



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lettere Moderne

Classe L-10

Tesi di Laurea

*Dal Vaticano Latino 3196 al Canzoniere:
analisi degli abbozzi di Rvf XXIII, CLXXXVIII, CXCVII*

Relatore

Prof. Franco Tomasi

Laureanda

Gianna Carmen Carrozzo

n. matricola 1199733 / LTLT

Anno Accademico 2021/2022

*“At quoniam coniunx mea non potes esse
arbor eris certe” dixit “mea; semper habebunt
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae”*

P. Ovidii Nasonis, Metamorphosēon Libri XV, I, 556-558

Indice

Introduzione.....	7
Capitolo 1: <i>Rerum vulgarium fragmenta</i>	
1.1. Un diario intimo del Petrarca.....	9
1.2. Vicende redazionali del <i>Canzoniere</i> : le nove forme di Wilkins.....	10
Capitolo 2: Il manoscritto Vaticano Latino 3196	
2.1. Il materiale autografo del Petrarca.....	15
2.1.1. Il ms. Vaticano Latino 3196: un esempio di filologia d'autore.....	15
2.1.2. La critica delle varianti.....	17
2.2. Storia e descrizione del Vaticano Latino 3196.....	21
2.2.1. Descrizione del manoscritto.....	22
2.2.2. Cronistoria del manoscritto.....	23
2.2.3. Il contenuto delle carte.....	24
2.3. Varianti fra i mss. Vat. Lat. 3196 e Vat. Lat. 3195.....	25
Capitolo 3: Analisi degli abbozzi di <i>Rvf XXIII</i> , <i>CLXXXVIII</i> , <i>CXCVII</i>	
3.1. Un nuovo stile e una nuova lingua.....	29
3.1.1. Lo stile del Petrarca volgare.....	30
3.1.2. La lingua del Petrarca volgare.....	32
3.2. Note di metodo per l'analisi degli abbozzi.....	34
3.3. <i>Nel dolce tempo de la prima etade (XXIII)</i>	34
3.4. <i>Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo (CLXXXVIII)</i>	48
3.5. <i>L'aura celeste che 'n quel verde lauro (CXCVII)</i>	54
Conclusioni.....	59
Bibliografia.....	61

Introduzione

Questo lavoro di tesi si propone di esplorare e approfondire il grande capolavoro del *Canzoniere* petrarchesco, guardandolo però non come opera immutata, ma osservandolo come opera *in fieri*. L'obiettivo è dunque seguire il corso dell'attenta ed estesa composizione, revisione e rielaborazione del testo.

La fortuna dei *Rerum vulgarium fragmenta* si deve sia alla straordinaria ricezione che l'opera ebbe nei secoli successivi alla sua pubblicazione, e ne è un esempio tutta quella corrente che dal Cinquecento prende il nome di 'petrarchismo' o 'petrarchismi', sia alla straordinaria conservazione di innumerevoli manoscritti che tramandano l'opera. Se da un lato infatti possediamo manoscritti che testimoniano un'opera compiuta e ormai immutabile, dall'altro possediamo un unico manoscritto, il Vaticano Latino 3196, che ci concede il privilegio di osservare l'opera in corso di formazione. Il Vaticano Latino 3196, anche detto Codice degli abbozzi, riporta infatti il nucleo originario di alcuni componenti poi confluiti nel corpus definitivo del *Canzoniere*.

La volontà di trattare questo argomento nasce dal convergere di due interessi: l'interesse che ho nutrito durante il percorso di studi per la figura del Petrarca, sia nella sua veste di letterato ed erudito sia in quella di poeta volgare, e l'interesse particolare per una branca della filologia, quale quella d'autore, che permette – grazie al rinvenimento di materiale autografo – di entrare nel laboratorio e nella mente dello scrittore per cercare di comprendere il *modus operandi* che questi seguiva per la stesura delle proprie opere. Questo argomento mi ha così concesso il privilegio di approfondire da un nuovo punto di vista un pilastro della letteratura come il *Canzoniere*, ma anche di cimentarmi direttamente con lo studio di un testo di filologia d'autore.

Il lavoro di tesi si struttura in tre capitoli, fra loro consequenziali. Il primo capitolo vuole offrire una panoramica generale sulla storia redazionale del *Canzoniere*, analizzando, con il supporto di uno studio approfondito come il *The making of the Canzoniere and other Petrarchan studies* di Ernst Hatch Wilkins, quali e quanti sono i manoscritti, autografi e copie, che tramandano l'opera. L'elenco dei testimoni che sono giunti fino a noi permette di individuare dei precisi momenti di elaborazione del testo, soprattutto a livello

strutturale, arrivando anche a comprendere quali fossero i diversi nuclei originali antecedenti al Vaticano Latino 3195, manoscritto che potremmo definire l'ultima volontà d'autore. Questo primo capitolo permette così di verificare quanto la storia del *Canzoniere* sia stata lunga e travagliata, ma anche quanto sia stata grande la sua fortuna nei secoli successivi se così tanti manoscritti vennero conservati.

