il trionfo precedente con la figura centrale di Laura che, vittoriosa, accompagnata dal corteo delle sue compagne, si allontana da Roma per dirigersi in Provenza dove incontra la Morte:

così venìa quella brigata allegra,  
30 quando vidi una insegna oscura e trista;<sup>185</sup>

quest'ultima, designata da Petrarca attraverso una *veste negra*<sup>186</sup>, intrattiene un dialogo con Laura, dicendole di essere disposta ad evitarle i pesi della vecchiaia, facendola morire senza pena:

si mosse e disse: - O tu, donna, che vai  
di gioventute e di bellezze altera,  
36 e di tua vita il termine non sai,  
io son colei che sì importuna e fera  
chiamata son da voi, e sorda e cieca  
39 gente<sup>187</sup>, a cui si fa notte inanzi sera.  
[...]  
Ora a voi, quando il viver più diletta,  
drizzo il mio corso, inanzi che Fortuna

---

<sup>184</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 235, vv. 13-18. Cfr. per i vv. 16-18: Pochi eran, perché rara è vera gloria: / ma ciascuno per sé pareva ben degno, / di poema chiarissimo e d'istoria. (Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*.....)

<sup>185</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 237, vv. 29-30

<sup>186</sup> Per quanto riguarda l'immaginario figurativo di Petrarca, si veda l'insero artistico a p. inerente al Trionfo della Morte conservato nel Campo Santo di Pisa.

<sup>187</sup> Uomini sordi e ciechi alla verità, anche nell'*Amorosa Visione* boccacciana

48 nel vostro dolce qualche amaro metta.<sup>-188</sup>

la Morte, dopo aver colpito gente da tutte le parti del mondo, si sostituisce alla Fortuna, facendo intendere alla bella Laura che, qualora l'avesse accettata, non avrebbe sofferto in nessun modo e continua:

Poi, col ciglio men torbido e men fosco,  
disse: - Tu, che la bella schiera guidi,  
63 pur non sentisti mai del mio tosco  
se del consiglio mio punto ti fidi,  
che sforzar posso, egli è pure il migliore  
66 fuggir vecchiezza e suoi molti fastidi;  
io son disposta a farti un tale onore  
qual altrui far non soglio, e che tu passi  
69 senza paura e senz'alcun dolore. <sup>-189</sup>

Laura, pronta ad accettare la propria fine, accettò la richiesta fattale dalla morte, obbedendo ai voleri celesti:

- Come piace al Signor che 'n cielo stassi,  
et indi regge e temprà l'universo,  
72 farai di me quel che de gli altri fassi. <sup>-190</sup>

La morte, allora, decise di popolare tutta la campagna circostante di defunti, senza distinzioni di luogo e d'origine, compassionevoli nella loro stessa nudità e povertà:

Ivi eran quei che fur detto felici,  
pontefici, regnanti, imperadori;  
81 or sono ignudi, miseri e mendici. <sup>191</sup>

Segue una terzina di commento di Petrarca-narratore, conscio della vacuità delle cose umane e terrene:

---

<sup>188</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 237-238, vv. 34-48

<sup>189</sup> Ivi, pp. 239-240, vv.61-69

<sup>190</sup> Ivi, p. 240, vv. 70-72

<sup>191</sup> Ivi, p.241, vv. 79-81

Miser chi speme in cosa mortal pone  
(ma chi non ve la pone?) e se si trova  
87 a la fine ingannato, è ben ragione.<sup>192</sup>

Si è giunti ormai, all'episodio emblematico di tutto il trionfo, la morte di Laura ma prima di proporlo ed analizzarlo, è doveroso compararlo con un altro episodio-chiave cui esso fa riferimento: la visione della morte di Beatrice nella *Vita Nova* di Dante.

Alla fine del capitolo XXIII del prosimetro dantesco, dopo aver descritto lo stato d'animo di Beatrice in seguito alla morte del padre, Dante ha una visione, frutto di una vera e propria allucinazione:

[...] Allora, cominciandomi dal principio infino alla fine, dissi loro quello che veduto avea, tacendo lo nome di questa gentilissima. Onde poi, sanato di questa infermitade, propuosi di dire parole di questo che m'era addivenuto, però che mi pareva che fosse amorosa cosa da udire; e però ne dissi questa canzone: Donna pietosa e di novella etate, ordinata sì come manifesta la infrascritta divisione.

Donna pietosa e di novella etate,  
adorna assai di gentilezze umane,  
ch'era la 'v'io chiamava spesso Morte,  
veggendo li occhi miei di pietade,  
e ascoltando le parole vane,  
si mosse con paura e pianger forte.  
E altre donne che si fuoro accorte  
Di me per quella che meco piangia,  
fecer lei partir via  
e appressarsi per farmi sentire.  
Qual dicea: "Non dormire",  
e qual dicea: "Perché sì ti sconforte?"  
allor lassai la nova fantasia,  
chiamando il nome della donna mia.  
Era la voce mia sì dolorosa  
e rotta s da l'angoscia del pianto,  
ch'io solo intesi il nome del mio core;  
e con tutta la vista vergognosa  
ch'era nel viso mio giunta cotanto,  
mi fece verso lor volgere Amore.

---

<sup>192</sup> Ivi, p. 242, vv. 85-87

Elli era tale a veder mio colore,  
che facea ragionar di morte altrui:  
“Deh, consoliam costui”  
Pregava l’una l’altra umilmente;  
e dicevan sovente:  
“Che vedestù, che tu non hai valore?”  
E quando un poco confortato fui,  
io dissi: “Donne, dicerollo a vui.

Mentr’io pensava la mia frale vita,  
e vedea ‘l suo durar com’è leggiero,  
piandemi Amor nel core, ove dimora;  
per che l’anima mia fu sì smarrita,  
che sospirando dicea nel pensiero:  
- Ben converrà che la mia donna mora. -  
Io presi tanto smarrimento allora,  
ch’io chiusi li occhi vilmente gravati,  
e furon sì smagati  
li spirti miei, che ciascun giva errando;  
e poscia imaginando,  
di caunoscenza e di verità fora,  
visi di donne m’apparver cruciati,  
che mi dicean pur: - Morra’ti, morra’ti -

Poi vidi cose dubitose molte,  
nel vano imaginare ov’io entrai;  
ed esser mi pareva non so in qual loco,  
e veder donne andar per via disciolte,  
qual lagrimando, e qual traendo guai,  
che di tristizia saettavan foco.  
Poi mi parve vedere a poco a poco  
turbar lo sole e apparir la stella,  
e pianger elli ed ella;  
cader li augelli volando per l’are,  
e la terra tremare;  
ed omo apparve scolorito e fioco,  
dicendomi: - Che fai? non sai novella?  
Morta è la donna tua, ch’era sì bella. -

Levava li occhi miei bagnati in pianti,  
e vedea, che parean pioggia di manna,  
li angeli che tornavan suso in cielo,  
e una nuvoletta avean davanti,  
dopo la qual gridavan tutti: *Osanna*;  
e s'altro avesser detto, a voi dire 'Io.  
Allor diceva Amor: Più nol ti cielo;  
vieni a veder nostra donna che giace. -  
Lo imaginar fallace  
mi condusse a veder madonna orta;  
e quand'io l'avea scorta,  
vedea che donne la covrian d'un velo;  
ed avea seco umiltà verace,  
che pareva che dicesse: - Io sono in pace. -

Io divenia nel dolor sì umile,  
veggendo in lei tanta umiltà formata,  
ch'io dicea: - Morte, assai dolce ti tegno;  
tu dei omai esser cosa gentile,  
poi che tu se' ne la mia donna stata,  
e dei aver pietate e non disdegno.  
Vedi che s desideroso vegno  
d'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede.  
Vieni, ché 'l cor te chiede. -  
Poi mi partia, consumato ogni duolo,  
e quand'io era solo,  
dicea, guardando verso l'alto regno:  
- Beato, anima bella, chi ti vede! -  
Voi mi chiamaste allor, vostra merzede".<sup>193</sup>

Il capitolo è incentrato nella visione che preannuncia a Dante la morte di Beatrice, che avverrà solo nel capitolo XXVIII.

La morte della donna amata è una novità introdotta dall'Alighieri perché questa tematica, dai trovatori sino a Guinizzelli e Cavalcanti, era completamente assente all'interno della tematica amorosa.

---

<sup>193</sup> Dante Alighieri, *Vita Nuova*, premessa di Maria Corti e a cura di Manuela Colombo, Feltrinelli Editore, Milano 2015, pp. 120-124, Cap. XIII

La visione dantesca è qui connotata da elementi appartenenti alla sfera dell'incubo come il ripetersi, in varie forme, del verbo *morire* sino alla presenza personificata della Morte stessa. Il testo è poi colmo di espressioni angosciose che si fanno portavoce di un'esperienza sconvolgente, e di rimandi agli elementi naturali come il sole e le stelle, oltre agli angeli, simboli che ricorrono anche nel Vangelo, durante la morte di Cristo. Ne nasce così un'analogia tra Beatrice e Cristo<sup>194</sup>, che conferma, peraltro, l'intento teologico dell'intera opera. Infine, il desiderio di Dante di ritrovarsi con Beatrice nei cieli, anticipa la conclusione del libro, anche se, non è ancora compiuta del tutto la trasfigurazione mistica dell'amore, in quanto Dante non trova pace e l'aspirazione di raggiungerla, provoca in lui solo altro dolore e pianto.

Allo stesso modo, anche Petrarca, in *TM I*, narra la morte di Laura:

Io dico che giunta era l'ora estrema  
di quella breve vita gloriosa,  
105 e 'l dubbio passo di che il mondo trema,  
ed a vederla un'altra valorosa  
schiera di donne, non dal corpo sciolta,  
108 per saper s'esser pò Morte pietosa.  
Quella bella compagna era ivi accolta  
pure a vedere e contemplare il fine  
111 che far convensi, e non più d'una volta;  
tutte sue amiche, e tutte eraan vicine.  
Allor di quella bella testa svelse  
114 Morte co la sua man un aureo crine;  
così del mondo il più bel fior scelse,  
non già per odio, ma per dimostrarsi  
117 più chiaramente ne le cose eccelse.  
Quanti lamenti lagrimosi sparsi  
fur ivi, essendo que' belli occhi asciutti  
120 per ch'io lunga stagion cantati et arsi!  
E fra tanti sospiri e tanti lutti  
tacita, e sola lieta, si sedea,  
123 del suo bel viver cogliendo i frutti.  
- Vattene in pace, o vera mortal dea -  
dicean; e tal fu ben, ma non le valse

---

<sup>194</sup> Analogia che verrà ripresa anche nella *Commedia*, in *Purgatorio XXX*

126     contra la Morte, in sua ragion s'è rea.  
           Che fia de l'altre, se questa arse et alse  
           in poche notti, e si cangiò più volte?  
 129     O umane speranze cieche e false!  
           Se la terra bagnar lagrime molte  
           per la pietà di quell'alma gentile,  
 132     chi 'l vide, il sa; tu 'l pensa che l'ascolte.  
           L'ora prima era, il dì sesto d'aprile,  
           che già mi strinse, et or, lasso, mi sciolse:  
 135     come Fortuna va cangiando stile!  
           Nessun di servitù già mai si dolse  
           né di morte quant'io di libertate,  
 138     e de la vita ch'altri non mi tolse:  
           debito al mondo a debito a l'etate  
           cacciar me inanzi, ch'ero giunto in prima,  
 141     né a lui t'orre ancor sua dignitate.  
           Or qual fusse il dolor qui non si stima,  
           ch'a pena oso pensarne, non ch'io sia  
 144     ardito di parlarne in versi o 'n rima.  
           - Virtù mort'è, bellezza e leggiadria! -  
           le belle donne intorno al casto letto  
 147     triste diceano - omai di noi che fia?  
           chi vedrà mai in donna atto perfetto?  
           chi udirà il parlar di saver pieno,  
 150     e 'l canto pien d'angelico diletto? -  
           Lo spirto per partir di quel bel seno  
           con tutte sue virtuti in sé romito,  
 153     fatto avea in quella parte il ciel sereno.  
           Nessun de gli adversarii fu sì ardito  
           ch'apparisse già mai con vista oscura  
 156     fin che Morte il suo assalto ebbe fornito.  
           Poi che deposto il pianto e la paura  
           pur al bel vòlto era ciascuna intenta,  
 159     per disperazion fatta sicura,  
           non come fimma che per forza è spenta,  
           ma che per se medesima sì consume,  
 162     se n'andò in pace l'anima contenta,  
           a guisa d'un soave e chiaro lume  
           cui nutrimento a poco a poco manca,

165      tenendo al fine il suo caro costume.  
           Pallida no, ma più che neve bianca  
           che senza venti in un bel colle fiocchi,  
 168      parea posar come persona stanca:  
           quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,  
           sendo lo spirto già da lei diviso,  
 171      era quel che morir chiaman li sciocchi:  
           Morte bella parea nel suo bel viso.<sup>195</sup>

Lo scontro con la Morte non avviene come quello che aveva coinvolto Amore e Laura, in quanto, quest'ultima, accompagnata da una serie di figure femminili, curiose di vedere quanto accade all'amica, non combatte ma se ne sta in disparte, silenziosa.

La morte appare spietata nel momento in cui non ha alcuna remora nello strappare il capello biondo a Laura e si mostra del tutto indifferente nonostante la bellezza e la grazia della donna. La donna tanto amata da Petrarca, al cospetto della disperazione delle altre donne, muore serenamente e anche il cielo si allieta nel momento in cui accoglie la sua anima.

Il cuore più straziato resta quello del poeta, che, dopo la scomparsa di Laura, rimpiange le catene amorose che lo avevano legato e gli avevano procurato tanta sofferenza; avrebbe preferito morire, invece, a spegnersi è Laura, che lui denomina come *mortal dea*, tanto era virtuosa, e anche la Morte, nell'apparente dormire della sua vittima, sembra bella e desiderabile.

La morte di Laura richiama inevitabilmente, com'è già stato preannunciato, la morte di Beatrice ma, nonostante gli innegabili rapporti, si può cogliere l'enorme distanza di concezioni tra i due poeti: mentre la scena dantesca, sia nella parte in prosa che quella in versi del capitolo XIII, è ricca di elementi sovranaturali, arcani e appartenenti alla sfera dell'incubo, in quella petrarchesca, tutto è rivestito di classicità: solo per fare un esempio, "l'aureo crine" ricorda la morte di Didone, narrata da Virgilio nell'*Eneide*<sup>196</sup>.

Un altro aspetto che distanzia i due autori è la simbologia che accompagna la morte delle due donne, infatti, Beatrice, ricorda una figura celeste, portatrice di un messaggio di salvezza per tutti gli uomini mentre Laura, rispecchia semplicemente una donna

---

<sup>195</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, pp. 243-251, vv. 103-172

<sup>196</sup> Virgilio, *Eneide*, a cura di Alessandro Fo, Nuova Universale Einaudi, Torino 2012



virtuosa, leggiadra e bella. In Dante, la contemplazione della donna morta, fortemente spiritualizzata, assume caratteri mistici, in Petrarca, si assiste alla morte della bellezza, della grazia e della gentilezza di una donna, quindi, il fattore estetico, si allontana diametralmente da quello teologico di Dante.

È interessante notare, invece, come il giorno della morte, il 6 aprile, coincida con quello dell'innamoramento e sia i toni che l'atmosfera rimandino al *Canzoniere*, seppur le due opere rimangano distanti.

La Pudicizia, che aveva contraddistinto tutto il trionfo precedente nonché il carattere unico di Laura, viene definitivamente vinta dalla Morte.

#### **4.3 *Triumphus Mortis II***

La vicenda su cui ruota il secondo capitolo del *Triumphus Mortis* costituisce un discorso a parte rispetto alla serie trionfale che ha caratterizzato sin qui l'analisi, infatti, non è altro che un dialogo articolato tra Petrarca-personaggio e il fantasma di Laura, morta da poco. Le principali tematiche su cui verte il colloquio sono due: i sentimenti, le sensazioni e le emozioni che si provano poco prima di morire e i sentimenti che Laura, in vita, ha provato per il poeta.

Il dialogo, inoltre, incorpora due modelli: il *Somnium Scipionis*, appartenente al *De Republica* di Cicerone, in cui Scipione Africano, ormai morto, impartisce una lezione a Scipione Emiliano riguardo la vita ultraterrena e l'ultimo incontro, che verrà sviscerato nelle prossime pagine, avvenuto tra Properzio e Cinzia, in cui quest'ultima, da poco morta, appare una notte nel letto del poeta; Properzio racconta questa *visio in somnis* nell'elegia IV, 7.

Addentrando all'interno di TM II, si assiste inizialmente al momento in cui Laura chiede al poeta se la riconosce:

- Riconosci colei che 'n prima torse  
i passi tuoi dal publico viaggio? -<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> Francesco Petrarca, *Triumphus*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 260, vv. 13-14

Petrarca rispose che non poteva non riconoscerla e le domandò, indugiando, se era viva o morta, dato che la sentiva parlare:

21 Dimmi pur, prego, s' tu se' morta o viva. -  
- Viva son io, e tu se' morto ancora  
- diss'ella - e sarai sempre, in fin che giunga  
24 per levarti di terra per l'ultima ora.<sup>198</sup>

Laura, secondo la fede cristiana, credente fermamente che dopo la morte ci sia la vita eterna, replicò a Petrarca che lei era viva ed era lui a non esserlo e sarebbe rimasto in quella condizione finché avesse vissuto nel mondo terreno. Il poeta a quel punto, le pose una seconda domanda, relativa alla sofferenza infernale dalla Morte ma lei, gli spiegò che non aveva provato alcun dolore:

30 deh, dimmi se 'l morir è sì gran pena. -  
Rispose: - Mentre al vulgo dietro vai  
et a la opinion sua cieca e dura,  
33 esser felice non puoi tu già mai.  
La morte è fin d'una pregione oscura  
all'anime gentili; all'altre è noia,  
36 c'hanno posto nel fango ogni lor cura.  
Et ora il morir mio, che sì t'annoia,  
ti farebbe allegrar se tu sentissi  
39 la millesima parte di mia gioia. -<sup>199</sup>

Petrarca, allora, quasi incredulo, le disse che i grandi dell'antichità come Silla, Mario, Nerone, Gaio e Mezenzio, subirono la morte in modo così brutale da ritenerla di gran lunga peggiore dell'assenzio.

Cominciarono così, le parole di conforto di Laura verso un Petrarca confuso e sofferente:

ma, pur che l'alma in Dio si riconforte,  
e 'l cor, che 'n se medesimo forse è lasso,

---

<sup>198</sup> Ivi, p. 261, vv. 21-24

<sup>199</sup> Ivi, p. 262, vv. 30-39

51      che altro ch'un sospir breve è la morte?  
Io avea già vicin l'ultimo passo,  
la carne inferma, e l'anima ancor pronta,  
quando udi' dir in un son tristo e basso:<sup>200</sup>

anima e corpo, per Laura, devono trovare conforto solo in Dio.

La donna, quindi, incarnando la perfetta credenza verso la fede cristiana, attraverso di essa, fa capire al poeta come la morte non l'abbia sconvolta ma anzi, in un certo senso, liberata.

Carlo Giunta<sup>201</sup>, ha notato come, per quanto riguarda l'impianto strutturale, questi versi si accostino ai versi 109-114 del V dell'*Inferno*:

Quand'io intesi quell'anime offense,  
china' il viso, e tanto il tenni basso,  
fin che 'l poeta mi disse: "Che pense?"  
Quando rispuosi, cominciai: "Oh lasso,  
quanti dolci pensier, quanto disio  
menò costoro al doloroso passo!"<sup>202</sup>

a prescindere dall'identità del sintagma temporale e dalla terna nominale in rima, annota il critico, ciò che non deve sfuggire all'attenzione, è il caso paradigmatico dell'autonomia del significante del *doloroso passo*: mentre per Laura, questo avviene con il conforto in Dio, per Dante, resta fonte di angoscia per tutte le anime che ne sono vittime.

Laura, non solo ammonisce Petrarca di aver provato troppa passione per lei ma ribadisce che ad attenderla, è stata una Morte dolce e serena che l'ha liberata dalla schiavitù della vita terrena; l'unica preoccupazione che resta alla donna, è la pietà che prova per colui che l'ha tanto amata.

Prima di addentarsi nella seconda parte del capitolo, è doveroso sottolineare che, oltre ad una serie di sonetti del *Canzoniere* ricollegabili a *TM II*, il testo che più si avvicina è sicuramente la canzone 359, soprattutto la quinta stanza:

---

<sup>200</sup> Ivi, p. 263, vv. 49-54

<sup>201</sup> Carlo Giunta, *Memoria di dante nei Trionfi*, *Rivista di letteratura italiana*, 11, 1993, p. 442-443

<sup>202</sup> *Antologia della Divina Commedia*, a cura di Pietro Cataldi e Romano Luperini, Le Monnier, Firenze, 2003, p. 78, canto V, vv. 109-114

“I’ volea demandar - respond’io allora -:  
 Che voglion importar quelle due frondi?”  
 Et ella: “Tu medesimo ti rispondi,  
 tu la cui penna tanto l’unahonora:  
 palma è victoria, et io, giovene anchora,  
 vinsi il mondo et me stessa; il lauro segna  
 triumpho, ond’io son degna,  
 mercé di quel Signor che mi die’ forza.  
 Or tu, s’altri ti sforza,  
 a Lui ti volgi, a Lui chiedi soccorso,  
 sì che siam Seco al fine del tuo corso”.