Il secondo capitolo, invece, vuole concentrarsi sul Vaticano Latino 3196. La trattazione di questo manoscritto è preceduta però da un doveroso rimando a quella disciplina che è la filologia d'autore. Vi è pertanto un sommario ma esplicativo *excursus* sulla storia e sulla metodologia di ricerca di questa branca della filologia che, perfezionandosi nel corso dei secoli, ha permesso di mettere in luce tutte quelle operazioni necessarie a ricostruire l'*iter* elaborativo di un testo, e di conseguenza necessarie allo studio variantistico. Segue poi una breve storia e descrizione del manoscritto Vaticano Latino 3196, a mio parere doverosa sia per comprendere le modalità e i tempi di composizione, nonché i contenuti delle carte, ma anche per evidenziare quali fattori storici e non abbiano contribuito alla conservazione del manoscritto.

L'ultimo capitolo, quello centrale, intende invece concentrarsi sull'analisi di tre componimenti tratti dal Codice degli abbozzi e successivamente entrati nel *Canzoniere*. L'analisi si concentra sulla canzone XXIII, *Nel dolce tempo de la prima etade*; sul sonetto CLXXXVIII, *Almo sol quella fronde ch'io sola amo*; e infine, sul sonetto CXCVII, *L'aura celeste che 'n quel uerde lauro*. Questa analisi intende concentrarsi su aspetti linguistici e stilistici dei componimenti, cercando di fornire alcuni punti di accesso per comprendere come la lingua e lo stile del Petrarca si siano evoluti nel corso dell'elaborazione del *Canzoniere*. Allo stesso tempo, questa analisi non può prescindere e non può non rientrare in una sorta di critica delle varianti in base alla quale valutare quali sono le costanti che muovono le correzioni e le varianti di Petrarca ai suoi componimenti.

Attraverso tutto ciò, forse, si potrà meglio comprendere la portata dell'eredità petrarchesca.

1.

Rerum vulgarium fragmenta

1. Un diario intimo del Petrarca

Il *Canzoniere*, meno comunemente noto con il titolo d'autore *Rerum vulgarium fragmenta*, è un'opera a cui Petrarca consacrò la sua stessa vita. Il lavoro di composizione e revisione del testo durò per quarant'anni e si concluse quasi contemporaneamente alla morte del poeta. Nonostante però il lungo lavoro di raffinamento, fu lo stesso Petrarca in una epistola a considerare quest'opera meno significativa rispetto ad altri suoi lavori, probabilmente in virtù della lingua in cui erano scritti i componimenti. Già il titolo stesso, in traduzione *Frammenti di cose volgari*, allude a questa caratteristica, anche se «quel “vulgaris” connota un'unità tonale e tematica, ossia una coerenza stilistica di poesia in lingua toscana dedicata ad un tema amoroso».¹

Spesso la manualistica scolastica presenta il *Canzoniere* in maniera troppo semplicistica, connotandolo come il racconto di una storia d'amore fra Petrarca e la sua donna, Laura. Questa banalizzazione fa perdere quanto di più caratteristico e innovativo racchiude l'opera, e soprattutto è una dicitura fuorviante. Il *Canzoniere* non racconta solo una storia d'amore, nonostante il tema amoroso sia quello principale, ma è da considerarsi il diario intimo di un uomo che dialoga con sé stesso per giungere ad una comprensione del mondo attraverso la sua esperienza intellettuale ed emotiva. Dentro il *Canzoniere* compaiono infatti anche temi d'occasione che risultano ben distanti dalla tematica amorosa: si ritrovano ad esempio sonetti encomiastici, liriche d'argomento politico (come *Spirto gentil, che quelle membra reggi e Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*), sonetti di polemica contro la corruzione papale ad Avignone, sonetti d'anniversario e riflessioni di altro genere.

¹ Paolo Cerchi, *Il Canzoniere della luce*, Introduzione a *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, Einaudi, Torino, 2018, p. V.

In sostanza, nonostante i canzonieri pre-petrarcheschi siano relativamente molti, Petrarca produce un'opera ben diversa da quella dei suoi predecessori. Non solo la tematica amorosa non è esclusiva, ma questa viene anche trattata diversamente rispetto alla tradizione lirica precedente: si abbandona infatti la fenomenologia amorosa tipica dello Stilnovo, fatta di elementi allegorici e personificazioni, per aprirsi una strada nuova, improntata all'espressione della propria soggettività. Nelle liriche volgari petrarchesche ciò che prevale è la narrazione di una storia interiore, tra momenti contraddittori, pentimenti, vergogna e peccati. È qui evidente il carattere aperto e problematico della vicenda amorosa e dell'opera stessa.