Come suggerisce Marco Santagata<sup>203</sup>, sia nel trionfo che nella canzone, si svolge un vero e proprio dialogo, molto più ampio di quello sei sonetti, di cui si è fatto sopra menzione, in cui Laura, a cui la Morte sembra l’abbia resa, non solo libera, ma anche più sciolta nel parlare, assume un ruolo di primo piano. Anche se risulta esagerato affermare che *RVF* 359 sia un rifacimento di *TM* II, parte dei temi presenti in entrambi i testi si sovrappongono come per esempio, la pietà di Laura verso il poeta angosciato e l’importanza di Dio. Infatti, dei versi citati, compaiono due piante-simbolo, non solo per Petrarca ma anche per tutta la cristianità: Laura, servendosi dell’immagine vittoriosa della palma, allude al Vangelo di Giovanni, quando Cristo sostiene *ego vici mundum*. Tornando a *TM* II, il testo prosegue con un secondo dialogo in cui Petrarca, rivolge una domanda, che non le aveva mai posto nel *Canzoniere*, chiedendo a Laura se lo aveva mai amato:

- Deh, madonna - diss’io- per quella fede  
 che vi fu, credo, al tempo manifesta,  
 78 or più nel volto di chi tutto vede,  
 creòvi Amor pensier mai nella testa  
 d’aver pietà del mio lungo martire,  
 81 non lasciando vostra alta impresa onesta?  
 Ché vostri dolce sdegni e le dolci ire,  
 le dolci paci ne’ belli occhi scritte,

---

<sup>203</sup> Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime Estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2013, pp. 303-304

Laura gli rispose in modo positivo:

Poi disse sospirando: - Mai diviso  
 da te non fu 'l mio cor, né già mai fia;  
 90      ma temprai la tua fiamma col mio viso,  
          perché a salvar te e me null'altra via  
          era, e la nostra giovinetta fama;<sup>205</sup>

ma aggiunse che, seppur provando dei sentimenti per lui, ha sempre taciuto, lasciandolo così in sospeso, per salvarlo da quella grande passione che avrebbe potuto tramutarsi in infamia, per non essere stata adeguatamente moderata, vinsero quindi la ragione e la virtù di Laura che, a differenza del poeta, operarono in modo corretto.

Questa seconda parte del dialogo *in somnis* tra il poeta e l'amata, fa sicuramente emergere che il cuore di Laura non fu mai così lontano da quello di Petrarca ma l'immolazione della donna è stata doverosa per la salvezza di entrambi.

Come già preannunciato, il dialogo tra Laura e Petrarca, ricorda l'elegia IV, 7 properziana in cui, però, alla virtuosa Laura, si sostituisce l'aspra Cinzia:

Sun aliquid Manes: letum non amnia finit,  
 luridaque evictos effugit umbra rogos.  
 Cynthia namque meo visa est incumbere fulcro,  
 mumur ad extremae nuper humata viae,  
 cum mihi somnus ab exsequiis penderet amoris  
 et querer lecti frigida regna mei.<sup>206</sup>

Prima che il tempo deturpasse il suo volto, ella morì, ma Properzio non poté scordare che quella donna, oltre ad averlo fatto a lungo soffrire, gli aveva procurato anche molta

---

<sup>204</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, pp 265-266, vv. 76-84

<sup>205</sup> Ivi, pp. 264-265, vv. 88-92

<sup>206</sup> Trad.: i Mani sono qualcosa; la morte non distrugge tutto, e la livida ombra sfugge i roghi vinti. Cinzia infatti apparve incombere sul mio letto, sepolta da poco al mormorio della estrema strada, quando il sonno era sospeso su di me dopo il funerale dell'amore, e piangevo i freddi regni del mio letto.

gioia. L'amore di Cinzia trionfa per l'ultima volta nella bellezza consacrata dalla morte: la donna, da poco deceduta, appare al poeta in una visione notturna.

Proprio per questo, l'accostamento Laura-Cinzia, è di notevole richiamo, così come la stessa struttura adottata dai due poeti nel ricordare le rispettive donne scomparse.

## V. IL TRIONFO DELLA FAMA

### 5.1 *Triumphus Fame I*

Il Trionfo della Fama, suddiviso in tre capitoli, a differenza del *Triumphus Cupidinis* e del *Triumphus Pudicitiae*, manca totalmente di elementi spazio-temporali e di uno sviluppo narrativo, infatti, le rassegne, stilate da Petrarca in questo quarto trionfo, si concentrano esclusivamente sui dati culturali dei personaggi, grazie alla vasta conoscenza del mondo antico di cui vantava il poeta.

Nel primo capitolo di *TF* si assiste ad una vera e propria epopea di personaggi d'azione della Roma repubblicana, ad eccetto degli ultimi versi, dedicati a dei cenni inerenti al periodo imperiale e a quello monarchico. Inoltre, l'inizio ha come protagonista la Fama<sup>207</sup>, che, dopo essere riuscita a vincere sulla Morte e a perdurare dopo di essa, mano a mano viene meno fino a sparire completamente.

Infine, è importante sottolineare che, differentemente da quanto era avvenuto nella *Commedia*, in cui i personaggi comparivano una sola volta, Petrarca reinserisce in *TF* personalità già incontrate ed identificate, soprattutto durante il corso del *Triumphus Cupidinis*:

Scolpito per le fonti era il valore  
de l'onorata gente, dov'io scorsi  
21 molti di quei che legar vidi Amore.<sup>208</sup>

I primi *exempla* fatti da Petrarca riguardano due personaggi già noti a quest'opera, Cesare e Scipione:

la bella donna<sup>209</sup> avea Cesare e Scipio,  
24 ma, qual più presso, a gran pena m'accorsi:  
l'un di Vertute e non d'amor mancipio,

---

<sup>207</sup> La gloria sarà di fondamentale importanza nell'*Amorosa Visione*, tanto da occupare la II parete della sala di affreschi del castello su cui ruota tutta la vicenda del viator Boccaccio.

<sup>208</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 289, vv. 19-21

<sup>209</sup> Si tratta della Fama che, in *TT 98* diverrà *reina*

l'altro d'entrambi [...] <sup>210</sup>

servendosi di una costruzione chiasmica, Petrarca ricorda Scipione, inserito anche in *TP*, come un uomo così virtuoso tanto da non essere mai stato catturato da Amore ma solo menzionato in *TC* nella storia di Massinissa e Sofonisba, e Cesare, uomo altrettanto ricco di virtù, che, però, seguì il corteo delle vittime di Amore.

Dopo la prima coppia illustre, Petrarca, con un chiaro riferimento al trionfo romano <sup>211</sup>, inizia un elenco di personaggi gloriosi: in questi versi, Petrarca cita tutti gli Scipioni, partendo da Scipione Emiliano, conosciuto anche come Africano Minore, che espugnò Numanzia e distrusse Cartagine, per poi narrare di Ottaviano Augusto, adottato e scelto da Cesare come suo erede perpetuo. Lo seguono i tre figli ossia l'Africano Maggiore, Lucio Cornelio Scipione Asiatico, che sconfisse Antioco III, personaggio confuso dall'autore e inserito in *TC II*, nel 189 a.C. a Magnesia, e colui che dichiarò guerra a Giugurta, Scipione Nasica, che vinse i Lusitani.

Terminato il casato degli Scipioni, Petrarca prosegue la sua rassegna, non spostandosi però da Roma: si sofferma su Gaio Claudio Narone, che sconfisse il primo Metauro nel 207 a.C., dopo essere riuscito ad intercettare la corrispondenza tra Asdrubale ed Amilcare, e su Quinto Fabio Massimo, citato attraverso una perifrasi più noto come il *Cunctator*, il "temporeggiatore", per la sua desueta ma abile tecnica di guerra che prevedeva un attacco solo alla fine di una duratura difensiva, emblematico l'episodio che lo vide protagonista della cattura di Annibale.

Petrarca prosegue con delle coppie di personaggi romani con lo stesso nome, ma famosi per motivi diversi:

Duo altri Fabii, e duo Caton con esso,  
e duo Pauli, duo Bruti, e duo Marcelli,<sup>212</sup>

il poeta fa riferimento a Quinto Fabio Massimo Rulliano, vincitore sui Sanniti, sugli Etruschi e sui Galli e a Quinto Fabio Massimo detto Allobrogico, soprannome che gli derivò dalla sua vittoria sugli Allobrogi, successivamente allude a Marco Porcio Catone,

---

<sup>210</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 289, vv. 23-26

<sup>211</sup> Ivi, p. 290, vv. 29-30

<sup>212</sup> Ivi, pp. 292-293, vv. 52-53



“il Censore”, acerrimo nemico di Cartagine, e al fiero avversario di Cesare, suicida ad Utica, Catone “l’Uticense”.

Quest’ultimo è inserito da Dante, come custode del *Purgatorio*, nel primo canto della seconda cantica:

Lunga la barba e di pel bianco mista  
Portava, a’ suoi capelli simigliante,  
de’ quai cadeva al petto doppia lista.  
Li raggi de le quattro luci sante  
fregiavan sì la sua faccia di lume,  
ch’i’ ‘l vedea come ‘l sol fosse davante.<sup>213</sup>

La descrizione fatta da Dante, ricavata dalla *Pharsalia* di Lucano<sup>214</sup>, in cui si dice che Catone non si tagliò più né la barba né i capelli dall’inizio della guerra civile, offre ai lettori un profondo senso di solennità e di straordinaria grandezza referenziale.

Le quattro stelle che illuminavano il volto di Catone, inoltre, non hanno altro che il significato allegorico delle virtù incarnate da lui stesso.

Catone emerge anche nei versi dell’*Amorosa Visione*, precisamente nel V canto:

L’antico e valoroso buon Catone  
quivi era nel sembiante assai pensoso,  
tenendo con Antigono sermone.<sup>215</sup>

Boccaccio lo pone per primo nella serie dei grandi storiografi romani, che formarono la sua cultura storica.

Tornando a *TF I*, Petrarca prosegue con Paolo Emilio, ucciso a Canne e con il figlio Lucio Paolo Emilio, detto Macedonico per la vittoria ottenuta contro Perseo a Pidna nel 168 a.C.

L’ultima coppia menzionata dal poeta è costituita da Lucio Giunio Bruto, che, secondo quanto riporta la leggenda, sarebbe stato il fondatore della Repubblica nel 509 a.C. e

---

<sup>213</sup> Dante Alighieri, la *Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, p. 492-493, canto I, p. 17

<sup>214</sup> *Pharsalia*, II, 373-374

<sup>215</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Edizione critica per cura di Vittore Branca, G. C. Sansoni Editore, Firenze 1944, p. 33, canto V, vv. 52-54

Marco Claudio Marcello, vincitore di molte battaglie soprattutto quella inferta ad Annibale a Nola.

Dopodiché, Petrarca continua ad identificare altri individui: questa lunga rassegna continua con Marco Attilio Regolo, console nel 256 a.C. , più volte vincitore sui Cartaginesi, con Manlio Curio Dentato prima, e Gaio Fabrizio Lucino dopo, vincitori sui Sanniti. Segue la schiera una celebre coppia formata da Mida, re dei Frigi e Marco Licino Crasso, noti per la loro avarizia e una coppia diametralmente opposta, famosa per i suoi uomini moderati, Lucio Quinzio Cincinnato, vincitore degli Equi, che si ritirò nel suo podere e Gaio Attilio Regolo, detto Serrano, perché, nel momento in cui fu nominato console, stava seminando. A questa moltitudine di personaggi si aggiungono anche Marco Furio Camillo, noto per aver liberato Roma dai Galli e Tito Manlio Torquato, che fece decapitare il proprio figlio dopo che quest'ultimo gli disobbedì, attaccando i Tuscolani.

Dal verso 67 al verso 69, Petrarca riporta un altro esempio duplicato:

L'un Decio e l'altro, che col petto aperse  
le schiere de' nemici: o fiero voto,  
69      che 'l padre e 'l figlio ad una morte offerse!<sup>216</sup>

si tratta di Publio Decio Mure, che, vedendo il suo esercito in difficoltà, trovò la morte fra i Latini, dopo aver votato se stesso e i nemici agli dèi Mani, e di suo figlio, che, emulando il padre, morì contro i Sanniti nella battaglia di Sentino (295 a.C.).

L'elenco prosegue senza sosta: Curzio, che, con il suo cavallo, si gettò in un taglio del Foro, il quale, secondo la profezia dell'oracolo, si sarebbe ricucito solo con il sacrificio delle virtù e delle armi, caratteristiche principali dei romani, successivamente, seguono, Lucio Mummio, che distrusse Corinto nel 146 a.C., Marco Valerio Levino, famosissimo per le battaglie navali vinte sui Macedoni e sui Cartaginesi e Aulo Attilio Calatino, che rinforzò le sue conquiste in Sicilia durante la prima guerra punica.

Dal verso 76, Petrarca identifica ulteriori uomini, gloriosi e coraggiosi per essere andati in guerra in terre straniere: *in primis* Gaio Popilio Lenate, denotato attraverso una circonlocuzione, ambasciatore dell'Egitto, che costrinse Antioco IV alla ritirata, poi Marco Manlio Capitolino, che, svegliato dalle oche del Campidoglio, sventò l'assalto

---

<sup>216</sup> Ivi, p. 295, vv. 67-69

dei Galli durante la notte, ed infine Orazio Coclite, famoso per aver trattenuto gli etruschi di Porsenna sul ponte Sublicio per tutto il tempo necessario a tagliarlo.

Inesorabilmente Petrarca prosegue gli incontri: ecco, al verso 82, Gaio Muzio Scevola, che, per aver fallito l'uccisione di Porsenna, si bruciò una mano, seguono, poi, Gaio Duilio, che sconfisse i Cartaginesi a Milazzo, Appio Claudio Cieco, esponente del rango patrizio, che, una volta essere venuto incontro ai diritti della plebe, cercò di limitarne i poteri.

Colui che Petrarca riconosce e designa come *grande* è Pompeo Magno, vincitore su tutti i fronti e difensore della libertà repubblicana, ma la cui gloria fu oscurata alla fine della sua vita, una volta fuggito da Roma. Proseguono la schiera Bacco, che, in veste di Dioniso, conquistò le Indie, Alcide o più propriamente Ercole, conquistatore dell'Elide e di Pilo, Epaminonda, che difese la libertà di Tebe e Lucio Papilio Cursor, vincitore sui Sanniti, famoso per la sua veloce tecnica militare.

Non poteva mancare la perifrasi, atta a designare uno dei comandanti più celebri:

e quanto in arme fu crudo e severo,  
tanto quei che 'l seguiva era benigno,  
99 non so se miglior duce o cavaliere.<sup>217</sup>

Petrarca si riferisce a Marco Valerio Corvino, conosciuto per aver abbattuto un gigante Gallo, e si domanda, anticipando un verso della *Gerusalemme Liberata*<sup>218</sup> se fu più celebre come comandante o come cavaliere.

Dal verso 100, un'altra perifrasi, che si risolverà solo due versi, darà inizio ad un'altra articolata rassegna di personaggi: Lucio Volumnio, che si unì, solo dopo varie divergenze, ad Appio Claudio, con il quale vinse la battaglia contro gli Etruschi e i Sanniti, Aulo Cornelio Cosso, vincitore dei Veienti e dei Fideanti, Quinto Publio Filon, che trionfò sui Latini e sui Sanniti e Caio Marcio Rutilio, che vinse gli Etruschi.

I personaggi successivi sono Lucio Dentato, il quale, secondo la leggenda, riportò quarantacinque ferite sul petto ma nessuna sulla schiena, Marco Serglio, che perse un occhio il suo braccio destro, Marco Cesio Sceva, centurione di Cesare, che cadde per

---

<sup>217</sup> Ivi, pp. 298-299, vv. 97-99

<sup>218</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Arnoldo Mondadori Editore, I Meridiani, Milano 2006, p. 65, canto III, stanza 59

mano dei nemici e un certo Sergio, appartenente alla famiglia di Catilina. E ancora, Mario, il trionfatore su Giugurta e dei Cimbri Teutoni, Fulvio Flacco, che fece giustiziare i sostenitori di Annibale a Capua, Marco Fulvio Nobiliore, che vinse sugli Etoli, un Gracco<sup>219</sup>, protagonista della vittoria sui Celtiberi e i Sardi, Quinto Metello Cecilio Macedonico, che sconfisse i Numidi e suo padre Quinto Cecilio Metello, grande sostenitore di Scipione.

Verso la fine del capitolo, Petrarca si sposta dall'età repubblicana a quella imperiale romana: per prima, è menzionata la dinastia Flavia, composta dal padre Vespasiano e dal figlio Tito, contrapposto al malvagio fratello Domiziano, successivamente trova spazio la dinastia degli Antonini, con Nerva, Traiano, Adriano, Antonino Pio e Marco Aurelio, ad eccezione di Commodo, non nominato in quanto pessimo imperatore.

L'ultima terzina del capitolo contiene l'età regia romana: al fondatore della città, Romolo, seguono i cinque re gloriosi, tranne Tarquinio il Superbo, che decise, come sostiene Petrarca, di abbandonare le sue virtù.

## **5.2 *Triumphus Fame II***

Questo secondo capitolo del *Triumphus Fame* conclude la vastissima moltitudine degli uomini d'azione, iniziata in *TF I*, aggiungendo alla gente romana quella straniera, più numerosa, anche se meno illustre e quella moderna.

*TF II* risulta così disomogeneo rispetto al capitolo precedente e i personaggi citati, divisi in vari sottogruppi, risultano, attraverso varie comparazioni, meno importanti di quelli romani, Petrarca, per fare ciò, si era ispirato alle *Vite Parallele*<sup>220</sup> di Plutarco.

Il primo gruppo di persone identificate da Petrarca è quello appartenente alla stirpe cartaginese e greca, acerrima nemica di Roma: per primo viene citato Annibale, protagonista delle guerre Puniche contro i romani, poi Achille, uccisore di Ettore, menzionato con una perifrasi accanto ad Enea, destinato invece a sopravvivere. Seguono Filippo il Macedone e suo figlio Alessandro Magno, famosi per aver costruito

---

<sup>219</sup> I commentatori concordano su Tiberio Sempronio G. (padre dei due più famosi Tiberio e Caio), Ivi, p. 301

<sup>220</sup> Opera costituita da ventitré coppie: ad un personaggio greco, ne veniva affiancato uno romano. Le biografie di ogni personaggio si chiudono con un confronto tra i due nel quale l'autore riscontra somiglianze e divergenze.

un impero universale, e *l'altro Alessandro*, re dell'Epiro, che morì nel 330 a.C. in una spedizione corsa in aiuto a Taranto, facendo una pessima figura rispetto al suo omonimo.

Il secondo gruppo riguarda gli eroi del ciclo troiano: Aiace si uccise, non avendo ottenuto le armi di Achille contese ad Ulisse, Diomede, raffigurato come un eroe errante, lo stesso Ulisse, che ebbe la troppa smania di viaggiare, il saggio e vecchio consigliere Nestore, vissuto a lungo, Agamennone e Menelao, vittime di matrimoni infelici ed infine Leonida, eroe della battaglia delle Termopili<sup>221</sup>.

Segue il gruppo degli ateniesi esiliati: Alcibiade, che si accattivò tutti i popoli per ricevere dimora, Milziade, che, nonostante vinse la battaglia di Maratona, morì in prigione, testimonianza che non sempre la virtù guerriera dà Fama, suo figlio Cimone, che per riavere il corpo del padre, si fece anch'egli incarcerare, Teseo, , ingiustamente condannato all'esilio dove morì, stessa sorte per Temistocle, Aristide, che come il romano Fabrizio, non ebbe degna sepoltura nonostante la sua onestà e per ultimo, Focion, ingiustamente condannato e giustiziato.

La rassegna continua: ecco Pirro, nemico dei romani, che morì in terra greca dopo aver sconfitto i Cartaginesi, poi Massinissa, già incontrato da Petrarca in *TC II*, seguono Gerone di Siracusa, fedele ai romani anche dopo la sconfitta presso il Transimeno, Amilcare, che covava un odio immenso verso Roma, Creso, risparmiato al rogo da Ciro, Siface, marito di Sofonisba nonché re dei Numidi, ed infine Brenno, condottiero dei Galati.

Un altro gruppo di persone è quello costituito da personaggi ebrei: colui che apre questa nuova schiera è Davide, il primo che pensò di elevare a Dio un imponente tempio a Gerusalemme, poi il figlio Salomone, che continuò l'impresa del padre e ancora, Mosè, designato con una perifrasi, l'unico ebreo ad aver parlato con Dio a tu per tu, Giosuè, nobile esempio di fede, che pregò e ottenne da Dio che il sole si fermasse per poter sconfiggere i nemici, seguono Abramo, anch'egli nominato attraverso una perifrasi, che andò in Palestina dove avrebbe dovuto abitare tutto il popolo ebraico, il figlio Isacco e il nipote Giacobbe. La moltitudine di personaggi ebrei non si arresta e prosegue con Giuseppe, che salvò il suo popolo dalla carestia e che dai suoi dodici fratelli, nacquero le tribù di Israele, Adamo, dietro al quale non si può andare, essendo il primo uomo

---

<sup>221</sup> La fonte è l'opera di Erodoto, *Le guerre persiane*

sulla terra e dopo Noè, che costruì la famosissima arca, Nembrot, che edificò la torre di Babele e per concludere, Giuda Maccabeo il quale, in punto di morte, esortò i figli a rimanere fedeli.

Il terzultimo gruppo riconosciuto da Petrarca è, invece, fatto di donne, molte delle quali già incontrate: le prime furono le sorelle Antipe e Orizia, regine delle Amazzoni, belle e forti in guerra, seguono, Ipolita, altra regina delle Amazzoni, moglie di Teseo, che perse il figlio Ippolito, la sorella di quest'ultima, Menalippe, sorella di Ercole, la regina Tamiri, famosa per aver tagliato la testa a Ciro, che le aveva ucciso il figlio, Pentesilea, altra regina delle Amazzoni, nemica di Roma, alleata dei Troiani, e la vergine Camilla, che Dante ricorda nel I canto dell'*Inferno*:

Di quella umile Italia fia salute  
per cui morì la vergine Camilla<sup>222</sup>

Virgilio cita Camilla e molti altri personaggi della sua *Eneide*, morti nella guerra per la conquista del Lazio.

Riprendendo la rassegna petrarchesca, ecco Semiramide, regina di Babilonia, che, per sconfiggere i ribelli, non fece in tempo a finire la sua pettinatura, e ancora, Cleopatra, che si uccise. Quest'ultima, viene menzionata anche da Dante (cap. 3, par. 3.5).

Concludono, Zenobia, regina di Palmira, sconfitta da Aureliano il quale, la portò a Roma come trionfo, e la vedova Giuditta, che, durante l'invasione degli ebrei, riuscì a tramare la morte di Oloferne.

Dal verso 112 al verso 117, Petrarca ribadisce la superiorità della gente romana rispetto a quella straniera.

Un ulteriore gruppo ingloba i sovrani orientali: il primo tra questi fu Nino, sposo di Semiramide, segue il suo folle successore Nabucodonosor, poi Belo, dalla cui divinizzazione derivò il paganesimo, Zoroastro, l'inventore delle arti magiche, Orode, denominato con una perifrasi, re dei Parti, ed infine, Mitridate, re del Ponto, implacabile nemico dei romani.

L'ultimo gruppo di questa lunghissima moltitudine di personaggi di *TF II* è quello dei moderni: il primo tra i moderni è re Artù, di cui Petrarca sembra non dubitare della sua

---

<sup>222</sup> *Antologia della Divina Commedia*, a cura di Pietro Cataldi e Romano Luperini, Le Monnier, Firenze, 2003, p. 26, canto I, vv. 106-107

esistenza storica, seguono i *tre Cesari Augusti*, Lucio Settimio Severo, imperatore di Libia, Teodosio e il famoso Carlo Magno, re dei Franchi. Alcuni versi sono dedicati a Goffredo di Buglione, protagonista della prima crociata, inserito anche da Tasso nella *Gerusalemme liberata*. Continua la rassegna il Saladino, califfo dell'Egitto, Ruggero di Lauria, ammiraglio di Pietro III d'Aragona e il duca di Lancastro, acerrimo nemico dei francesi nella guerra dei Cent'anni. Gli ultimi due personaggi di *TF II* sono Roberto d'Angiò, re di Sicilia, ammiratissimo sia da Dante che da Petrarca e l'amico di quest'ultimo, Stefano Colonna il Vecchio.

### 5.3 *Triumphus Fame III*

Accanto agli uomini d'azione, presenti in *TF I* e in *TF II*, sono collocati, in quest'ultimo capitolo, personaggi illustri, appartenenti alla cultura sia greca sia latina, per i più svariati meriti: filosofi, poeti, oratori, storici, scienziati ed eruditi.

L'*incipit* di *TF III*, riporta a quello del V canto del *Purgatorio* dantesco:

Io non sapea da tal vista levarme,  
quand'io udi': - Pon mentre a l'altro lato,  
3 ché s'acquista ben pregio altro che d'arme. -  
Volsimi da man manca, e vidi Plato...<sup>223</sup>

Io era già da quell'ombre partito,  
e seguitava l'orme del mio duca,  
quando di retro a me, drizzando 'l dito,  
una gridò: "Ve' che non par che luca  
lo raggio da sinistra a quel di sotto,  
e come vivo par che si conduca!"  
Li occhi rivolsi al suon di questo motto,  
e vidile...<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 330, vv. 1-4

<sup>224</sup> Dante Alighieri, la *Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, p. 91, canto V, vv. 1-8

Come rileva Carlo Giunta<sup>225</sup>, oltre all'ovvia corrispondenza ritmico-lessicale, bisogna notare la convergenza, anche se meno evidente del primo aspetto, dell'artificio lessicale. Infatti, in ambo i casi, dopo una sosta nello sviluppo diegetico, spicca l'immediata ed entusiastica ripresa dell'esplorazione.

La prima rassegna di *TF* III, inizia con il primo tra i filosofi, Platone, citato anche nel IV dell'*Inferno* da Dante, che rovescia l'ordine della costruzione petrarchesca, ponendolo alla fine del periodo:

vidi il maestro di color che sanno  
seder tra filosofica famiglia.  
Tutti lo miran, tutti onor gli fanno:  
quivi vid'io Socrate e Platone,  
che innanzi agli altri più presso gli stanno.<sup>226</sup>

La schiera dei filosofi continua con Aristotele, Socrate e si conclude con l'allievo di quest'ultimo, Senofonte. Segue Omero, il primo testimone dell'antichità, noto per i suoi celeberrimi poemi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, accostato a Virgilio, che, con la magnificenza delle sue opere, riuscì ad eguagliarlo. Marco Tullio Cicerone, il più grande tra gli uomini eloquenti, precede per ordine e per fama Demostene, di cui Petrarca sottolinea l'inferiorità, ed Eschine, a sua volta in sott'ordine col precedente.

Dal verso 28 al verso 33, il poeta, sommerso di personaggi, dichiara la sua impossibilità di classificarli tutti:

Io non posso per ordine ridire  
questo o quel dove mi vedessi o quando  
30 e qual andar inanzi a qual seguire;  
ché cose innumerabili pensando,  
e mirando la turba tale e tanta,  
33 l'occhio e 'l pensier m'andava disviando.<sup>227</sup>

---

<sup>225</sup> Carlo Giunta, *Memoria di dante nei Trionfi*, *Rivista di letteratura italiana*, 11, 1993, p. 414

<sup>226</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, introduzione di Bianca Garavelli, note di Lodovico Maguliani, Bur, Milano 2015

<sup>227</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 334, vv. 28-33



Tuttavia, Petrarca non si arresta e continua ad identificare le figure verso cui si avvicina: vede il buon legislatore Solone, accompagnato da sei savi, Varrone, di cui il poeta ammirava la proverbiale erudizione, tanto da considerarlo uno dei migliori scrittori romani ma non apprezza in particolar modo Sallustio, che, paragonato a Tito Livio, di cui fa l'elogio, risulta uno dei peggiori. In seguito, il poeta riconosce tra la moltitudine disordinata di personaggi Plinio il Vecchio, della cui morte, presso le falde vesuviane nel 79, aveva tratto testimonianza da Svetonio<sup>228</sup>, Plotino, colui che prevedeva il futuro degli altri ma non riuscì a mettere al riparo se stesso.

Al verso 51 vi è una giustapposizione di nomi, tipico procedimento delle *Chanson de geste*, costituita dalla sequenza Crasso, Antonio, Ortensio, Galba, Calvo e Pollione, quest'ultimo acerrimo nemico di Cicerone, che Petrarca inserisce in *TF* III per la gloria avuta durante la loro carriera oratoria. Il poeta-personaggio sposta poi la sua attenzione su due grandi storici dell'antichità, Tucidide, famoso per essere stato in grado di raccontare la guerra del Peloponneso in modo dettagliato e cronologicamente corretto ed Erodoto, il quale ha tramandato ai posteri tutta la sua conoscenza sulle guerre persiane.

Petrarca, in mezzo alla schiera di uomini prettamente umanistici, inserisce anche un personaggio di scienza, Euclide, ricordandolo come il grande inventore del teorema.

Al verso 62 Petrarca inserisce Porfirio, noto nemico del Cristianesimo ma abilissimo nella dialettica e nella sofistica nonché ideatore del sillogismo.

Il poeta intravede anche Apollo ed Esculapio, illustri medici, che, dopo la morte, vennero tramutati e Pergamo di Galeno, colui che utilizzò la medicina in modo dubbio. La schiera dei filosofi viene ripresa con Anassarco, allievo di Democrito colui che accompagnò Alessandro Magno in Asia, e con Senocrate, noto seguace di Platone, per poi essere interrotta con un altro grande matematico, Archimede; questo sottoelenco si conclude con il già menzionato Democrito, il celeberrimo filosofo, che non solo si accedò, ma decise di vendere anche tutti i suoi averi. Petrarca scorge, ancora una volta, dei filosofi, iniziando con Ippia, l'antisocratico convinto di sapere tutto perché dava più importanza alla forma che al contenuto, poi con l'accademico scettico Archesilao, e ancora, con Eraclito e il cinico Diogene ed infine, con Anassagora, designato attraverso una perifrasi.

---

<sup>228</sup> L'opera che probabilmente lesse Petrarca è *Vita Plinii* di Svetonio

Dopo la lunga moltitudine dei filosofi, il poeta, si sofferma su individui di natura differente, ad esempio su Dicearco, curioso delle più disparate scienze, e sui maestri più stimati di tutti i tempi, Quintiliano, Seneca e Plutarco.

Dal verso 91 al verso 96, l'autore inserisce l'immagine del mare turbato, metafora della difesa delle opinioni dei sapienti, di cui vale la pena riportare il passo:

Vidivi alquanti c'han turbati i mari  
con venti adversi e con ingegni vaghi,  
93 non per saver, ma per contender chiari,  
urtar come leoni, e come draghi  
co le code avinchiarsi: or che è questo,  
96 ch'ognun del suo saver par che s'appaghi?<sup>229</sup>

un'ulteriore schiera di filosofi è preceduta da queste gare culturali, in cui ognuno crede fermamente che la propria concezione sia la migliore. Viene identificato per primo Cerneade, confusionario per eccellenza di ciò che era vero o falso a causa del suo *furor* letterario, segue Ferecide di Siro, sostenitore dell'idea riguardo l'immortalità dell'anima, e il suo antagonista Epicuro, profondo negatore della sua teoria, accompagnato dal suo seguace Metrodoro ed infine, Aristippo, fondatore della scuola cirenaica. Petrarca-personaggio riconosce inoltre Crisippo, noto per la tortuosità tautologica dei suoi ragionamenti e conclude con il fondatore della scuola stoica, Zenone, accostandogli Cleante, che in realtà fu il maestro di Crisippo.

#### **5.4 *Triumphus Fame* e IV canto dell'*Inferno***

Dopo che un tuono risvegliò Dante dal sonno in cui era caduto, l'autore-personaggio della *Commedia*, si ritrovò al di là del fiume Acheronte, proprio sull'orlo dell'abisso infernale. Con Virgilio, egli si prostrò ad introdursi nel Limbo, in cui dimoravano le anime che non avevano commesso una grande colpa, ma non erano state battezzate e che, a causa di questo, avevano subito la pena di sospirare continuamente, proprio per la loro totale assenza di speranza verso il sacramento.

---

<sup>229</sup> Francesco Petrarca, *Triumphus*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, pp. 343-344, vv. 91-96

Dante, a quel punto, chiese alla sua guida se qualcuno, per merito personale o per aiuto di qualcun altro, fosse mai riuscito a compiere il cammino della salvezza e a salire nel Purgatorio, Virgilio rispose che quando vi era giunto, aveva scorto l'arrivo di Cristo, che aveva accompagnato alcune di quelle anime fuori da lì e le aveva condotte in cielo. Si trattava di personaggi appartenuti all'Antico testamento:

Trasseci l'ombra del primo parente,  
d'Abèl suo figlio e quella di Noè,  
di Moisè legista e obbediente;  
Abraàm patriarca e Davide re.  
Israèl con lo padre e co' suoi nati  
e con Rachele, per cui tanto fe';  
ed altri molti...<sup>230</sup>

questi personaggi, inseriti all'interno di una digressione, seppur collocati in un contesto differente da quello dei *Trionfi*, rappresentano un'ulteriore prova della matrice dantesca all'interno del poemetto petrarchesco.

Un'altra serie di personaggi, incontrati da Dante e inseriti da Petrarca in TC IV, inizia al verso 73, quando Dante e Virgilio intravedono delle anime, precedute da un emisfero di luce, che costituivano un gruppo a sé rispetto alle altre.

I due si trovarono dinnanzi a coloro che lasciarono sulla terra, tracce di gloria:

Lo buon maestro cominciò a dire:  
“Mira colui, con quella spada in mano,  
che vien dinanzi ai tre sì come sire.  
Quegli è Omero, poeta sovrano,  
l'altro è Orazio, satiro che viene,  
Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano.”<sup>231</sup>

Virgilio presentò Omero a Dante, che lo conosceva indirettamente, come il poeta più grande di tutti i tempi, in seguito lo condusse verso i due elegiaci, Orazio e Ovidio, ed infine, davanti a Lucano, tutte personalità che Petrarca inserì e riconobbe all'interno del

---

<sup>230</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, introduzione di Bianca Garavelli e note di Ludovico Magugliani, Bur, Milano 2015, p. 64, canto IV, vv. 55-61

<sup>231</sup> Ivi, p. 65, vv. 85-90

*Triumphus Cupidinis*, ricordate dal poeta più per le vicende amoroze che per quelle gloriose.

La parte del canto dantesco che si ricollega a *Triumphus Fame*, è l'ultima, quella dedicata all'ultimo luogo, in cui giungono i due poeti. Approdati infatti ad un nobile castello, costruzione su cui ruota l'intera vicenda dell'*Amorosa Visione*, Dante e Virgilio riconoscono gli *spiriti magni*:

Io vidi Elettra con molti compagni,  
tra' quai conobbi Ettore ed Enea,  
Cesare armato con gli occhi grifagni.  
Vidi Camilla e la Pantessilea,  
dall'altra parte, e vidi 'l re Latino,  
che con Lavinia sua filia sedea.  
Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,  
Lucrezia, Julia, Marzia e Corniglia;  
e solo in parte vidi il Saladino.  
Poi ch'innalzai un poco più le ciglia,  
vidi il maestro di color che sanno  
seder tra filosofica famiglia.  
Tutti lo miran, tutti onor gli fanno:  
quivi vid'io Socrate e Platone,  
che innanzi agli altri più spesso gli stanno.  
Democrito, che il mondo a caso pone,  
Diogenès, Anassagora e Tale,  
Empedocless, Eraclito e Zenone;  
e vidi il buono accoglitor del quale,  
Dioscoride dico; e vidi Orfeo  
E Tullio e Lino e Seneca morale;  
Euclide geomètra e Tolomeo,  
Ippocrate, Avicenna e Galieno,  
Averroès, che il gran comento feo.<sup>232</sup>

si trattava di eroi appartenenti alla leggenda di Roma, ma anche ad altre civiltà, come testimonia la presenza del Saladino; Dante incontra filosofi, scienziati e scrittori del mondo greco-romano e anche del mondo mussulmano come Avicenna e Averroè.

---

<sup>232</sup> Ivi, pp. 66-67, vv. 121-144

Molti di questi personaggi, riproposti sia nei *Trionfi*, sia nell'*Amorosa Visione*, sono tutti simboli di nobiltà e dignità umana, in contrapposizione con la viltà che caratterizza le anime del canto precedente.

C'è comunque da sottolineare il diverso uso di questi personaggi che ha fatto Dante da un lato e Boccaccio e Petrarca dall'altro: mentre in questi ultimi due sono inseriti, all'interno delle loro opere, come metafore di gloria e fama destinata a perdurare, nell'autore della *Commedia*, sono certamente incarnazioni di virtù intellettuali, ma prive di quelle teologali, indispensabili per l'acquisizione della salvezza. Dante, pur riconoscendone le qualità morali e non sottoponendole ad alcuna colpa corporale, le lascia in sospeso, in uno stato di inappagamento per non aver voluto, in vita, l'incontro primo con Dio. Questa pena anomala costituisce infatti, per il poeta, una nota stonata nella classicità: gli scrittori antichi, intravedevano una luce di verità, senza mai poterla raggiungere.

### **5.5 *Triumphus Fame* e capitoli IV-XII dell'*Amorosa Visione***

La guida, una volta entrata nel castello insieme a Boccaccio-personaggio, si dirige con lui verso sinistra<sup>233</sup>, come aveva fatto Dante nell'*Inferno*, entrando nella sala della gloria mondana.

Le raffigurazioni presenti nelle pareti, rimandano direttamente all'arte di Giotto, che Boccaccio cita nei primi versi del poemetto:

Humana man non credo che sospinta  
mai fosse a tanto ingegno quanto in quella  
mostrava ogni figura lì distinta,  
eccetto se da Giotto, al qual la bella  
Natura parte di sè somigliante.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Nel linguaggio biblico, la sinistra è il simbolo della perdizione; Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Edizione critica per cura di Vittore Branca, G. C. Sansoni Editore, Firenze 1944, p. 398

<sup>234</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Edizione critica per cura di Vittore Branca, G. C. Sansoni Editore, Firenze 1944, p. 25, canto IV, vv. 13-17

Come rileva Vittore Branca, Boccaccio è l'unico fra i trecentisti ad aver compreso veramente la pittura di Giotto, ricordando i primi versi della V novella, appartenente alla IV giornata del *Decameron*: *ebbe un ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, che egli con lo stile e con la penna e col pensiero non dipingesse sì simile a quella che non simile, anzi piuttosto dessa paresse.*<sup>235</sup>

A metà del canto medesimo, inizia una rassegna di personaggi sapienti, in parte già incontrati sia nel IV dell'*Inferno* sia nei *Triumphs*, che inizia con i filosofi, tra cui spicca per primo Aristotele, poi Socrate e Platone. Boccaccio riprende l'ordine dantesco del *Nobile castello* degli spiriti magni, ma non per riflesso, quanto per una supremazia della filosofia di Aristotele durante il corso del Medio Evo.

Solo la nuova sensibilità di Petrarca, molto meno ligia all'epoca precedente rispetto a quella del suo discepolo, rovescia l'ordine gerarchico, ponendo Platone, come guida della schiera di filosofi inserita in *TF III*, non conosciuto direttamente da Boccaccio, che comunque lo descrive come colui accompagnato da Melisso, ricordato da Dante come un pessimo sillogizzatore e seguace di Parmenide<sup>236</sup>, Alessandro e Talete. Boccaccio, successivamente, inserisce Eraclito, il geometra e filosofo Euclide, designato attraverso una perifrasi, Ippocrate, Galieno, Zenone, che, come ricorda Petrarca è il fondatore dello stoicismo, Democrito, ed infine, Solone. Seppur l'elenco sia un po' disordinato, il poeta non manca di discernere una categoria dall'altra, infatti, ai filosofi, segue la rassegna degli uomini di scienza, primo fra tutti l'astronomo Tolomeo, poi Averroè, il primo fra gli *spiriti magni* dell'*Inferno* di Dante, e Fedro. Gli scienziati si interrompono bruscamente per dare spazio ad ulteriori filosofi come Timeo, Esiodo, Pitagora, quest'ultimo anche un noto matematico, e Diogene. Dopo tanti autori greci, Boccaccio cita anche due latini: Seneca morale, anch'egli appartenente al *Nobil castello* e Cicerone. La rassegna però riprende subito con Parmenide e Teofrasto, per poi concludersi con il romano Boezio ed il persiano Avicenna.

All'inizio del capitolo V, si evince che l'attenzione di Boccaccio, si sposta sulla parete dei poeti, alcuni dei quali inseriti in *TC IV*, di aspetto più fervente rispetto a quello dei filosofi.

---

<sup>235</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron Filocolo Ameto Fiammetta*, a cura di Enrico Bianchi, Carlo Salinari, Natalino Sapegno, Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1952, giornata IV, novella V

<sup>236</sup> Cfr. Dante, *La Divina Commedia, Paradiso*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, p. 238 canto XIII, v. 125

La schiera pone al vertice della gerarchia Virgilio, non nominato dal poeta ma ricordato come colui che aveva narrato il *ruinar di Troia ed i suoi mali*<sup>237</sup>, dopo di lui Omero, posto per primo invece da Dante nel IV dell'*Inferno*, Orazio, Lucano, Ovidio, modello di riferimento, Giovenale, Terenzio, Stazio di Tolosa, Apuleio, Varrone e Cecilio.