Preso atto della corposità dell'opera e dell'accuratezza stilistica, metrica e linguistica che Petrarca riservò ai componimenti, si può ben comprendere che la stesura del testo non fu immediata, ma ha previsto diversi interventi e diverse fasi di realizzazione, prima di arrivare ad essere ciò che adesso è.

2. Vicende redazionali del *Canzoniere*: le nove forme di Wilkins

Fu lo studioso Ernst Hatch Wilkins a riflettere e ad aprire la discussione sulla storia redazionale del *Canzoniere* nel suo *The Making of the Canzoniere and other Petrarchan studies*. Questi, grazie a riproduzioni fotografiche dei testimoni autografi e delle copie, riuscì a documentare le fasi di elaborazione, composizione e revisione del *Canzoniere*. Secondo Wilkins, «approfondire la conoscenza della genesi e dello sviluppo redazionale dell'opera significava penetrare nella vita interna del poeta e rivelarne il processo artistico».² In questo paragrafo si intende offrire, in forma sintetica, proprio questo quadro.

Le nove forme che Wilkins ha ricostruito corrispondono a diverse fasi e fanno capo a diversi manoscritti.

La prima forma prende vita a partire dal 21 agosto 1342 e contiene quattordici componimenti. L'impostazione di questi quattordici componimenti testimonia l'interesse erudito di Petrarca, facendo già emergere alcuni tratti caratteristici della sua poesia volgare e alcuni punti chiave del *Canzoniere*. Ciò che già colpisce maggiormente, osservando questa raccolta, è «la compresenza di temi secondari accanto al tema amoroso».³ Vi si trova ad

² Dario Del Puppo e H. Wayne Storey, *Wilkins nella formazione del Canzoniere di Petrarca*, in «Italice», vol. 80, n. 3 (Autunno, 2003), p. 295.

³ Serena Fornasiero, *Petrarca: guida al Canzoniere*, Carocci editore, Roma, 2015 pp. 25-26.

esempio il sonetto 58, *La guancia che fu già piangendo stanca*. Segno questo che, già nella mente del Petrarca, l'opera non doveva essere solamente d'argomento amoroso.

La seconda forma risale agli anni che vanno dal 1347 al 1350. A questa nuova fase appartengono invece 150 componimenti. L'aumento esponenziale delle liriche fa sì che inizi a delinearsi una vera e propria storia. A questa altezza risalgono poi il sonetto proemiale, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, e la canzone 264 *I'vo pensando et nel penser m'assale*.

La terza forma, meglio nota come forma Correggio, visto che fu allestita da Petrarca come omaggio per Azzo di Correggio, risale al 1356 ca. A partire da questa fase si intravede un primo criterio costitutivo. La raccolta appare ormai divisa in due sezioni, quelle che si è soliti identificare come 'Rime in vita di Madonna Laura' e 'Rime in morte di Madonna Laura'. Nella prima sezione si trovano ben 142 componimenti e nella seconda 29. Questa raccolta appare inoltre organizzata in base a criteri cronologici, tematici e di alternanza tra le forme metriche.

La quarta forma, o forma Chigi, è contenuta nel manoscritto siglato Chigiano L.V. 176, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Il Chigiano fu copiato da Boccaccio intorno al 1359/1362 e presenta una novità rispetto alle precedenti redazioni: compare per la prima volta un titolo, *Viri illustris atque poete celeberrimi francisci petrarce de Florentia rome nuper laureati fragmentorum liber*. Il numero dei componimenti nella prima sezione sale a 174, mentre nella seconda sezione si hanno 41 liriche.

Dalla quinta forma in poi si fa capo al ms. Vaticano Latino 3195. Intorno al 1366/1367 Petrarca dà ordine ad un suo caro copista – probabilmente Giovanni Malpaghini, ma di questo non si è più certi⁴ – di copiare, sotto la sua stessa direzione, i testi già completati. Il titolo che Boccaccio scrisse viene modificato in [*Francisci Petrarche laureati poete*] *Rerum vulgarium fragmenta*.

La sesta forma risale agli anni tra 1367 e il 1371. A quest'altezza Petrarca continua la composizione delle liriche, seppur con varie interruzioni, arrivando ad aggiungere 47 componimenti alla prima sezione e 25 alla seconda.

La settima forma fa capo alla raccolta Malatesta e risale con precisione al 4 gennaio 1373.

⁴ Monica Bertè, *Giovanni Malpaghini copista di Petrarca?*, in «Cultura Neolatina», IXXV, 1-2, 2015, pp. 205-216 (cfr. p. 213).