In seguito, viene presentato Euripide, e altri autori greci ma la rassegna dei latini irrompe nuovamente con Sallustio, Persio, Claudiano, Egezio, Catone, Marziale, Livio, a cui Boccaccio dedica un grande elogio, e Paolo Orosio.

La conclusione del capitolo è all'insegna del rimpianto: Boccaccio si lamenta per non essere riuscito a conoscere il grande Dante Alighieri, verso cui esprime tutta la sua venerazione nel canto successivo.

Attorno alla *Gloria mundana*, presenziano, nel capitolo VII, le figure storiche da essa consacrate, prime fra tutte Giano, il primo re degli Italici, poi Saturno, Nembrot, Fauno, Pico, Belo, ricordato da Petrarca come colui che diede vita a tutte le storie universali, il re antico Italo, Elettra e Atalante. Segue la coppia, già identificata nel V dell'*Inferno*, composta da Nino e Semiramide, i primi ad aver aspirato alla costruzione di un vasto impero, personaggi invece staccati in *TF*. Successivamente Boccaccio intravede la regina Tamiri, poi Niobe, Danao e naturalmente Serse, ricordato come uno dei mitici padri della stirpe ellenistica, antenato di Ciro, citato anch'egli. Non mancano ovviamente gli eroi troiani come Priamo, Enea, Ascanio ed Ettore, inseriti non solo grazie alle fonti classiche, ma anche ai continui richiami in Dante e in Petrarca.

Il canto degli anelanti della gloria si conclude con una presentazione dilatata della figura di Alessandro Magno e con il gruppo di personaggi vissuti soprattutto per l'influenza della sua fama.

Nelle terzine del capitolo VIII, Boccaccio inserisce, all'interno della civiltà classica, alcuni protagonisti della storia d'Israele, trovati anche in *TC II*, primo fra tutti Salomone, seguito da Sansone e Assalonne; questi però, come annota Branca<sup>238</sup>, sono presentati in maniera monotona, mancando di qualunque vero rilievo.

Dopo quelli biblici, Boccaccio passa a personaggi appartenenti alla tradizione epico-classica: grazie alla *Tebaide* di Stazio, il poeta inserisce Campaneo, Etiocle, Tideo, Adastro e Pollinice ma, ancora una volta, ricomincia una rassegna di gente greca fra cui

---

<sup>237</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Edizione critica per cura di Vittore Branca, G. C. Sansoni Editore, Firenze 1944, p. 31, canto V, v. 13

<sup>238</sup> Ivi, p. 448

Licurgo, Giasone, Achille, Diomede, Ulisse e la sua invenzione del cavallo di Troia, Patroclo, Antenore, Ercole, Anteo, Minosse, Menelao, Protesilao, Anfierao e Teseo. Sono inoltre presenti nella parete gli eroi virgiliani, Turno, Eurialo e Niso, considerati i primi difensori dell'Italia. La moltitudine delle grandi eroine, introdotta da Elena di Troia e proseguita da Pantesilea, Lavinia, Iole e Deianira si concluderà solo nella prima metà del capitolo successivo. Infatti, Didone apre il IX canto e continua la schiera delle donne illustri, tra cui Boccaccio scorge Ecuba, Polisenna, Isifile, Medea, Camilla e Ilia. Una delle schiere più importanti è quella inerente alla storia romana, che proseguirà per tutto il capitolo X, iniziata da Romolo e Remo, continuata con gli altri sei re di Roma, poi con Collatino, il re Porsenna, il valoroso Bruto, Curzio, Fabrizio, Metello, Curio, Mario, e conclusa con i nemici di Roma, Amilcare e Mitridate, che spaziano, nel capitolo successivo, con Annibale, vero antagonista della gloria romana, Asdrubale e Coriolano. Il capitolo X, dopo i primi versi, riprende i romani valorosi, tra i quali Boccaccio sembra prediligere Cesare, data la sua fama grandiosa. Dopo di lui, Boccaccio narra di Ottaviano, altro personaggio che vanta la stima del poeta, e di Cleopatra, presentata come una nemica di Roma, poi Pompeo, Marco Antonio, Scipione l'Africano ed infine, il gruppo composto da Cornelia, Marzia e Giulia, matrone famose per le loro virtù. Rappresenta forse un'eccezione, secondo Branca<sup>239</sup>, l'inclusione di Marzia, di cui Boccaccio non era un grande estimatore, inserita probabilmente più per un'imitazione dantesca che per volontà personale. Da notare è anche la citazione di Traiano all'interno della schiera delle figure femminili, che, come suppone nuovamente il critico, è dovuta a un fattore di spazio entro cui Boccaccio doveva muoversi e non dimenticare tutti coloro che voleva inserire.

Il canto XI è in gran parte dedicato alla schiera di personaggi romanzeschi francesi, che, all'interno dell'opera, costituiscono l'unico omaggio tributato alla letteratura medievale. In posizione incipitaria non poteva non esserci che re Artù, considerato il fondatore della Tavola Rotonda nonché il simbolo di tutta quella civiltà, dopo di lui sono nominati parallelamente gli amori di Lancillotto e Tristano, il primo, accanto a Ginevra, per la suggestione dei versi infernali danteschi, è accostato anche a Galeotto, mentre il secondo, è legato ad Isotta. Accanto agli eroi bretoni, stanno quelli del ciclo carolingio: davanti a tutti c'è Carlo Magno, fulcro di queste *gestae*, seguono Orlando, Uliviero e

---

<sup>239</sup> Ivi, p. 468



Rinaldo. Compagno infine, in un atteggiamento sdegnoso e superbo, due imperatori svevi, che rivelano tutta l'antipatia del poeta.

Nel XII canto, Boccaccio accentua la funzione della Gloria quale vincitrice della Morte, com'era avvenuto nei *Triumphs*.

## VI. IL TRIONFO DEL TEMPO E IL TRIONFO DELL'ETERNITA'

### 6.1 *Triumphus Temporis*

Il tema topico di questo capitolo è la caducità della Fama, la quale, inglobata dalla forza devastatrice del Tempo, che, come sosteneva Agostino, non esiste, ma si impersona attraverso la ruota solare, è destinata a lasciare agli uomini solo un profondo senso di illusorietà.

Appare da subito chiaro il netto distacco con i trionfi precedenti: alla soluzione onirica, Petrarca sostituisce una costruzione e un procedimento fortemente simbolico, basato su una specie di apocalissi sul tempo e sull'inermità universale. Infatti, in *TT* svanisce ogni essere visivo o categoriale in nome di una sorta di *stream of consciousness*, pervaso di immagini bibliche che non hanno eguali all'interno della poesia di Petrarca e che trovano qualche precedente nel *Purgatorio* dantesco<sup>240</sup>.

Tuttavia, questa svolta antilirica, a differenza di quella proposta da Dante, non è impregnata di forme ascetiche metafisiche, ma è rigidamente ancorata di memorie classiche.

Il protagonista dell'intero trionfo è il Sole, mezzo atto a misurare il Tempo, a cui Petrarca affida il discorso dei primi versi; accompagnato da quattro cavalli, stavolta non in senso romano bensì mitologico.

Il Sole, seppur immortale, si lamenta degli esseri umani:

Or conven che s'accenda ogni mio zelo,  
sì ch'al mio volo l'ira adoppi i vanni.  
24 ch'io porto invidia a gli uomini, e no 'l cielo;  
de' quali io veggio alcun dopo mille anni,  
e mille e mille, più chiari che 'n vita;  
27 et io m'avanzo di perpetui affanni.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 351

<sup>241</sup> Ivi, pp. 360-361, vv. 22-27

essi, non compiendo la fatica del giro solare, ottengono con maggior velocità la fama. Petrarca sottolinea che è proprio questo senso di invidia ad indurre il Sole ad accelerare il suo moto, e quindi il Tempo, inglobando con sé la gloria ottenuta dagli uomini. Segue poi una meditazione del narratore, che si conclude con il già noto *topos* dell'ineffabilità:

Poi che questo ebbe detto, disdegnando  
riprese il corso, più veloce assai  
33 che falcon d'alto a sua preda volando,  
più dico, né pensier poria già mai  
seguir suo volo, non che lingua o stile,<sup>242</sup>

Il lungo commento personale di Petrarca si estende, nella seconda parte del capitolo, anche a tutta l'umanità, soprattutto a coloro che credono di essersi assicurati una vita nuova e migliore, dopo aver raggiunto la fama. Quest'ultimo tema, aveva caratterizzato anche il terzo libro del *Secretum*, nel momento in cui, Agostino, attraverso un dialogo fittizio, si era rivolto a Petrarca dicendogli che i suoi mali peggiori erano la ricerca della gloria terrena e la passione carnale per Laura. Allora Petrarca, seppur mediante un lucido esame di coscienza, non giunse ad un saldo proposito di cambiare vita, mentre nei *Trionfi*, si intuisce un evidente segno di maturità del poeta, tanto che, come si è già anticipato, il suo è un messaggio universale:

Passan vostre grandezze e vostre pompe,  
passan le signorie, passano i regni:  
114 ogni cosa mortal Tempo interrompe,  
e, ritolta a' men buon, non dà a' più degni;<sup>243</sup>

il Tempo ha vinto chiaramente su tutti gli uomini gloriosi, appartenenti a qualunque stirpe ed età, sovrastando addirittura tutti i protagonisti della grande epopea romana, cara a Petrarca.

La Fama quindi, viene definitivamente vinta:

---

<sup>242</sup> Ivi, pp. 361-362, vv. 31-35

<sup>243</sup> Ivi, p. 374, vv. 112-115

Tutto vince e ritoglie il Tempo avaro;  
 chiamasi Fama, et è morir secondo;  
 144 né più che contra 'l primo è alcun riparo.  
 Così 'l Tempo triumfa i nomi e 'l mondo.<sup>244</sup>

Prima di addentrarsi nell'ultimo Trionfo, è doveroso fare un'annotazione di carattere tecnico-linguistico. Il *Triumphus Temporis*, caratterizzato dalle concezioni dei Padri, da Boezio ad Agostino, da certe sentenze conosciute grazie a Seneca e, ovviamente, dal *Somnium Scipionis*, che gli conferisce un certo decoro astronomico, rimanda i lettori ad alcuni esercizi danteschi. Infatti, come sottolinea Carlo Giunta, alcune rammemorazioni, seppur tenui e circoscritte, appaiono rivelatrici<sup>245</sup> tra i versi 133-137 di *Paradiso XXII*:

Col viso ritornai per tutte quante  
 le sette spere, e vidi questo globo  
 tal, ch'io sorrisi del suo vil sebiante;  
 e quel consiglio per migliore approbo  
 che l'ha per meno;<sup>246</sup>

e almeno due luoghi di *TT*:

36 tal che con gran paura li rimirai.  
 Allor tenn'io il viver nostro e vile  
 per la mirabil sua velocitate<sup>247</sup>  
  
 e vidi il Tempo rimenar tal perde  
 de' nostri nomi ch'io gli ebbi per nulla  
 132 ben che la gente ciò non sa né crede<sup>248</sup>

al di là dell'impianto sintattico e del retaggio verbale, è importante soffermarsi sull'analogo ruolo di spettatore, cui rivestono i due poeti, che si manifesta attraverso

---

<sup>244</sup> Ivi, p. 378, vv. 142-145

<sup>245</sup> Carlo Giunta, *Memoria di dante nei Trionfi*, *Rivista di letteratura italiana*, 11, 1993, p. 418

<sup>246</sup> Dante, *La Divina Commedia, Paradiso*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, canto XXII, pp. 410-411, vv. 133-137

<sup>247</sup> Francesco Petrarca, *Triumphus*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 362-363, vv. 36-38

<sup>248</sup> Ivi, p. 376, vv. 130-132

l'iterazione dei *verba videndi*. Infine, è di fondamentale importanza ricordare che il tema del tempo ha fatto da sfondo anche in tutto il *Canzoniere*, concepito da Petrarca come fuggevole e dissolutore di tutte le cose terrene, persino del senso dell'amore e della gloria, verso cui il poeta avvertiva il fascino ma era altresì consapevole della loro nullità e della loro influenza nel suo *viver dolce amaro*<sup>249</sup>.

## 6.2 *Triumphus Eternitatis*

Quest'ultimo trionfo, definito *contemplato* da Marco Santagata<sup>250</sup>, completa l'assetto ideologico di quello precedente in cui Petrarca, dopo aver dimostrato la labilità delle cose umane, si concentra sul mondo ultraterreno, non più sottoposto al tempo eracliteo bensì a quello parmenideo, caratterizzato da un eterno presente.

Anche dal punto di vista stilistico, *TE* si allontana da *TT*: i *verba videndi*, di cui si è fatta menzione nel paragrafo precedente, abbandonano via via i tempi storici per approdare a quelli futuri, che per la prima volta appaiono nell'opera, conferendo alla visione un carattere pienamente profetico.

L'inizio di *TE* è contrassegnato da un dialogo che il poeta intraprende con il proprio cuore:

3        mi volsi al cor, e dissi: - In che ti fidi? -  
          Rispose: - nel Signor, che mai fallito  
          Non ha promessa a chi si fida in lui<sup>251</sup>

ormai consapevole della precarietà del tempo, Petrarca ripone le sue speranze in Dio, tant'è che il celeberrimo verso 13, *Ma tarde non fur mai grazie divine*<sup>252</sup>, presagisce la possibilità di una conversione.

A questa riflessione, segue la concezione tolemaica del Sole, che, diversamente dal trionfo precedente, è completamente immobile e non è più in grado di scandire il tempo

---

<sup>249</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere* a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2015, p. 631, *RVF* 129, v. 21

<sup>250</sup> Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime Estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2013, p. 507

<sup>251</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 391, vv. 3-5

<sup>252</sup> Ivi, p. 392, v. 13

(la negazione del sole avverrà anche attraverso lo Zodiaco nei versi successivi), sovrastato dall'Eternità:

E le tre parti sue vidi ristrette  
ad una sola, e quella una esser ferma  
30 sì che, come solea, più non s'affrette,  
e, quasi in terra d'erbe ignuda et erma,  
né *fia*, né *fu*, né *mai*, né *inanzi*, o *'ndietro*,  
33 ch'umana vita fanno varia e 'nferma!<sup>253</sup>

essa, schiacciando completamente il passato, non ha più bisogno di attendere il futuro. In *TE*, cambia anche un'altra concezione, quella della fama: quest'ultima, sconfitta dal tempo nel capitolo precedente, ora è destinata a mutare in gloria divina e quindi, a sopravvivere, del resto, come riporta Maria Cecilia Bertolani, "l'Eternità, trionfando del trionfatore del Tempo, vendicherà la trionfata"<sup>254</sup>. Il tempo quindi non ha più alcun potere sulla Gloria, che ora splenderà in eterno:

Beat' i spirti che nel sommo coro  
si troveranno, o trovano, in tal grado  
45 che sia in memoria eterna il nome loro!<sup>255</sup>

Questi versi, oltre ad avere un forte senso evangelico attraverso l'espressione "Beati coloro che..."<sup>256</sup>, ruotano intorno a *memoria*, termine con cui Petrarca ha iniziato l'opera e a cui ora, ormai quasi al termine, conferisce un'accezione cristiana: si tratta della memoria eterna, quella che conduce tutta l'umanità a sperare che Dio non si dimentichi della sua esistenza.

Petrarca prosegue il trionfo, criticando quel volgo, che crede ancora fermamente nella mera vita terrena, senza curarsi e affidarsi in Dio, l'unico in grado di offrire la vita eterna e, quindi, la risurrezione.

---

<sup>253</sup> Ivi, pp. 394-395, vv. 28-33

<sup>254</sup> Maria Cecilia Bertolani, *Il corpo glorioso*, Studi sui Trionfi del Petrarca, Carocci editore, Roma 2001, p. 124

<sup>255</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 391, vv. 3-5

<sup>255</sup> Ivi, p. 397, vv. 43-45

<sup>256</sup> Maria Cecilia Bertolani, *Il corpo glorioso*, Studi sui Trionfi del Petrarca, Carocci editore, Roma 2001, p. 125

Ed è proprio la redenzione del corpo di Laura, a rappresentare un'esperienza unica per il poeta:

E tra l'altre leggiadre e pellegrine,  
beatissima lei che Morte occise  
87 assai di qua dal natural confine!<sup>257</sup>

ricordando la morte dell'amata, Petrarca la sovrappone all'immagine di Dio e, differentemente da come si era concluso il *Canzoniere*, la gloria divina di Laura, così pura e casta durante la vita terrena, e l'amore del poeta, sono destinati a vivere in eterno nel conforto di Dio.

Cosa rappresentano allora i *Trionfi* se non un corpo immortale, un amore carnale, che, però, si presuppone di divenire teologico, e una poesia che possa perdurare per sempre? È evidente che l'assiduo richiamo di Laura rappresenta una vera e propria soluzione per Petrarca e sarà proprio lei, mediante la sofferenza del pianto del poeta, a renderlo beato:

Tanti volti che Morte e 'l Tempo ha guasti,  
torneranno al suo più fiorito stato;  
93 e vedrassi ove, Amor tu mi legasti,  
ond'io a dito ne sarò mostrato:  
- Ecco chi pianse sempre, e nel suo pianto  
96 sopra 'l riso d'ogni altro fu beato! -  
E quella di ch'anchor piangendo canto  
avrà gran meraviglia di se stessa,  
99 vedendosi fra tutte dar il vanto.<sup>258</sup>

questi versi sono una vera e propria celebrazione per la donna, fonte di consolazione ma anche simbolo di avvicinamento a Dio, dopo un lungo e travagliato percorso di purificazione.

Il testo prosegue con dei segni premonitori che Petrarca avverte nei confronti della decadenza del mondo, infatti, dal verso 106, è presente il tema della *vanitas*, già presente in *Triumphus Temporis*:

---

<sup>257</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 391, vv. 3-5

<sup>257</sup> Ivi, p. 403, vv. 85-87

<sup>258</sup> Ivi, pp. 404-405, vv. 91-99

Vedrassi quanto in van cura si pone,  
e quanto indarno s'affatica e suda,  
108     come sono inganate le persone<sup>259</sup>

il giudizio di Dio non si può ingannare e chi segue i beni terreni rimane mediocre e va incontro al pericolo.

Questi versi rimandano a due terzine di un noto componimento del *Canzoniere*:

perché co·llui cadrà quella speranza  
che ne fe' vaneggiar sì lungamente,  
e 'l riso e 'l pianto, et la paura et l'ira;  
  
sì vedrem chiaro poi come sovente  
per le cose dubbiose altri s'avanza,  
et come spesso indarno si sospira.<sup>260</sup>

la morte corporale farà svanire i fantasmi delle passioni terrene e lo spirito, finalmente, potrà meditare il senso profondo della vita trascorsa, le cose che sembravano valori inestimabili da ricercare, si riveleranno illusori e ciò che pareva incerto, acquisirà una vera ragion d'essere.

Non solo nel *Canzoniere* ma anche in alcuni sprazzi della *Commedia* si possono intravedere all'interno di questo capitolo; Carlo Giunta<sup>261</sup>, a questo proposito, comprova la continua influenza di Dante all'interno dei *Trionfi*, sostenendo che in *TE* sono evidenti alcuni rimandi al *Paradiso* come echi, ricalchi e soprattutto l'immagine salvifica di Laura e di Beatrice per i due poeti, giunti al termine di un percorso ascetico, seppur con le dovute differenze, come più volte è stato ribadito nel corso di questa tesi. A questo punto, è interessante e doveroso confrontare la fine dei *Trionfi* con quella del *Canzoniere*; quest'ultimo si conclude con una lunga lode alla Vergine, posta alla fine dell'opera come punto d'arrivo di un lungo percorso di spiritualizzazione di Petrarca. La canzone è strutturata attraverso una lunga invocazione alla Madonna, che

---

<sup>259</sup> Ivi, p. 405, vv. 106-108

<sup>260</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere* a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2014, p. 178, *RVF* 32, vv. 9-14

<sup>261</sup> Carlo Giunta, *Memoria di dante nei Trionfi*, *Rivista di letteratura italiana*, 11, 1993, p. 429



diversamente da quella dantesca<sup>262</sup>, appare più una sorta di Madre che di Regina, verso cui Petrarca si affida completamente, dimostrando un sincero affetto.

Il componimento, contiene anche chiari riferimenti biblici e continui richiami ai canti di preghiera per la madre di Cristo, che, in questo caso, rappresenta per il poeta anche una figliuola e una sposa<sup>263</sup>.

La Vergine, inoltre, si prefigura come un'anti Laura, come il polo opposto della donna terrena tanto amata dall'autore nel corso della sua vita, quella che non solo ha assistito alla sofferenza di Petrarca, ma anche colei che può intervenire. Infatti, la celebrazione della poesia, è più volte interrotta dalle umili richieste di aiuto del poeta, che vuole dare una risposta al suo *dubio stato*<sup>264</sup>, cercare di esser *degno*<sup>265</sup> del regno dei cieli e di giungere finalmente alla pace del *cor*<sup>266</sup>.

Il tema della sofferenza, costante per tutto il corso del *Canzoniere*, diviene uno scoglio sulla via della salvezza, tanto che il poeta definisce la sua esistenza sulla terra come una *torta via*<sup>267</sup>, scossa dalla *terribile procella*<sup>268</sup> della passione per Laura, a causa della quale sente smarrito, *sol e senza governo*<sup>269</sup>.

Il punto cruciale della poesia è il momento della morte avvertito da Petrarca, che necessita di un intervento salvifico immediato:

Mortal bellezza, atti et parole m'anno  
tutta ingombrata l'alma.  
Vergine sacra et alma,  
non tardar, ch'i' son forse a l'ultimo anno.  
I dì miei più correnti che saetta  
fra miserie et peccati  
sosen'andati, et sol Morte n'aspetta.<sup>270</sup>

---

<sup>262</sup> Cfr Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, canto XXIII

<sup>263</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere* a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2014, p. 414, *RVF* 366, v. 47

<sup>264</sup> Ivi, p. 1413, v. 25

<sup>265</sup> Ivi, p. 1414, v. 37

<sup>266</sup> Ivi, p. 1414, v. 52

<sup>267</sup> Ivi, p. 1414, v. 65

<sup>268</sup> Ivi, p. 1415, v. 69

<sup>269</sup> Ivi, p. 1415, v. 70

<sup>270</sup> Ivi, p. 1415, vv. 85-91

l'intercessione della Vergine serve al poeta per la congiunzione finale con Dio, a cui vuole aspirare, dopo aver commesso la sua colpa, quella di esser stato perennemente legato ad una passione terrena.

Questa canzone d'*explicit* ha ovviamente dei rapporti strettissimi col testo di apertura, che presentava i *sospiri*<sup>271</sup> dovuti al suo *primo giovenil errore*<sup>272</sup>, sintomo di una prima ammissione di colpa a causa dell'innamoramento per Laura.

I *Rerum vulgarium fragmenta*, quindi, attraverso i suoi 366 componimenti, è come se simboleggiassero un percorso di purificazione personale, a cui Petrarca giunge, reprimendo l'amore avuto durante la vita.

I *Trionfi*, invece, sono anch'essi un percorso ascetico ma la soluzione finale diverge in un punto fondamentale: l'amore per Laura non viene più schiacciato ma coesiste con quello per Dio.

Nonostante l'intento di Petrarca fosse elevarsi sul modello della *Commedia*, il poeta non riesce a raggiungere ad una vera e propria pace interiore e il fatto che il poema rimanga incompiuto, è senz'altro significativo.

### **6.3 La conclusione della *Commedia* e dell'*Amorosa Visione***

Dopo aver comparato la conclusione dei *Triumphs* con quella del *Canzoniere*, è interessante analizzare anche la fine dei poemi di Dante e Boccaccio e come quest'ultimi differiscano o assomiglino alle scelte di Petrarca.

Nel canto XXXIII dell'*Inferno* è presente San Bernardo, che, invocando la vergine, simbolo della grandezza e della nobiltà tra tutte le creature, chiede una grazia per Dante, il quale, dopo aver attraversato tutto l'*Inferno* e il *Purgatorio*, ha un estremo bisogno di quella virtù, utile ad avvicinarlo allo sguardo di Dio. Bernardo, inoltre, chiede alla Vergine di lasciare intatti i sensi di Dante al risveglio dalla sua visione, ottenendo il pieno assenso. La vista di Dante si fa sempre più nitida e lentamente, riesce ad inoltrarsi nella luce divina, mantenendo, dopo il risveglio, gran poca memoria di quanto è avvenuto ma conservando una forte impressione all'interno del suo cuore. Dante, a questo punto, si rivolge direttamente a Dio, domandandogli di fargli ricordare, anche in

---

<sup>271</sup> Ivi, p. 5, v.2

<sup>272</sup> Ivi, p. 5, v. 3

minima parte, tratti della sua visione affinché possa mettere per iscritto quel sentimento memorabile provato in precedenza. Tuttavia, Dante, una volta entrato nella luce divina, non riesce più a distogliervi lo sguardo, il momento della visione non lo ricorda ma sa per certo che in Dio vede tutto il bene universale racchiuso. All'interno di quella *visio* scorge, inoltre, tre cerchi, di eguale dimensione ma colore diverso, che rappresentano il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo, i tre componenti della Trinità. Dante si sofferma nel secondo cerchio, quello del Figlio, e all'interno vede una figura umana ben definita, di cui non capisce la natura. Completamente incapace di comprendere l'incarnazione nell'uomo nel divino, il poeta viene colpito da un ulteriore fulgore che lo appaga di quel desiderio di capire, l'amore e la forza di Dio.

È ovvio che Dante, a differenza di Petrarca nei *Trionfi*, in cui si affida all'Eternità per rivedere Laura, vede nel profondo la luce divina:

legato con amore in un volume,  
ciò che per l'universo si squaderna<sup>273</sup>

tutti gli elementi del mondo si unificano in Dio e solo in lui tutto diviene comprensibile. Alla fine del suo viaggio, Dante non giunge solo alla piena coscienza di Cristo, placando la sua inquietudine, ma anche all'intera contraddittorietà umana.

L'epilogo dell'*Amorosa Visione* differisce sia da quello della *Commedia*, sia da quello dei *Triumphs*, Boccaccio infatti non arriva ad una conclusione teologica ma, dopo essere uscito dal castello e approdato al giardino dove presenziavano nobildonne tra cui Fiammetta, si rivolge direttamente a lei, mettendola quasi nella posizione di giudicare la sua opera:

Or vi voglio pregar, donna diletta,  
che poi che la passata visione  
tututta con diletto avrete letta,  
mirando dove cade riprensione,  
mi correggiate e cara la teniate  
pensando alla mia buona affezione.  
Io non mi curo poi se dispregiate

---

<sup>273</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori, Milano 2002, canto XXIII, p. 594, vv. 86-87

fien forse le sue rime e sua sentenza,  
sol che a voi sien dilette e grate.<sup>274</sup>

Fiammetta, quindi, non ha il compito di condurre il *viator* alla salvezza divina come Beatrice, né quella consolatoria di Laura, ma è semplicemente la destinataria di un'opera, la donna amata che sente il grido d'amore, di desiderio e di speranza di Boccaccio:

Dunque, donna gentile e valorosa,  
di biltà fonte, com di luce sole,  
rimirate alla fiamma che nascosa  
dimora nel mio petto, ed ispegnete  
quella con l'esser verso me piatosa.<sup>275</sup>

Lo schema allegorico dantesco della *Commedia*, è tramutato da Boccaccio in senso laico, alla conquista, non di Dio, ma di una saggezza morale pienamente umanistica.

---

<sup>274</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Edizione critica per cura di Vittore Branca, G. C. Sansoni Editore, Firenze 1944, p. 215, canto L, vv. 52-60

<sup>275</sup> Ivi, vv. 77-81

## VII. PETRARCA NEL PRIMO CINQUECENTO

### 7.1 Il Rinascimento

La prima metà del Cinquecento è quella che convenzionalmente chiamiamo Rinascimento, quel periodo che ha portato verso la conclusione quel processo culturale che si era formato nel corso del Quattrocento, grazie all'Umanesimo, secondo il quale, la visione antropocentrica, che collocava l'uomo al centro dell'universo, andava via via scardinando l'aspetto teocentrico del Medio Evo.

Nonostante in questo periodo, la letteratura si deve adattare all'andamento mutevole della società, resta fondamentale il rapporto che ogni opera mantiene con la tradizione precedente, non solo con l'Umanesimo, ma anche con i classici, infatti, con la filologia, che nel secolo precedente si era riproposta di riscoprire i testi greci e latini, gli autori riescono ad inquadrare gli scritti in una prospettiva storica, cogliendo meglio la loro contemporaneità. Lo stesso termine "Rinascimento" non solo indica la straordinaria fioritura delle lettere e delle arti, ma si fa portatore di un'eredità altissima di valori.

Dal punto di vista politico, i primi decenni del Cinquecento assistono alla volubilità degli stati della penisola e della conseguente instabilità delle Signorie, a causa dell'affermazione delle potenze straniere, sempre più dominatrici. Infatti, dopo la morte di Lorenzo de' Medici e la fine della sua politica di equilibrio, già nel 1494, l'Italia fu invasa dalle truppe di Carlo VIII, pronte a controllare vaste porzioni del territorio, procurando un crollo economico e un declino sociale, temi profondamente sentiti dagli autori del tempo, basti pensare a Niccolò Machiavelli, che nel *Principe* esortò gli stati italiani, seppur frammentati, ad unirsi con le armi per riottenere la propria indipendenza. Anche il luogo della corte, che aveva raggiunto l'apice dello splendore nel secolo precedente, sostiene Baldi<sup>276</sup>, continua a vivere un'esistenza fastosa ma, come organismo politico, si indebolisce sensibilmente fino a perdere il proprio potere effettivo, sovrastato dalle continue ingerenze straniere e incapace di far fronte ad un progetto comune di stabilità.

---

<sup>276</sup> Guido Baldi, Silvia Giusso, Giuseppe Zaccaria, dal testo alla storia dalla storia al testo, vol. 2/1 Dal Rinascimento all'età della Controriforma, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2000, p. 17

Paradossalmente, il Rinascimento, che è stato identificato come un momento di grande svolta culturale, rappresenta lo sviluppo di una maturazione socio-politica, che sta giungendo al termine.

L'intellettuale, dal canto suo, perde gran parte della funzione acquisita nell'Umanesimo e spesso si riduce, all'interno della corte, ad una dimensione prettamente celebrativa, elogiando la figura del principe attraverso le sue opere e vivendo un senso sempre più acuto di ristrettezza.

Un fattore di grande rilievo nel Cinquecento è la definitiva affermazione della stampa, che porta ad una vera e propria rivoluzione della letteratura, potendo vantare una più rapida circolazione di testi e rendendo protagonista, per la prima volta, il pubblico. Il libro, quindi, non viene più esclusivamente cantato o recitato per i signori, ma si diffonde anche al popolo, muovendo così, anche il mercato economico.

Un altro aspetto dominante della cultura del Cinquecento è il continuo dibattito sulla lingua, che si protrarrà per tutto il secolo. Se da un lato, la scelta del latino continuava a rappresentare l'universalità di una cultura di alto prestigio, dall'altro, il ritorno del volgare, come tre secoli prima aveva affermato Dante<sup>277</sup>, era ugualmente legittimo e considerato di pari dignità, purché rispondesse ai canoni classici e mettesse in atto quel processo di "imitazione", utile a convalidarne l'effettivo valore

## **7.2 Pietro Bembo e le *Prose della volgar lingua***

Uno degli autori che più si fece carico delle questioni linguistiche è Pietro Bembo, il quale scrisse, nel 1502, un trattato composto di tre libri, intitolato *Prose della volgar lingua*, in cui vi sono dei dialoghi fittizi che il poeta intrattenne a Venezia col fratello Carlo Bembo, Giuliano de' Medici, Ercole Strozzi e Federico Fregoso.

In quest'opera, l'autore traccia una breve storia del volgare, dalle origini fino alle sue molteplici varietà presenti in quegli anni nelle regioni della Penisola. Dal momento che, unire tutte le forme dialettali del volgare, avrebbe significato costruire un linguaggio ibrido, non avvalorato da alcuna tradizione letteraria, Bembo reputa che la lingua

---

<sup>277</sup> Nel *De vulgari eloquentia* (1304-1307) Dante, si presuppone di fornire una retorica atta a fissare le norme per l'uso del volgare, legittimandolo e consacrandolo come strumento di espressione letteraria, degna altresì del latino.

toscana era il modello che tutti gli italiani dovevano seguire sia per intendere, sia per essere capiti.

In particolare, l'autore invita a guardare come modelli letterari i veri trecentisti, Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa, i quali, erano stati presi come esempio da lui stesso, già per la stesura degli *Asolani*. La supremazia del fiorentino letterario era confermata soprattutto nelle loro opere, colme di una perfezione che mai nessun altro riuscì ad eguagliare: i versi monolingustici del *Canzoniere* erano prodotti attraverso un'accurata e ristretta scelta di termini che davano ai testi una stabilità formale, facile da imitare e nelle prose del *Decameron*, ben selezionate da Bembo, venivano prese come modello soprattutto le cornici narrative e le novelle tragiche, in cui lo stile era più elevato e ricercato.

Appare quasi ovvia l'esclusione di Dante, che, con il suo plurilinguismo, soprattutto all'interno della *Commedia*, si apriva ai più disparati aspetti del reale, sottoposti a più usi linguistici, talvolta anche antitetici, senza esclusione di quelli più bassi.

Sul diverso uso linguistico di Dante e Petrarca, propone un'interessante riflessione Gianfranco Contini, che, tra le pagine di una critica del 1951<sup>278</sup>, ravvisò che lo stile dantesco era basato su una pluralità di stili e generi letterari, su una molteplicità e compresenza di strati lessicali tra cui sublime, grottesco e linguaggio comune ed infine, su un'incessante sperimentazione della lingua; allo stesso tempo, definì l'unilinguismo petrarchesco come una netta divisione tra il latino e il volgare, come una soluzione armonica ma soprattutto, priva di qualunque tipo di sperimentalismo.

È chiaro che per Bembo, l'aristocrazia rinascimentale non poteva accettare l'esempio di Dante, lontano dal prestigioso esercizio stilistico di Petrarca, in quanto non rappresentava quell'esempio di unitarietà linguistica, seppur non priva di limiti, che aveva in mente.

È doveroso, quindi, riportare un passo saliente delle *Prose della Volgar lingua*:

[...] ogni lingua alcuna qualità ha in sé, per la quale essa è lingua o povera o abondevole o tersa o rozza o piacevole o severa, o altre parti ha a queste simili che io dico; il che dimostrare con alto testimonio non si può che di coloro che hanno in quella lingua scritto. Perciò che se io volessi dire che la fiorentina lingua più regolata si vede essere, più vaga, più pura che la provenzale, i miei due Toschi vi porrei innanzi, il

---

<sup>278</sup> Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca, in Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1951, pp. 171-175

Boccaccio e il Petrarca senza più, come che molti ve n'avesse degli altri, i quali due tale fatta l'hanno, quale essendo non ha da pentirsi.<sup>279</sup>

Bembo, nelle righe proposte, ma in generale in tutto il capitolo, non esita a citare Petrarca e Boccaccio come modelli linguistici e lo fa attraverso il fratello, una persona a lui molto cara, che quindi rappresenta il suo integrale punto di vista. In questo modo, l'autore mira a raggiungere un duplice scopo: per prima cosa, la sua opera costituisce la conferma della sua scelta, chiaramente visibile e definita, seppur implicita anche attraverso gli *Asolani*, in secondo luogo, egli incarna la figura di restauratore della più alta e valorosa cultura fiorentina, paragonata alla lingua degli antichi greci. Inoltre, la scelta del fiorentino letterario, opposto al nativo veneziano, è sinonimo di un'aspirazione universale, intesa a superare ogni intenzione municipale, al fine di giungere ad una soluzione unitaria.

Con Petrarca e Boccaccio, perciò, veniva fissata in maniera chiara e definitiva, quel principio di "imitazione" su cui si basava il classicismo rinascimentale.

### 7.3 Il Petrarchismo

Dopo le *Prose della volgar lingua*, la concezione dell'*imitatio* dei modelli bembiani, è sopravvissuta, quantomeno in parte, nel cosiddetto fenomeno del Petrarchismo, quel movimento letterario di fama europea che vedeva ancora in Petrarca, l'esempio letterario per eccellenza. Egli infatti, che aveva goduto di fortuna già dopo la sua morte<sup>280</sup>, ritornò *in auge* nei primi decenni del Cinquecento, soprattutto per le sue opere volgari, il *Canzoniere* e i *Trionfi*, che gli diedero fama fin da subito.

In Italia l'esperienza amorosa di Petrarca ebbe un'enorme eco in moltissimi poeti e poetesse; e non fu di minor pregio nemmeno la sua lingua purissima, presa come modello assoluto. Un altro aspetto di Petrarca, che avvicinò i cinquecentisti alle sue opere, fu la sua vicinanza con sant'Agostino e la conseguente ricerca della verità eterna, utile a molte anime angosciate del tempo, come Vittoria Colonna e Michelangelo.

---

<sup>279</sup> Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Utet, Torino 1966, cap. XIV, libro I

<sup>280</sup> È già possibile, durante l'Umanesimo, rintracciare qualche forma di Petrarchismo: si pensi a quello "imperfetto" di Boiardo, che comunque riutilizzò, nella lingua lombarda, alcune rime di Petrarca.



Ma perché il Petrarchismo si affermò maggiormente nel Cinquecento, rispetto al secolo precedente?

Arturo Graf<sup>281</sup>, pur ritenendo questo fenomeno particolarmente complesso, ha cercato di rispondere a questa domanda, sostenendo che il Petrarchismo si inseriva perfettamente nel gusto cinquecentesco di ricercare forme e riprendere tendenze.

L'aspetto della forma, infatti, si concretizzava attraverso l'imitazione, come testimoniavano i canzonieri degli innumerevoli petrarchisti, i quali, appartenevano a qualsiasi generazione e temperamento, basti pensare a Machiavelli, che nella conclusione del *Principe*, opera risalente al 1513, riporta un'intera stanza della canzone petrarchesca *Italia mia*:

Virtù contro a furore  
Prenderà l'arme, e fia el combatter corto;  
ché l'antico valore  
nell'italici cor non è ancor morto.<sup>282</sup>

Machiavelli, seppur riprendendo Petrarca dal punto di vista del contenuto, che in questo caso, calzava perfettamente con la sua opera, si inseriva nei petrarchisti. Tra questi ultimi, appartenenti alle più disparate varietà, c'era chi ne imitava la forma, chi i contenuti, chi la maniera e chi, addirittura, estrapolava versi dei *Fragmenta*, per avvicinarsi il più possibile al modello.

Petrarca non era solo il poeta d'amore per eccellenza ma anche l'*exemplum* linguistico da seguire, come aveva sostenuto Bembo. Anche questo aspetto, secondo Graf, è da ricercare nelle caratteristiche del Cinquecento: in un'epoca che mirava ad una poesia pura, in cui il volgare fosse pulito ed unitario, l'unico a cui si poteva far riferimento era proprio Petrarca, colui che, attraverso una lingua di termini rigorosamente scelti, era in grado di trattare tantissimi temi, dai sentimenti nobili dell'amore e dell'amicizia, alla politica ed infine, alla religiosità.

---

<sup>281</sup> Arturo Graf, *Attraverso il Cinquecento Petrarchismo e Antipetrarchismo*, Ermanno Loescher Editore, Torino, 1988

<sup>282</sup> Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, a cura di Giorgio Inglese, Einaudi editore, Torino 1995, p. 175

#### 7.4 Ludovico Ariosto e l'*Orlando Furioso*

Tra i petrarchisti, è collocato anche Ludovico Ariosto, il quale, all'interno dell'*Orlando Furioso*, l'opera che più lo rese celebre, elogiò la riforma di Bembo:

[...] là veggio Pietro  
Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro,  
levqato fuor dal volgare uso tetro,  
quale esser dee, ci ha col suo esempio mostro.<sup>283</sup>

questi versi appartengono alla terza edizione dell'opera, risalente al 1532. Dopo le prime stampe del 1516 e del 1521, in cui Ariosto aveva seguito la scia di Boiardo, usando il toscano letterario ma con numerose ingerenze della lingua padana e latineggiante, l'ultima vide una completa revisione linguistica sull'esempio delle *Prose della volgar lingua*. Da ciò, ne uscì una lingua pura e levigata, scevra di ogni sorta di ibridismo, in nome di un "classico" fiorentino trecentesco; in realtà, il sistema linguistico del *Furioso* è più variegato e multiforme di quello petrarchesco, infatti, compaiono sia termini aulici, sia più colloquiali e comuni. Tuttavia, questa composita varietà di stile risulta armonica, non è mai compromessa da sbalzi di livelli differenti, com'era avvenuto nella *Commedia* di Dante, tutto risulta unitario, senza increspature, malgrado l'intreccio dei vari filoni narrativi.

La revisione della terza edizione riguardò anche i contenuti, con l'aggiunta di canti: si pensi all'episodio di Olimpia<sup>284</sup>, a quello della Rocca di Tritano<sup>285</sup>, di Marganorre<sup>286</sup> ed infine, di Ruggiero e Leone<sup>287</sup>. Ariosto aggiunse, inoltre, maggiori riferimenti ai fatti della storia contemporanea, che corrispondevano alla crisi italiana dell'epoca, a causa delle numerose guerre combattute contro le potenze straniere.

Proseguendo il poema interrotto da Boiardo, Ariosto riprese anche la materia cavalleresca, che aveva già goduto di molta fortuna, sia nelle opere francesi, sia in quelle italiane. Il *Furioso* risultava, quindi, come una fusione tra materia carolingia ed arturiana: i personaggi come Carlo Magno, Orlando, Rinaldo, Astolfo, rispondevano

---

<sup>283</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Arnoldo Mondadori Editore, Vicenza 1990, p. 1210, canto quarantesimo sesto, stanza 15

<sup>284</sup> Ivi, canti IX-XI, pp. 170-243

<sup>285</sup> Ivi, canti XXXII-XXXIII, pp. 822-882

<sup>286</sup> Ivi, canto XXXVII, pp. 950-980

<sup>287</sup> Ivi, canti XLIV-XLVI, pp. 1150-1242

alla tradizione carolingia, ma i motivi fiabeschi, amorosi e meravigliosi erano tipici della materia di Bretagna. Infine, si aggiungono innumerevoli reminiscenze della letteratura classica, da Virgilio ed Ovidio e molti altri autori antichi, ai modelli trecenteschi. In questo, Ariosto si identifica come poeta del pieno Rinascimento, sfruttando, a suo favore, la sua formazione umanistica: la materia medievale dell'*arme e gli amori*<sup>288</sup> si riveste continuamente di forme squisitamente classiche. Proprio a questo proposito, risulterà interessante, nei prossimi due paragrafi, notare come proprio i *Triumphs* petrarcheschi, che avevano anch'essi raggruppato tutto il sapere di Petrarca del mondo antico, siano stati riadattati da Ariosto nel *Furioso*, in particolare quelli inerenti all'amore e alla gloria, tematiche evidentemente centrali anche nel poema di Ariosto. Questa ripresa, oltre a rispondere ad intenti comuni, quali appunto il recupero delle vicende mitologiche e classiche, testimonia come il modello petrarchesco non riguardasse solo le poesie ma anche il genere più complesso del poema.

### 7.5 Il *Triumphus Cupidinis* all'interno del *Furioso*

Analizziamo, nel corso di questo paragrafo, come Ariosto abbia ripreso il Trionfo d'Amore di Petrarca, in quale misura e soprattutto in quali punti del testo lo abbia riadattato.

Il primo riferimento a *TC*, è presente già nel primo canto del *Furioso*:

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto  
Cosa non detta in prosa mai né in rima<sup>289</sup>

Ariosto, nell'apprestarsi a presentare le vicende di Orlando, il più puro e il più forte degli eroi carolingi, riutilizza due versi di *TC IV*:

O qual coppia d'amici! che né 'n rima  
poria né 'n prosa ornar assai né 'n versi,  
se, come dee, virtù nuda s'estima.<sup>290</sup>

---

<sup>288</sup> Ivi, p. 1, canto I, stanza 1

<sup>289</sup> Ivi, p. 1, canto I, stanza 2

<sup>290</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 181, vv. 70-72

Petrarca dimostra molta riverenza nel parlare dei suoi due amici Socrate e Lelio; simile appare, quindi, tra i due poeti, la stessa enfasi nel proporre il loro argomento.

Un altro evidente richiamo a *TC*, si trova ancora nel primo canto del poema cinquecentesco:

- Se l'intricati rami e l'aer fosco  
(disse la donna) agli occhi non contende<sup>291</sup>

questi versi, oltre ad essere sulla bocca di Angelica, che, nonostante l'aria non nitida, riconosce in un bosco Rinaldo, di cui si era innamorata nell'*Orlando Innamorato*, ricordano quelli utilizzati da Petrarca in *TC I*:

Et e': - Questo m'aven per l'aspre some  
de' legami ch' io porto, e l'aer fosca  
contende agli occhi tuoi;<sup>292</sup>

Diversamente da Angelica, Petrarca-personaggio è impedito dall'aria cupa, che non gli fa riconoscere la guida istantaneamente; la somiglianza della struttura della proposizione, comunque, rimane evidente.

La quinta stanza del canto IV del *Furioso* inizia così: *grandi eran l'ale e di color diverso*<sup>293</sup>, la descrizione del cavallo, designato come *destriero alato*<sup>294</sup>, che porta in groppa il suo *cavalliero armato*<sup>295</sup>, rimanda chiaramente alla descrizione fatta da Petrarca in *TC I* del dio Amore, anch'egli rappresentato con le ali multicolori, metafora delle tonalità vivaci e cupe che può assumere il sentimento amoroso:

ma su gli omeri avea sol due grand'ali  
di color mille. Tutto l'altro ignudo.<sup>296</sup>

---

<sup>291</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 19, canto I, stanza 73

<sup>292</sup> Francesco Petrarca, cit, pp. 88-89, vv. 45-47

<sup>293</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 63, canto IV, stanza 5

<sup>294</sup> Ivi, p. 63, canto IV, stanza 4

<sup>295</sup> Ivi, cit.

<sup>296</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 85, vv. 26-27

Verso la fine del canto VI, Ariosto inserisce nel poema un personaggio, esplicitato con il nome *Erifilla*<sup>297</sup>, ben noto a Petrarca, il quale lo colloca in *TC I*, attraverso la perifrasi *l'avara mogliera d'Amfiarao*<sup>298</sup>. Erifilla viene ripresa da Ariosto nel canto successivo, come colei che *giacea tra' fiori e l'erba*<sup>299</sup>, espressione petrarchesca, che però nei *Triumphs* era riferita a un'altra donna: *Cleopatra legò tra' fiori e l'erba*<sup>300</sup>.

Nell'ottavo canto, ad un certo punto, Ariosto scrive:

la gran beltà che fe' tutto Levante  
sottosopra voltarsi e stare al segno<sup>301</sup>

il passo riportato, riprende fedelmente quello inserito in *TC I*, *ma pur Faustina il fa qui star a segno*<sup>302</sup>. È chiaro che entrambi i poeti hanno dato il medesimo significato all'espressione "stare a segno", intendendola come "obbedire", "rigare dritto".

Le riprese di Ariosto dei *Triumphs*, talvolta, non riguardano intere strutture, ma si limitano anche ad un semplice termine chiave, come nel caso dell'aggettivo "polito", riferito al viso degli amanti<sup>303</sup> in Ariosto e alle guance di Giuditta<sup>304</sup> in Petrarca.

Facendo un salto, all'interno del *Furioso*, al XVIII canto si nota che vi è una seconda ripresa del verso 90 di *TC I*, anche stavolta ripreso in maniera chiara da Ariosto: *Legar lo fanno, e non tra' fiori e l'erba*<sup>305</sup>.

Nel canto IXX Ariosto riprende un'endiadi presente in *TC IV*:

[...] Siamo in Satalia perduti,  
per cui più d'un nocchier sospira e piagne<sup>306</sup>.

Allo stesso modo, recitava Petrarca:

Giace oltre, ove l'Egeo sospira e piagne,

---

<sup>297</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 124, canto VI, stanza 78

<sup>298</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 102, v. 144

<sup>299</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 127, canto VII, stanza 7

<sup>300</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 95, v. 90

<sup>301</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 162, stanza 63

<sup>302</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 97, v. 102

<sup>303</sup> Ludovico Ariosto, cit. p. 195, canto X, stanza 10

<sup>304</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 143, v. 54

<sup>305</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 430, canto XVIII, stanza 93

<sup>306</sup> Ivi, p. 467, canto IXX, stanza 46

un'isoletta dilicata e molle<sup>307</sup>

L'endiadi viene utilizzata dai due poeti nello stesso contesto marino.

Nel canto successivo, il *Furioso* ospita un altro personaggio, inserito nei *Triumphs*:

[...] E molto più sieno elle  
Degli uomini che Serse ebbe già intorno<sup>308</sup>

Petrarca lo inserisce in *TC II*, in questo modo:

Non menò tanti armati in Grecia Serse  
quanti ivi erano amanti ignudi e presi<sup>309</sup>

Entrambi gli autori utilizzano la metafora degli innumerevoli uomini che ebbe Serse intorno a sé.

Un ulteriore richiamo ai *Triumphs*, sono i versi finali della stanza 61 del canto ventiquattresimo, in cui Ariosto trascrive:

a ritrovar gl'innamorati spirti  
ch'empion la selva degli ombrosi mirti<sup>310</sup>.

così, Petrarca aveva scritto in *TC I*, parlando delle vittime d'Amore:

Non porìa mai di tutti il nome dirti,  
che non uomini pur, ma dèi gran parte  
empion del bosco e degli ombrosi mirti<sup>311</sup>

anche in questo caso, i due poeti si servono della stessa versificazione, per riferirsi agli amanti, che, da quanti sono, riempiono i boschi.

Verso la fine del canto XXVIII, Ariosto, narrando dell'apparizione di Isabella, avuta dal Saracino, recita:

---

<sup>307</sup> Francesco Petrarca, cit., pp. 184-185, vv. 100-101

<sup>308</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 502, canto XXX, stanza 73

<sup>309</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 126, vv. 136-137

<sup>310</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 615, canto XXIV, stanza

<sup>311</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 103, vv. 148-150

e spegner totalmente il primo, a modo  
che da l'asse si trae chiodo con chiodo<sup>312</sup>.

l'espressione evidenziata rimanda al cosiddetto proverbio "chiodo schiaccia chiodo", secondo il quale un amore, una volta finito, può essere sostituito subito con un altro; Ariosto quindi riprende l'interpretazione di Petrarca, il quale, aveva usato le medesime parole per riferirsi alla *malizia*<sup>313</sup> di Assuero:

cotal ha questa malizia remedio  
come d'asse si trae chiodo con chiodo<sup>314</sup>.

Nel canto successivo del *Furioso*, Ariosto parla di Rodomonte, il quale, dopo aver raggiunto una passione amorosa frenetica per Isabella, decise di accettare il liquore, offertogli dalla donna, che lo avrebbe reso invulnerabile in cambio del rispetto della castità di lei:

incauto, e vinto anco dal vino forse,  
incontra a cui non vale elmo né scudo<sup>315</sup>.

l'ultimo verso, ha le sue origini in *TC I*, in cui Petrarca, riferendosi nuovamente a Cupido, lo descrisse come colui che *nulla temea, però non maglia o scudo*<sup>316</sup>.

Un'altra parola chiave che Ariosto preleva dal serbatoio dei *Triumphs*, è il pronome "proprio", riferito alla fede<sup>317</sup> nel *Furioso* e alla bellezza<sup>318</sup> nel poema trecentesco.

Il canto successivo del *Furioso* e *TC III*, hanno in comune la vicenda di Tamar e Absalone, inserita da Ariosto in questo modo:

sallo ch'incontrera sé il frate Absalone  
per Tamar trasse a sanguinoso sdegno<sup>319</sup>;

---

<sup>312</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 749, canto XXVIII, stanza 98

<sup>313</sup> Calcaterra preferiva la variante *malattia*, intesa come "malattia d'amore", Ariani invece si serve della lezione *malizia* (Francesco Petrarca, cit., p. 144)

<sup>314</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 144, vv. 65-66

<sup>315</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 757, canto XXIX, stanza 25

<sup>316</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 85, v. 25

<sup>317</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 875, canto XXXIII, stanza 102

<sup>318</sup> Francesco Petrarca, cit., pp. 127-128, vv. 145-146

<sup>319</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 886, canto XXXIV, stanza 14

viene, quindi, ripresa chiaramente la terzina dei *Triumphs*, in cui Petrarca narra che Tamar, fu vendicata da Absalone dalla violenza ricevuta dal fratello Amnon, nonché figlio di David:

De l'altro, che 'n un punto ama e disama,  
vedi Tamar ch'al suo frate Absalone  
disdegnosa e dolente si richiama<sup>320</sup>.

La descrizione del carro che conduce Astolfo sulla luna, nel XXXIV canto, rievoca quella del carro di Amore in *TC I*, grazie alla presenza dei *quattro destrier*<sup>321</sup>.

Una delle ultime espressioni che Ariosto riprende dai *Triumphs* è *turbato ciglio*<sup>322</sup>, che Petrarca conferisce al suo più caro amico.

Il canto che chiude il *Furioso* contiene l'ultimo prelievo che Ariosto attua nei *Triumphs*: usa *degno effetto*<sup>323</sup> per riferirsi a Bradamante, stesse parole che Petrarca attribuì al tiranno Alessandro<sup>324</sup>.

## 7.6 Il *Triumphus Fame* all'interno del *Furioso*

Oltre alle molte tracce del *Triumphus Cupidinis* all'interno del poema cinquecentesco, ne troviamo altrettante dell'altro vastissimo trionfo petrarchesco, quello della Fama.

Già nel primo canto del *Furioso*, Ariosto riprende un'espressione petrarchesca, presente in *TC III*, e la inserisce nelle parole di Angelica, volte a rassicurare Sacripante, infatti, Orlando, dopo averla scortata e difesa dalla morte, dai pericoli e dal disonore, non le chiese mai nulla in cambio, ella, quindi, rimase vergine proprio come quando era nata :

e che 'l fior virginal così avea salvo,  
come se lo portò del materno alvo<sup>325</sup>.

---

<sup>320</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 143, vv. 46-48

<sup>321</sup> *Quattro destrier via più che fiamma rossi*, Ludovico Ariosto, cit., p. 900, canto XXXIV, stanza 69. Cfr. *quattro destrier vie più che neve bianchi* Francesco Petrarca, cit., p. 89, v. 22

<sup>322</sup> Ludovico Ariosto, cit., 1005, canto XXXIX, stanza 5

<sup>323</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 1235, canto XLVI, stanza 113

<sup>324</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 97, v. 105

<sup>325</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 14, canto I, stanza 55



l'*alvo* non è altro che l'utero materno, che Petrarca associa a Plotino:

Poi vidi il grn platonico Plotino,  
che, credendosi in ozio viver salvo,  
prevento fu dal suo fero destino,  
il qual seco venia al materno alvo<sup>326</sup>

Dal punto di vista metrico, è interessante notare come Ariosto abbia tenuto invariato anche l'uso della rima *salvo-alvo* del verso petrarchesco.

Nel canto VII del *Furioso*, Ariosto ricalca un l'intero verso petrarchesco *che tra' l'uo del sepulcro e in vita il serba*<sup>327</sup>, appartenente a *TC I*.

Nello stesso canto, vi è un secondo richiamo al *Triumphus Fame*, precisamente nella stanza 59, in cui Ariosto trascrive:

[...] di te mai creder questo,  
che ti facessi d'Alcina mancipio?<sup>328</sup>

Il termine *mancipio*, latinismo che sta ad indicare "schiavo", Petrarca lo usa in *TF I*:

l'un di Vertute e non d'Amor mancipio,  
l'altro d'entrambi [...]<sup>329</sup>

è curioso vedere come *mancipio* sia in rima alternata con *Scipio* sia nei *Triumphs* sia nel *Furioso*.

Nel canto XIV del suo poema, Ariosto usa un termine vernacolare:

[...] se di vostra mano  
Fosse caduta la milizia fiera  
Quanta n'ingrassa il campo ravegnano<sup>330</sup>

---

<sup>326</sup> Francesco Petrarca, cit., pp. 336-337, vv. 48-49

<sup>327</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 136, canto VII, stanza 41. Cfr. *che trae l'uom del sepulcro e 'n vita il serba* (Francesco Petrarca, cit., p. 287, v. 9)

<sup>328</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 140, canto VII, stanza 59

<sup>329</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 289, vv. 25-26

<sup>330</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 290, canto XIV, stanza 6

*ravegnano*, infatti, anticamente *ravignano*, è un aggettivo del dialetto di Ravenna, che Ariosto lo concorda con *campo*.

Il passo, oltre a contenere questa particolarità, si ricollega direttamente con quello di *TF* III, collocato ai versi 56-57:

i tempi e ' luoghi e l'opere leggiadre,  
e di che sangue quel campo s'impingue.<sup>331</sup>

esattamente come il campo di battaglia descritto da Ariosto, anche quello descritto da Petrarca, si è riempito di sangue a causa dei morti che ha provocato la guerra del Peloponneso; da notare l'uso del verbo parasintetico *impingue*, tipico dantesco.

Ariosto, nella stanza 33 del canto successivo, scrive questi versi:

Né il grande Ottavio, né chi seco giostra  
di par, [...] <sup>332</sup>

il verbo *giostrare*, nel senso di “gareggiare” Petrarca lo inserisce in *TC* III, parlando di Virgilio, in una medesima struttura:

A man a man con lui cantando giva  
il mantovan che di par seco giostra <sup>333</sup>

La stanza 24 del canto XVI contiene i seguenti versi:

corre il fiero e terribil Rodomonte,  
e la sanguigna spada a cerco mena <sup>334</sup>

Ariosto, per descrivere l'azione guerresca di Rodomonte, si rifà al verso 53 di *TF* Ia, la redazione primitiva, poi distribuita in *TF* I e *TF* II perché ritenuta troppo piena di *exempla*:

---

<sup>331</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 358, vv. 338

<sup>332</sup> Ludovico Ariosto, cit., canto XV, stanza 33

<sup>333</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 332, vv. 16-17

<sup>334</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 356, canto XVI, stanza 24

Vidi 'l vittorioso e gran Camillo  
Sgombrar l'oro, menar la spada a cerco<sup>335</sup>

L'ultimo verso significa "roteare la spada"; il termine *cerco*, inoltre, è una forma arcaica, utilizzata da Petrarca per esigenze di rima, e di conseguenza, anche da Ariosto. Nel canto successivo, troviamo la seguente espressione, alla stanza 73:

ch'ora i superbi e miseri cristiani,  
con biasmi lor, lasciano in man de' cani<sup>336</sup>.

L'autore del *Furioso*, riprende fedelmente una terzina di *TF II*:

Gite superbi, o miseri cristiani,  
consumando l'un l'altro, e non vi caglia  
che 'l sepolcro di Cristo è in man de' cani!<sup>337</sup>

in questo caso, entrambi gli autori si riferiscono alla devastazione che ha prodotto la prima crociata, indotta nel 1095.

Nel canto XVIII, Ariosto ricalca alla perfezione un altro verso petrarchesco, *Orazio sol contra Toscana tutta*<sup>338</sup>, ancora una volta, non appartenente all'edizione vulgata bensì a *TF Ia*.

Nella stanza 178 dello stesso canto, Ariosto scrisse: *La spada di Medoro anco non ebe*<sup>339</sup>; la parola messa in risalto, venne prelevata dall'autore direttamente dal serbatoio petrarchesco, precisamente da *TF I*, in cui lesse questo verso: *se non che 'l suo lume all'estremo ebe*; il termine evidenziato, sottolinea Ariani<sup>340</sup>, oltre ad essere un latinismo che significa "si ottunde" o "si affievolisce", rappresenta un *hapax* all'interno dei *Triumphs* e viene utilizzato da Petrarca, per ragioni di rima alternata con *Tebe*<sup>341</sup>.

---

<sup>335</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 424, vv. 52-53

<sup>336</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 391, canto XVII, stanza 73

<sup>337</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 322, vv. 142-144

<sup>338</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 423, canto XVIII, stanza 65, cfr. Francesco Petrarca, cit., p. 423, v. 41

<sup>339</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 451, canto XVIII, stanza 178

<sup>340</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 298

<sup>341</sup> Ivi, p. 298, v. 93

Allo stesso modo, probabilmente, ragionò Ariosto, che si servì di *ebe* per concordarlo in rima con *plebe*<sup>342</sup>.

Nel canto XX del *Furioso*, i primi due versi della stanza 82, recitano:

Dal duro volto della terra il sole  
non tollea ancora il velo oscuro et atro<sup>343</sup>;

Ariosto, con queste parole, volle conferire quel senso, utilizzato anche da Petrarca in *TF* Ia:

Avea già il Sol la benda umida e negra  
tolta dal duro volto della Terra<sup>344</sup>

il sole, in entrambi i passi, assume un aspetto oscuro, a causa della potenza della terra. Facendo un salto al XXVIII canto, si noti che nella prima stanza, Ariosto scrive:

ben che né macchia vi può dar né fregio  
lingua sì vile [...]<sup>345</sup>

il termine *fregio* è da intendersi come “onore”, esattamente come l’aveva reso Petrarca in *TF* II, riferendosi ad Achille:

[...] e quel, cantato in versi,  
Achille, che di fama ebbe gran fregi<sup>346</sup>

Nel canto XXXI del *Furioso* è citato *Zoroastro*<sup>347</sup>, designato come *inventor*, inserito anche da Petrarca in *TF* II<sup>348</sup>, che lo ricorda anch’egli come colui ad aver scoperto le arti magiche.

---

<sup>342</sup> Ludovico Ariosto, p. 451, canto XVIII, stanza 178

<sup>343</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 504, canto XX, stanza 82

<sup>344</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 420, vv. 7-8

<sup>345</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 725, canto XXVIII, stanza 1

<sup>346</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 309, vv. 8-9

<sup>347</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 795, canto XXXI, stanza 5

<sup>348</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 320, vv. 125-126

Nello stesso canto, alla stanza 72, Ariosto si serve del verbo “smaltare”, usato alla terza persona<sup>349</sup>, esattamente come Petrarca in *TF Ia*<sup>350</sup>, inteso come “decorare a smalto”.

Un terzo prelievo dal poemetto petrarchesco, in questo canto, Ariosto lo concretizza utilizzando il termine generico *piazza*<sup>351</sup>, che nei *Triumphs* raffigurava quella delle Termopili<sup>352</sup>.

Nel canto XXXIII, Ariosto, come già avvenuto, riporta un intero verso, che Petrarca aveva inserito in *TF II*: *Nestor, che tanto seppe e tanto visse*<sup>353</sup>.

Nei primi due versi della stanza 9 del canto XXXVI, Ariosto scrive:

Festi, barbar crudel, del capo scemo  
Il più ardito garzon [...] <sup>354</sup>

l'uso di *capo scemo*, con il senso di “capo tagliato” è un esplicito rimando a *TF II*:

non fia Iudit, la vedovetta ardita  
che fe' il folle amador del capo scemo <sup>355</sup>.

Nel canto XLIII, alla stanza 174, Ariosto menziona dei personaggi ben precisi: *Quei Decii, e quel nel roman foro absorto*<sup>356</sup>; il riferimento è a Marco Curzio, che fu ingoiato<sup>357</sup> da una voragine apertasi nel foro e ai due Deci, personaggi che Petrarca aveva collocato insieme in *TF I*:

L'un Decio e l'altro, che col petto aperse  
le schiere de' nemici: o fiero voto,  
che 'l padre e 'l figlio ad una morte offerse!  
Curzio venia con lor, non men devoto,  
che di sé e dell'arme empie lo speco

---

<sup>349</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 812, canto XXXI, stanza 72

<sup>350</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 424, v. 49

<sup>351</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 814, canto XXXI, stanza 81

<sup>352</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 310, v. 24

<sup>353</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 857, canto XXXIII, stanza 28 e Francesco Petrarca, cit., p. 310, v. 19

<sup>354</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 930, canto XXXVI, stanza 9

<sup>355</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 319, vv. 119-120

<sup>356</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 1143, canto XLIV, stanza 174

<sup>357</sup> Significato del latinismo “absorto”

in mezzo il Foro orribilmente voto<sup>358</sup>.

L'ultimo riferimento ai *Triumphs*, presente nel Furioso, è nel canto XLV, in cui Ariosto, nella stanza 1, cita con una perifrasi, utilizzata anche da Petrarca, Creso, il re di Lidia<sup>359</sup>.

---

<sup>358</sup> Francesco Petrarca, cit., pp. 295-296, vv. 67-72

<sup>359</sup> Ludovico Ariosto, cit., p. 1177, canto XLV, stanza 1 e Francesco Petrarca, cit., p. 313, v. 47

## VIII. PETRARCA NEL SECONDO CINQUECENTO

### 8.1 L'età della Controriforma

Dopo che l'Italia passò sotto il dominio spagnolo e fu soggetta, come tutta l'Europa, alla Riforma protestante, quel fenomeno che aveva scombussolato tutti gli equilibri e diviso l'assetto politico del continente, dalla seconda metà del Cinquecento iniziò, quello che gli studiosi chiamarono Controriforma. Quest'ultima, nata dalla volontà della Chiesa cattolica, in seguito al Concilio di Trento, che mirava principalmente a contrastare la Riforma attuata da Martin Lutero, non aveva solo carattere religioso, ma anche ideologico-culturale, non a caso si andava ad affermare maggiormente nei paesi con forme di organizzazione sociale, spesso arcaiche, dando vita a diversi orientamenti, caratterizzati in maniera autonoma. Le differenze rispetto ai primi decenni del secolo, si basavano, inoltre, sull'abbandono delle attività imprenditoriali e il ritorno alla campagna, mirando, come sostiene Baldi, a una "rifedaulizzazione"<sup>360</sup>, mentre la corte, conservò il suo carattere autoritario e burocratico.

Dal punto di vista letterario, cambiò radicalmente il ruolo dello scrittore, schiacciato dall'oscurantismo della Chiesa, intenta a frenare sin da subito coloro che non erano in linea con il nuovo atteggiamento antiprottestante. Emblematico, in questo senso, fu la creazione, nel 1559, dell'*Indice dei libri proibiti*, un elenco di opere considerate immorali, a cui prese parte, per esempio, il *Monarchia* di Dante, il *Decameron* di Boccaccio, il *Principe* di Machiavelli e tutte le traduzioni in volgare della Bibbia.

È evidente che i poeti lavoravano all'interno di un clima fortemente restrittivo, ed incapaci di esprimere liberamente i loro pensieri, spesso si riducevano a realizzare opere di una raffinata elaborazione formale, ma completamente sterili, giustificando le loro scelte, secondo i precetti dell'Arte Poetica tra cui spiccavano le regole aristoteliche; la letteratura, quindi, rispecchiava perfettamente il clima universale di decadenza.

Inoltre, si assistette ad un'involuzione della filologia, che, rispetto al primo Cinquecento, si aprì ad una spregiudicata apertura verso il reale, negando, allo stesso

---

<sup>360</sup> Guido Baldi, Silvia Giusso, Giuseppe Zaccaria, dal testo alla storia dalla storia al testo, vol. 2/1 Dal Rinascimento all'età della Controriforma, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2000, p. 632

tempo, le fondamenta su cui si era affermata come scienza autonoma; non mancò nemmeno il crollo dell'editoria, che ridusse sensibilmente il mercato del libro, considerato come una merce.

Un altro aspetto che venne scardinato fu il "classicismo", considerato da molti autori del Rinascimento un esempio di equilibrio oltre che formale, che in questo periodo venne rovesciato da una tendenza oppositiva.

Proprio in questo clima, si stava manifestando il cosiddetto Manierismo, quel movimento artistico-letterario che prevedeva un ritorno all'irrazionale, nonché ad un'alterazione delle forme rinascimentali, gettando le basi per la letteratura barocca che si sarebbe affermata nel secolo successivo.

Sul finire del Cinquecento, infine, è indispensabile sottolineare che l'opera di Bembo e il Petrarchismo, non smisero di avere la loro importanza e la loro influenza, tant'è che l'ultimo autore che tentò di conciliare la classicità greco-latina con le nuove tendenze del secolo in cui viveva fu Torquato Tasso.

## **8.2 Torquato Tasso e la *Gerusalemme Liberata***

Come ricorda Baldi<sup>361</sup>, il genere del poema subisce una sostanziale inversione di tendenza, nel passaggio tra la prima e l'ultima parte del secolo, basti pensare al radicale cambiamento che intercorre fra l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme Liberata*: se Ariosto interveniva quasi all'inizio di ogni canto del suo poema o, attraverso l'ironia, non mancava di dimostrare la sua superiorità critica nei confronti delle vicende che narrava, Tasso, pur dimostrando una forte partecipazione emotiva, evitava di dare giudizi, costruendo il suo poema da un punto di vista impersonale; mentre il poema del *Furioso* era basato su continui mutamenti di prospettiva, quello della *Gerusalemme liberata*, osservava scrupolosamente il principio delle unità aristoteliche; inoltre, l'universo fantastico, che aveva caratterizzato il *Furioso*, venne ricondotto all'interno di una concezione ideologico-religiosa in quello di Tasso, per dare spazio a un insieme di valori collettivi, proiettati nel passato e rappresentati attraverso la gloria del

---

<sup>361</sup> Ivi, p. 645



protagonista, Goffredo di Buglione, colui che guidò un insieme di *compagni erranti*<sup>362</sup> in nome della cristianità, contro l'ingerenza degli infedeli; ed infine, l'amore, nel *Furioso*, inteso come forza principale che coinvolgeva tutti i personaggi, nella *Gerusalemme liberata*, viene subordinato all'impresa militare e ai significati religiosi della crociata.

Tasso ebbe l'idea di comporre un poema epico riguardo alla liberazione del Santo Sepolcro, quand'era ancora quindicenne, tra il 1559 e il 1561 infatti, aveva già composto 116 ottave, per poi interromperle bruscamente e riprendere il progetto tra il 1565 e il 1566; dopo un'ulteriore interruzione, il poema riprese negli anni '70 e fu portato a termine nel 1575. Durante gli anni della prigionia, circolavano copie manoscritte dell'opera di Tasso, senza l'effettivo permesso del poeta, che mancavano dei primi 14 canti e che recavano il titolo di *Goffredo*. In risposta a questa scorretta edizione, il poeta decise di pubblicare interamente il suo poema, che uscì, col titolo di *Gerusalemme liberata*, a Ferrara nel 1581 a cura di Febo Bonnà.

Attraverso il "verosimile", Tasso, puntò a descrivere al meglio il *meraviglioso cristiano*<sup>363</sup>: gli interventi soprannaturali di Dio, degli angeli, ma anche delle potenze infernali, ai lettori, appaiono verosimili in quanto fanno parte delle molteplici verità della fede.

Il fatto storico da cui Tasso aveva tratto spunto per la composizione della sua opera, fu l'avanzata dei Turchi, nel secondo Cinquecento, nel Mediterraneo, che aveva compromesso l'equilibrio delle coste italiane. La materia trattata nella *Gerusalemme liberata* non è collocata in un tempo mitico bensì in una storia reale, che si impegna a stimolare la coscienza cristiana; per questo motivo, il poema contiene un fine pedagogico e didascalico.

Per quanto riguarda i modelli, Tasso, anziché guardare solo ai poemi moderni di Boiardo e di Ariosto, si volta verso l'antichità per prendere come modelli, l'*Iliade* e l'*Eneide*.

Infine, è importante sottolineare, ai fini dei paragrafi successivi, che, in un clima in cui il Petrarchismo, seppur non come la prima metà del secolo, sopravviveva ancora, nella

---

<sup>362</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2006, p. 3, canto I, stanza 1

<sup>363</sup> Guido Baldi, Silvia Giusso, Giuseppe Zaccaria, dal testo alla storia dalla storia al testo, vol. 2/1 Dal Rinascimento all'età della Controriforma, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2000, p. 659

*Gerusalemme liberata* non mancano i richiami ai *Triumphs*. Infatti, Tasso, nella sua opera, come aveva fatto Ariosto, si rifà a dei precisi punti del *Triumphus Cupidinis* e del *Triumphus Fame*.

### 8.3 Il *Triumphus Cupidinis* all'interno della *Gerusalemme liberata*

Anche se, all'interno della *Gerusalemme liberata*, i riferimenti ai *Triumphs*, sono quantitativamente minori rispetto al *Furioso*, vale la pena rilevarli ed analizzarli per comprendere come il fenomeno del Petrarchismo, seppur affievolito, ebbe la sua ragion d'essere anche nel secondo Cinquecento.

Il primo riferimento a *TC* nel poema di Tasso, è presente già nel primo canto, in cui, nella stanza 52, Tasso scrive:

[...] e taccia Artù que' suoi  
Erranti, che si sogni empion le carte;<sup>364</sup>

nei versi riportati, il poeta parla chiaramente di Artù e dei suoi cavalieri della Tavola Rotonda, le cui avventure costituirono la materia di molte leggende medievali.

Il riferimento ai *Triumphs*, precisamente a *TC III*, è diretto:

Ecco quei che le carte empion di sogni,  
Lancillotto, Tristano, e gli altri erranti<sup>365</sup>

Petrarca aveva inserito i personaggi del ciclo bretone tra le vittime di Amore.

La stanza 55 del quarto canto della *Gerusalemme liberata*, si apre in questo modo:

Fea l'istesso camin l'occhio e 'l pensiero,  
e mal suo grado il piede inanzi giva<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2006, p. 16, canto primo, stanza 52

<sup>365</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, pp. 146-147, vv. 79-80

<sup>366</sup> Torquato Tasso, cit., p. 84, canto IV, stanza 55

tra le ottave 48 e 60, Tasso narra l'abbandono di Armida, da parte di Rinaldo; ella, invano, tenta disperatamente di inseguirlo.

Il passo ricorda quello dei *Triumphs*, collocato in *TC IV*:

quasi lunga pittura in tempo breve,  
che 'l piè va inanzi, e l'occhio torna indietro.<sup>367</sup>

Petrarca, alla fine di *TC*, spiegò che l'occhio tornava indietro, metaforicamente, ai personaggi già incontrati, mentre il piede spingeva per proseguire verso il cammino; l'interpretazione del passo dei due poeti è stata, quindi, la medesima.

Sempre nel IV canto, Tasso, descrive Armida in questo modo:

Armida, e sì ridente apparve fuore  
Ch'innamorò di sue bellezze il cielo  
Asciugandosi gli occhi co 'l bel velo.<sup>368</sup>

sconsolata per l'abbandono di Rinaldo, la donna, asciugandosi le lacrime appare di una bellezza così grande, tanto da far innamorare persino il cielo.

Allo stesso modo, Petrarca, riferendosi alla sua amata, in *TC III*, scrisse così:

di sue bellezze mia morte facea,  
d'amor, di gelosia, d'invidia ardendo.<sup>369</sup>

Laura era così bella tanto da far ardere di qualunque sentimento il poeta che la cantava.

Nel canto successivo, Tasso, ad un certo punto, si concentra su un'altra figura femminile della *Gerusalemme liberata*, Erminia:

Così tutta di ferro intorno splende,  
e in atto militar se stessa doma.<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 194, vv. 165-166

<sup>368</sup> Torquato Tasso, cit., p. 92, canto IV, stanza 84

<sup>369</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 150, vv. 104-105

<sup>370</sup> Torquato Tasso, cit., p. 143, canto VI, stanza 92

All'interno dell'armatura, elemento chiave ed individuante di Clorinda, Erminia, dopo aver deciso di tentare l'attacco in campo crociato al fine di incontrare Tancredi, finisce inconsapevolmente per assumere solo le forme esteriori della donna tanto amata da lui.

I versi sopra citati ricordano una terzina di *TC III*:

Quella che 'l suo signor con breve coma  
va seguitando, in Ponto fu reina:  
come in atto servil se stessa doma!<sup>371</sup>

Petrarca, attraverso questi versi, descrive la schiavitù di Ipsicratea, moglie di Mitridate, che si taglia i capelli come segno di sottomissione verso il marito che decide di seguire in battaglia.

Nella stanza 26 dell'ottavo canto, Tasso, riferendosi al protagonista del poema, usa questa espressione: *Rimase grave e sospirò Goffredo*<sup>372</sup>.

Analogamente, Petrarca, parlando di se stesso, scrive in *TC II*:

Poi che da gli occhi miei l'ombra si tolse,  
rimasi grave, e sospirando andai<sup>373</sup>

dopo il dialogo con Seleuco, Petrarca se ne va sospirando, pensieroso.

L'uso e lo scioglimento dell'aggettivo *grave* da parte di Petrarca, viene, quindi, ripreso fedelmente da Tasso.

Nel canto successivo, descrive la magnificenza del fido consigliere di Goffredo, Guelfo:

Quivi ei così nel suo splendor s'involge,  
che v'abbaglian la vista anco i più degni:  
d'intorno ha innumerabili immortali<sup>374</sup>

la terzina riportata, ricorda quella usata da Petrarca in *TC I*, per descrivere le vittime di Amore:

---

<sup>371</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 141, vv. 28-30

<sup>372</sup> Torquato Tasso, cit., p. 194, canto VIII, stanza 56

<sup>373</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 126, vv. 130-131

<sup>374</sup> Torquato Tasso, cit., p. 216, canto IX, stanza 57

d'intorno innumerabili mortali,  
parte presi in battaglia, e parte occisi,  
parte feriti di pungenti strali.<sup>375</sup>

Dalla stanza 13 del sedicesimo canto della *Gerusalemme liberata*, inizia la descrizione del giardino d'Armida:

Vola fra gli altri un che ha le piume ha sparte  
Di color vari ed ha purpureo il rostro,  
e lingua snoda in guisa larga, e parte  
la voce sì ch'assembra il sermon nostro.<sup>376</sup>

L'inserimento del pappagallo ha un'evidente pregnanza simbolica, infatti, attraverso i suoi colori, il giardino è caratterizzato da una varietà molteplice di forme, piante ed uccelli:

par che la dura quercia e 'l casto alloro  
e tutta la frondosa ampia famiglia,  
par che la terra e l'acqua e formi e spiri  
dolcissimi d'amor sensi e sospiri.<sup>377</sup>

Questi due passi, ricordano la casa di Amore, descritta da Petrarca in *TC IV*:

E rimbombava tutta quella valle  
d'acque e d'augelli, et eran le sue rive  
bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle;  
rivi correnti di fontane vive  
al caldo tempo su per l'erba fresca,  
e l'ombra spessa e l'aure dolci estive;<sup>378</sup>

anche l'isola di Venere, come il giardino di Armida, è rappresentata piena di colori, uccelli e corsi d'acqua.

---

<sup>375</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 86, vv. 28-30

<sup>376</sup> Torquato Tasso, cit., p. 2357, canto XVI, stanza 13

<sup>377</sup> Ivi, p. 358, canto XVI, stanza 16

<sup>378</sup> Francesco Petrarca, cit., pp. 187-188, vv. 121-126

Un altro aspetto caratterizzante i luoghi dei due poemi è dato dal fatto che, entrambi sono sì, infinitamente vari, ma anche immobili: tutto vi si riproduce in maniera identica, fissato in forme immutabili e fuori dallo scorrere del tempo. Infatti, se la chiusura spaziale del giardino descritto nella *Gerusalemme liberata* consegue l'inazione di Rinaldo, segregato al suo interno, è anche vero che l'isola di Amore contiene al suo interno vaste schiere di schiavi, ormai consci del proprio destino.

L'ultimo riferimento a *TC*, presente nella *Gerusalemme liberata* è nella stanza 81 del canto XIX:

Erminia son, già di re figlia, e serva  
poi di Tancredi un tempo, e tua conserva.<sup>379</sup>

La descrizione di Tasso riguardo la schiavitù di Erminia, ricorda quella che Petrarca-personaggio, aveva fatto su di sé in *TC IV*:

io, ch'era più selvatico che i cervi,  
ratto domesticato fui con tutti<sup>380</sup>

la sottomissione di cui parla il poeta, è quella avvenuta in seguito all'innamoramento per Laura.

#### **8.4 Il *Triumphus Fame* all'interno della *Gerusalemme liberata***

Esattamente come il *Triumphus Cupidinis*, anche alcune tracce del *Triumphus Fame*, compaiono all'interno della *Gerusalemme liberata*.

Il primo riferimento lo troviamo precisamente nella stanza 59 del terzo canto, in cui Tasso, parlando di Goffredo, scrive così:

Veramente è costui nato a l'impero,  
sì del regnar, del comandar sa l'arti,  
e non minor che duce è cavaliere<sup>381</sup>

---

<sup>379</sup> Torquato Tasso, cit., p. 445, canto XIX, stanza 81

<sup>380</sup> Francesco Petrarca, p. 171, vv. 4-5

il protagonista del poema, è designato sia come gran duce, sia come gran cavaliere.  
Una simile descrizione l'aveva fatta Petrarca all'interno di *TF I*:

e quanto in arme fu crudo e severo,  
tanto quei che 'l seguiva era benigno,  
non so se miglior duce o cavaliero.<sup>382</sup>

attraverso la perifrasi, il poeta sta parlando di Alessandro Magno, colui che incarna le caratteristiche che acquisirà Goffredo.

Nel canto VIII, nella stanza 39, Tasso inserisce il primo verso petrarchesco di *TC III*, *Io non sapea di tal vista levarmi*<sup>383</sup>, lasciandolo esattamente tale e quale.

Nella stanza 37 del decimo canto, l'autore della *Gerusalemme liberata*, elabora i seguenti versi:

Pur dirò: sia la speme in noi sol posta;  
e s'egli è ver che nulla a virtù noce<sup>384</sup>

il passo, ricorda quello inserito nella redazione primitiva di *TF Ia* dei *Triumph*:

Orazio, sol contra Toscana tutta,  
che né foco né ferro a virtù noce;<sup>385</sup>

Petrarca, si riferiva ad Orazio Coclite, colui che tagliò la mano a Muzio Scevola.

Nella stanza 43 del dodicesimo canto, Tasso narra di Clorinda e Argante, che escono da Gerusalemme per indicare la torre mobile con cui i crociati hanno dato l'assalto alle mura:

Escon notturni e piani, e per lo colle  
Uniti vanno a passo lungo e spesso<sup>386</sup>

---

<sup>381</sup> Torquato Tasso, cit., p. 65, canto III, stanza 59

<sup>382</sup> Francesco Petrarca, cit., pp. 298-299, vv. 97-99

<sup>383</sup> Torquato Tasso, cit., p. 189, canto VIII, stanza 39, Cfr. Francesco Petrarca, cit., p. 330, v. 1

<sup>384</sup> Ivi, p. 236, canto X, stanza 37

<sup>385</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 423, vv. 41-42

<sup>386</sup> Torquato Tasso, cit., p. 279, canto XII, stanza 43

L'espressione rimanda direttamente a quella di *TF I*:

di Claudio dico, che notturno e piano,  
come il Metauro vide, a purgar venne<sup>387</sup>

Gaio Claudio Nerone, di notte e senza far rumore, impadronitosi della corrispondenza tra Asdrubale ed Annibale, riuscì a sconfiggere il primo nella battaglia del Metauro.

Il movimento di Claudio, influenzerà appunto Tasso, che riadatterà queste caratteristiche ai personaggi, di cui si è appena parlato.

Alla fine del tredicesimo canto, Tasso, riporta la conclusione della preghiera di Goffredo, che rivolge al cielo e che viene ascoltata da Dio, il quale, dopo aver ordinato la fine della persecuzione messa in atto dai demoni contro i Crociati, scaglia sul campo una pioggia incessante:

Oh fidanza gentil, chi Dio ben cole,  
l'aria sgombrar d'ogni mortale oltraggio,  
cangiare a le stagioni ordine e stato,  
vincer la rabbia de le stelle e 'l fato.<sup>388</sup>

Per la composizione di questi versi, Tasso si è rifatto a quello di *TF II*:

o fidanza gentil! chi Dio ben cole,  
quando Dio ha creato aver soggetto  
e 'l ciel tener con semplici parole!<sup>389</sup>

la preghiera, raccontata da Petrarca, è quella fatta da Giosuè, che implorò Dio, il quale accettò la richiesta che il sole si fermasse, per poter inseguire e distruggere i suoi nemici.

L'ultimo riferimento a *TF*, presente nella *Gerusalemme liberata*, si trova nel ventesimo ed ultimo canto del poema in cui Tasso, parlando del Solimano, usa queste parole:

Sovra gli altri ferisce e tronca e svena,

---

<sup>387</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 292, vv. 46-47

<sup>388</sup> Torquato Tasso, cit., p. 316, canto XIII, stanza 80

<sup>389</sup> Francesco Petrarca, cit., pp. 314-315, vv. 67-69



e 'n poca piazza fa mirabil prove;<sup>390</sup>

L'espressione evidenziata, è, senza dubbio, ricollegabile con quella di *TF II*:

Leonida, ch'a suoi lieto propose  
Un duro prandio, una terribil cena,  
e 'n poca piazza fe' mirabil cose;<sup>391</sup>

Per descrivere l'azione di Solimano, Tasso, quindi, si serve di quella fatta da Petrarca su Leonida.

---

<sup>390</sup> Torquato Tasso, p. 478, canto XX, stanza 81

<sup>391</sup> Francesco Petrarca, cit., p. 310, vv. 22-24

## BREVE INSERTO ARTISTICO: La fortuna iconografica dei *Triumphs*

Il poemetto di Petrarca, oltre a vantare una certa fortuna letteraria, non mancò di essere ripreso anche da molti artisti del 1400-1500. Dal momento che, gli *exempla* sono innumerevoli, ci si limiterà a presentarne alcuni:

Fig. 2



Francesco di Stefano, detto il Pesellino (1422-1457), rifacendosi all'opera di Petrarca, realizzò due dipinti, conservati nell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, che rappresentano la successione dei sei trionfi: Amore, Castità e morte in un pannello, Fama Tempo ed Eternità in un altro.

Il Trionfo d'Amore sembra una traduzione visiva di *TC*, in quanto, Cupido, rappresentato su una palla di fuoco sopra al suo carro, colpisce con arco e frecce gli amanti che si trova di fronte. Nel trionfo successivo, invece, Amore è chinato ai piedi della Castità, vestita come l'aveva rappresentata Petrarca, con un vestito bianco e un rametto d'alloro fra le mani; un altro elemento, fedele ai versi dei *Triumphs*, è il vessillo

raffigurante un ermellino in un campo verde<sup>392</sup>, simbolo assoluto di purezza e virtù per tutto il Medio Evo. Nell'ultimo trionfo del primo pannello, la Morte, volgendo lo sguardo verso le fanciulle, è la protagonista di un *locus horridus*, riempito dai corpi che giacciono. Nel Trionfo della Fama, quest'ultima, tiene un globo nella sua mano sinistra ed è circondata dagli innumerevoli uomini che hanno ambito alla gloria. Nel trionfo centrale del secondo pannello, il Tempo è sopra un carro, trainato da due cervi, che, sembrano balzare in avanti. L'ultimo trionfo, quello dedicato all'Eternità, la figura predominante è Dio, il quale, alzando la mano in segno di beatitudine, è seduto al vertice di un arcobaleno.

Per quanto riguarda i trionfi più analizzati all'interno della tesi, quello dell'Amore e quello della Fama, è stato interessante ricercare due dipinti, che si avvicinassero il più possibile ai versi petrarcheschi:

Fig. 3



Il Trionfo d'Amore, dipinto nel XV secolo da Jacopo del Sellaio e conservato al museo Bandini di Fiesole, illustra alcuni particolari interessanti, che alludono al medesimo

<sup>392</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, p. 235, v. 20



significato metaforico, dato da Petrarca nei *Triumphs*. Infatti, l'immagine di Cupido, posto nella sommità di un carro, trainato da quattro cavalli bianchi, non è altro che il simbolo della vittoria arrecata a tutto il genere umano e agli dèi; emblematico è l'inserimento di Marte, Giove e Venere, le stesse divinità inserite in *TC IV*, raffigurate come schiavi d'Amore.

Fig. 4



Un altro pittore, che ha preso come modello il poemetto petrarchesco per realizzare il Trionfo della Fama, collocato nella cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, è Lorenzo Costa (1460-1535).

Egli offre una descrizione della Fama, lontana da quella dell'iconografia consueta ma vicina a quella petrarchesca: ella tiene in mano uno scettro e un corno, siede sopra un carro, trainato da elefanti, ed è circondata da uomini e donne di tutti.

L'enorme tondo in alto del dipinto, rimane, per gli studiosi, un grosso enigma; in senso orario, all'interno della cerchiatura, sono rappresentati i seguenti episodi: l'umile Ventidio Basso giunge nel posto più alto della Repubblica romana e si siede sul trono;

Milone, atleta greco e troppo convinto della sua forza, viene arrestato da una quercia che voleva distruggere e viene ucciso da un leone e da un drago<sup>393</sup>; i soldati romani, una volta sconfitti dai Sanniti nel 321 a.C., vengono fatti passare sotto le forche caudine; Alessandro Magno, malato, crede nella medicina di Filippo, il quale gli salva la vita; Ciro, che sta per gettare sul rogo il ricchissimo re Creso di Lidia, si ferma improvvisamente dopo aver sentito il prigioniero salmodiare le parole di Solone; in età augustea, durante la guerra con la Dalmazia, il ponte con i romani crolla d'un tratto; il re di Macedonia Filippo II, viene assassinato durante la festa di matrimonio della figlia; ed infine, Cesare, che attraversa il mare in tempesta. Al centro del tondo, contrariamente, vi sono delle vicende universali come la creazione di Dio, Caino che uccide Abele e molte altre.

Non è chiaro l'inserimento, da parte di Costa, di tutte queste storie, alcune delle quali desuete, ma è sicuro come abbia tramutato il narrare petrarchesco, in splendide scene artistiche.

Si potrebbero fare infiniti altri esempi iconografici ma quelli presentati, sono sufficienti per capire come l'eco dei *Triumphs* sia giunta nitidamente anche nell'arte.

---

<sup>393</sup> Secondo la tradizione, venne ucciso dai lupi

## CONCLUSIONI

Il lavoro svolto ha preso in considerazione la produzione volgare di Petrarca, di cui ha messo in luce alcuni aspetti, ma si è concentrata specialmente sulle questioni riguardanti la progettazione dei *Triumphs*. Pur conservando il titolo in latino, il poemetto è un'opera in lingua volgare, che ha rivelato qualità notevoli, anche grazie all'influenza della *Commedia* e della prima stesura dell'*Amorosa Visione*. È chiaro che la conoscenza delle opere degli autori precedenti è stata determinante per Petrarca e l'incontro con Boccaccio a Padova nel 1351, è stato un punto di svolta nella vita dell'autore. Scrive Billanovich<sup>394</sup>:

Colla lettura della *Commedia* e dell'*Amorosa Visione* venne improvviso un soffio a trarre una fiammata da faville che da lungo tempo covavano. Anche il Petrarca era stato vincolato a risolvere i suoi esercizi di lirica essenzialmente in una poesia amorosa da un temperamento eccezionalmente propenso a esuberanti abbondi affettuosi [...]

Superata la diffidenza iniziale verso la *Commedia*, Petrarca, non solo la usò come modello strutturale ma la considerò come un serbatoio di reminiscenze da cui trarre spunto. La comparazione tra *Commedia*, *Amorosa Visione* e *Trionfi* si è rivelata fondamentale soprattutto grazie all'analisi dei capitoli più cospicui e ricchi di informazioni del poema petrarchesco: il *Triumphus Cupidinis* e il *Triumphus Fame*. In essi infatti sono ravvisabili numerosi tributi ai modelli precedenti: l'amore tragico di Paolo e Francesca<sup>395</sup> si è trasformato in quello, altrettanto infelice, di Massinissa e Sofononisba<sup>396</sup> verso cui Petrarca-personaggio, in forma dialogica, esattamente come Dante, ha dimostrato partecipazione e coinvolgimento; il castello degli *spiriti magni*<sup>397</sup> è stato, probabilmente, il punto di partenza per la composizione di *TF*; e ancora, i dipinti

---

<sup>394</sup> Dalla "*Commedia*" e dall' "*Amorosa Visione*" ai "*Trionfi*", di Giuseppe Billanovich, *Giornale storico*, vol. CXXIII, Torino, p. 21

<sup>395</sup> Pietro Cataldi, Romano Luperini, *Antologia della Divina Commedia*, a cura di Ennio Abate, Felice Le Monnier, Firenze 2003, canto V, *Inferno*

<sup>396</sup> Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988, *Triumphus Cupidinis* II

<sup>397</sup> Pietro Cataldi, Romano Luperini, *Antologia della Divina Commedia*, a cura di Ennio Abate, Felice Le Monnier, Firenze 2003, canto IV, *Inferno*

contemplati da Boccaccio e posti sulle pareti delle sale del palazzo *dell'Amorosa Visione*, specialmente quelle dedicate all'*Amore* e alla *Gloria Mondana*, si sono concretizzati nei versi petrarcheschi, ricchi di storie legate al mondo classico, in particolar modo all'epopea romana.

Tali riprese dai celebri modelli risultano più significative ed evidenti nelle sezioni dei *Triumphs* che Petrarca ritiene più importanti, in quanto connesse con aspetti cruciali di tutta la sua produzione, e in fondo, della sua vita.

Non è infatti un caso, a mio avviso, che i trionfi più corposi, Petrarca li dedichi all'amore e alla gloria, in quanto questi temi rappresentano due costanti nel corso della sua vita: anche all'interno del *Canzoniere*, egli pone spesso sullo stesso piano il sentimento amoroso, sentito in età matura come un pentimento, e la fugacità del tempo, in grado di divellere la vanità delle cose terrene, come la fama.

È noto quanto Petrarca abbia sia amato follemente durante la sua esistenza, sia anelato la gloria, basti pensare all'ardente desiderio dell'incoronazione poetica. Tuttavia, Petrarca è sempre rimasto in lotta con se stesso, rifiutando quello che egli stesso stava ricercando.

I *Triumphs*, allegoricamente, simboleggiano la resa dei conti di un poeta ormai consapevole: l'Amore diviene un senso di schiavitù e la Fama è condannata a svanire dal Tempo e infine, dall'Eternità. Ed è proprio per tentare di raggiungere una verità assoluta che il poeta si affida a Dio, l'unica consolazione cui può ambire ma che, differentemente da quanto era successo per Dante nella *Commedia*, non riesce comunque a dargli tutte le risposte e a condurlo nel *riposato porto*<sup>398</sup>; emblematica infatti, è l'incompiutezza del poemetto.

Se una parte dell'analisi ha contribuito a precisare i debiti che i *Triumphs* di Petrarca hanno rispetto agli autori precedenti, un'altra parte del lavoro ha evidenziato l'importanza del lascito che l'opera ha garantito ad alcune esperienze letterarie successive.

Spesso è stato sottolineato che, nonostante il dissidio di questo autore non abbia mai trovato una soluzione, la raffinatezza della sua poesia e l'equilibrio della forma hanno avuto un'enorme eco nella letteratura successiva, tanto da costituire un prototipo linguistico nel Cinquecento. A questo proposito, è risultato interessante abbozzare

---

<sup>398</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2014, RVF 126, p. 588, v. 24

un'indagine sugli autori che, dopo il fenomeno del Petrarchismo, si sono serviti dei versi dei *Triumphs*.

Il primo intellettuale ad essere preso in esame è stato Ariosto, il quale, in un clima pienamente rinascimentale ha desunto dai *Trionfi* alcuni versi, a volte riadattandoli e, a volte, riprendendoli fedelmente, per la costruzione dell'*Orlando Furioso*. Questa ricerca, ha permesso di giungere ad una prima conclusione: Ariosto ha ripreso ben diciassette volte il *Triumphus Cupidinis* e altre diciotto il *Triumphus Fame*. Questi dati appaiono quasi scontati, se si pensa che il *Furioso*, non è altro che un poema all'insegna di intrecci tra battaglie ed amori. Sembra dunque doveroso sottolineare è come, a distanza di quasi due secoli e in un contesto diverso, quello di Ferrara, Ariosto abbia recepito, per la stesura della terza edizione del suo poema, i dettami delle *Prose della volgar lingua* di Bembo, e come abbia colto, in un'epoca in cui predominava l'*imitatio* e la riscoperta dei classici, la rilevanza di un'opera come i *Triumphs*, non solo dal punto di vista linguistico, ma anche da quello contenutistico, data l'enorme conoscenza di Petrarca sul mondo antico.

A fine Cinquecento, colui che si occupò, probabilmente per ultimo, dell'opera di Petrarca è Tasso, il quale, nel clima controverso della Controriforma, non mancò di riutilizzarlo all'interno della *Gerusalemme liberata*. Questa parte della ricerca ha condotto a dei risultati differenti da quelli precedenti: Tasso ha ripreso otto volte il *Triumphus Cupidinis* e solo sei volte il *Triumphus Fame*. Da un punto di vista statistico, emerge che il poema di Tasso conta la metà delle riprese di *TC* e 1/3 di quelle di *TF*, rispetto a quelle effettuate da Ariosto. Tale diversità trova forse motivazioni nell'epoca, seppur immediatamente successiva, nella quale Tasso opera: la *Gerusalemme liberata* risente di un clima totalmente diverso da quello del *Furioso*, è un'opera che, ripercorrendo un evento storico del passato, si fa portavoce di una società completamente mutata e profondamente divisa, permeata dei valori di una inquieta religiosità.

Le vicende della *Gerusalemme liberata* non sono prive di amore e gloria ma, le riprese dai *Triumphs*, messe in luce e rivelatesi minori di quelle all'interno del *Furioso*, si giustificano, probabilmente, dal fatto che, negli anni in cui opera Tasso, il Petrarchismo è più affievolito, rispetto ai primi decenni del Cinquecento.



Varrebbe la pena, in altra sede, condurre un'indagine più approfondita, al fine di comprendere al meglio, questo emblematico rapporto tra Petrarca e il Cinquecento e, soprattutto, la fortuna dei *Triumphs* e la ricezione di questo poemetto nella letteratura successiva.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Testi di riferimento:

- \_ Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, a cura di Vittore Branca, G. S. Sansoni Editore, Firenze 1944
- \_ Giovanni Boccaccio, *Decameron Filocolo Ameto Fiammetta*, a cura di Enrico Bianchi, Carlo Salinari, Natalino Sapegno, Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1952
- \_ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Utet, Torino 1966
- \_ Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia Editore, Milano 1988
- \_ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Arnoldo Mondadori Editore, I Meridiani, Milano 1990
- \_ Giovanni Boccaccio, *Carmina*, testo traduzione e commento, a cura di Giuseppe Velli, Mondadori Editore, Milano 1992
- \_ Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, a cura di Giorgio Inglese, Giulio Einaudi Editore, Torino 1995
- \_ Francesco Petrarca, *Le Familiari*, Nino Agano Editore, Torino 2004
- \_ Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Arnoldo Mondadori Editore, I Meridiani, Milano 2006
- \_ Virgilio, *Bucoliche*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione di Luca canali, note di Riccardo Scarcia, Bur Rizzoli, Milano 2010
- \_ Virgilio, *Georgiche*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione di Luca canali, note di Riccardo Scarcia, Bur Rizzoli, Milano 2010
- \_ Virgilio, *Eneide*, a cura di Alessandro Fo, Nuova Universale Einaudi, Torino 2012
- \_ Francesco Petrarca, *Trionfi, Rima stravaganti*, codice degli abbozzi, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Arnoldo Mondadori Editore, I Meridiani, Milano 2013
- \_ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2014
- \_ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Introduzione di Bianca Garavelli, Note di Ludovico Magugliani, Bur Rizzoli, Milano 2015

\_ Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Manuela Colombo, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2015

## **2. Saggi:**

\_ Renato Serra, *La novità dei "Trionfi"*, da *Scritti* a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Le Monnier, Firenze 1938

\_ Cesare Federico Goffis, *La funzione dei "Trionfi" nella dialettica della poesia petrarchesca*, da *Originalità dei Trionfi*, La Nuova Italia, Firenze, 1951

\_ Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi Editore, Torino 1951

\_ Giuseppe Billanovich, *L'influenza culturale del Petrarca*, da *Petrarca e i classici*, *Petrarca e il Petrarchismo*, Atti del III Congresso dell' AISLLI, Minerva, Bologna 1961

\_ Giuseppe Billanovich, *Dalla "Commedia", all' "Amorosa Visione", ai "Trionfi"*, in *Giornale storico di letteratura italiana*, volume III, a cura di Arturo Graf, Rodolfo Renier, Francesco Novati, Loescher Editore, Torino 1983

\_ Josef Allenspach, *Commento ai "Trionfi" di anonimo quattrocentesco: un primo elenco di codici*, in *Studi Petrarcheschi*, Antenore Editrice, Roma-Padova 1986

\_ Carlo Giunta, *Memoria di Dante nei "Trionfi" di Petrarca*, in *Rivista di letteratura italiana* 11, 1993

\_ Stefano Carrai, *Il problema della "guida": un consuntivo e una nuova proposta*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituto Editoriale, Milano 1999

\_ Giuseppe Velli, *Petrarca, la poesia medioevale*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituto Editoriale, Milano 1999

\_ Dennis Dutschke, *Le figure bibliche in "ordine"*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituto Editoriale, Milano 1999

\_ Claudia Berra, *la varietà stilistica dei Trionfi*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituto Editoriale, Milano 1999

\_ Lucia Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituto Editoriale, Milano 1999

\_ Carlo Vecce, La “lunga pictura”: visione e rappresentazione nei Trionfi, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Cisalpino Istituto Editoriale, Milano 1999

\_ Arturo Graf, *Petrarchismo e Antipetrarchismo*, in *Attraverso il Cinquecento*, testo elettronico a cura di Danilo Romei, Banca dati “Nuovo Rinascimento”, immesso in rete nel 2013 ( [www.nuovorinascimento.org](http://www.nuovorinascimento.org))

### **3. Strumenti di lavoro:**

\_ Giuseppe Velli, *Petrarca e Boccaccio*, tradizione, memoria, scrittura, Editrice Antenore, Padova 1952

\_ N. Borsellino, *Lettura dell'Orlando Furioso, Una guida dall'interno del poema*, Bulzoni Editore, Roma 1972

\_ Giuseppe Petronio, *Antologia della critica letteraria, I. La civiltà comunale - L'Umanesimo*, Laterza Editore, Bari 1975

\_ Alberto Asor Rosa, *Petrarca e la cultura del Trecento*, La Nuova Italia Editore, Venezia 1978

\_ *Storia della letteratura italiana: il Trecento*, a cura di Enrico Malato, Salerno Editrice, 1995

\_ Gian Biagio Conte, Emilio Pianezzola, *Il libro della letteratura latina*, la storia e i testi, Mondadori Editore, Milano 2000

\_ Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *dal testo alla storia dalla storia al testo*, volume 1A *Dalle Origini all'Umanesimo*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Trento 2000

\_ Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *dal testo alla storia dalla storia al testo*, volume 1B *Dalle Origini all'Umanesimo*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Trento 2000

- \_ Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *dal testo alla storia dalla storia al testo*, volume 2/1 *Dal Rinascimento all'età della Controriforma*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Trento 2000
- \_ Maria Cecilia Bertolani, *Il corpo glorioso, Studi sui Trionfi del Petrarca*, Carocci Editore, Roma 2001
- \_ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori Editore, Milano 2002
- \_ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Mondadori Editore, Milano 2002
- \_ Pietro Cataldi, Romano Luperini, *Antologia della Divina Commedia*, a cura di Ennio Abate, Felice Le Monnier, Firenze 2003
- \_ Ugo Dotti, *Vita di Petrarca*, Laterza Editore, Bari 2004
- \_ Emilio Russo, *Guida alla Gerusalemme liberata di Tasso*, Laterza Editore, Lecce 2014

#### **4. Sitografia**

- \_ <http://books.google.it/>
- \_ <http://dante.darmouth.edu/>
- \_ [www.arte.it](http://www.arte.it)
- \_ [www.bibliotecaitaliana.it/](http://www.bibliotecaitaliana.it/)
- \_ [www.humnet.unipi.it](http://www.humnet.unipi.it)
- \_ [www.interculturale.it](http://www.interculturale.it)
- \_ [www.nuovorinascimento.org](http://www.nuovorinascimento.org)
- \_ [www.treccani.it](http://www.treccani.it)

Ringrazio il professor Baldassarri per la fiducia in me riposta, ringrazio il supporto costante ed insostituibile della mia famiglia, ringrazio il fidanzato Luca e le tre amiche del cuore.