Petrarca riorganizza la raccolta e ne invia una copia a Pandolfo Malatesta. Questa copia, attualmente conservata nel Codice Laurenziano XLI 17 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, è particolarmente importante perché è accompagnata da una lettera, datata 4 gennaio 1373, in cui Petrarca informa il suo amico dei metodi che sta seguendo per l'organizzazione della raccolta. Rispetto alla fase precedente vi aggiunge 7 componimenti alla prima parte e 5 alla seconda, rimescolandone l'ordine.

L'ottava forma fa capo invece alla raccolta Queriniana, contenuta nel Codice D II 21 della Biblioteca Queriniana di Brescia.

Infine, vi è la nona forma, ovvero quella attualmente conosciuta. Questa fa riferimento al ms. Vaticano Latino 3195 e presenta una forma definitiva, seppur da non considerare propriamente l'ultima volontà dell'autore poiché Petrarca riprende la stesura del Vaticano Latino 3195 e vi lavora fino a pochi giorni prima della morte. Rispetto alla forma precedente, Petrarca aggiunge 20 componimenti alla prima parte, 18 alla seconda, e ne riordina gli ultimi 31.

Approfondendo lo studio sulle riflessioni di Wilkins, bisogna specificare che non tutti gli studiosi sono in accordo con questa ripartizione redazionale. Negli ultimi anni diversi ricercatori, quali ad esempio Gino Belloni e Stefano Zamponi, hanno messo in evidenza le lacune e le discordanze che il metodo seguito da Wilkins presenta per questa ricostruzione. Wilkins, infatti, si accontentò di procedere allo studio tenendo sottomano non i manoscritti, ma le riproduzioni fotografiche di questi. Questo modo di studiare i testi è ritenuto filologicamente erraneo, dal momento che una riproduzione fotografica non permette di accorgersi di aspetti materiali del codice: per fare un esempio, una fotografia non concede di riconoscere cambi di inchiostro che farebbero da subito pensare a momenti diversi di stesura, o viceversa l'uso di uno stesso inchiostro corrisponderebbe a uguali fasi di scrittura.

Si è giunti così a diverse importanti conclusioni: le nove forme ipotizzate sono da ridurre a quattro, dove la prima forma attestata è quella che fa capo al ms. Chigiano L.V. 176; la seconda forma si identifica con la forma Malatesta del ms. Laurenziano XLI 17; la terza forma è quella, come la definisce C. Pulsoni, «Pre-Vaticana», corrispondente cioè a quei codici che riflettono l'ordinamento dei testi prima della loro ricollocazione finale tramite

numeri arabi»;⁵ la quarta forma, quella su cui tutti sono concordi, è il ms. Vaticano Latino 3195, riportante la redazione definitiva.

Di fronte a queste discordanze potremmo sottostare alle parole con cui Carlo Pulsoni chiude il suo articolo *Il metodo di lavoro di Wilkins e la tradizione manoscritta dei Ryf*, ritenendo che: «Il quadro fin qui prospettato rappresenta evidentemente un primo abbozzo di una ricerca, magari d'equipe, ancora tutta da compiere sulla vastissima produzione manoscritta del *Canzoniere*: solo ripartendo da un esame della *varia lectio* dei codici si potrà infatti arrivare a comprendere l'evoluzione, nonché la disposizione, della poesia di Petrarca».⁶

Dunque, prescindendo dai metodi che i diversi studiosi hanno applicato per la ricostruzione della genesi e dello sviluppo del *Canzoniere*, risulta ben chiaro che Petrarca lavorò a più riprese all'opera, consegnandoci non solo una "bella copia", completa e definitiva, quale il Vaticano Latino 3195, ma anche delle copie intermedie, non ancora definitive e non ancora complete. Ma il caso più prezioso ci è offerto dalla conservazione di veri e propri abbozzi del Petrarca in un manoscritto che diventa di notevole importanza per la ricostruzione e lo studio della genesi di alcuni componimenti: il Vaticano Latino 3196, o anche detto Codice degli abbozzi.

⁵ Carlo Pulsoni, *Il metodo di lavoro di Wilkins e la tradizione manoscritta dei Ryf*, in «Giornale Italiano di Filologia», vol. 61 (Maggio, 2009), p. 266.

⁶ Ivi, p. 269.

2.

Il manoscritto Vaticano Latino 3196

1. Il materiale autografo del Petrarca

Le vicende redazionali del *Canzoniere* petrarchesco sono molto fortunate dal momento che, come si è precedentemente visto, il testo non solo è stato tramandato in molte copie di indubbia importanza, quali il Chigiano L.V. 176, il Laurenziano XLI 17 e il Queriniano D II 21, ma anche in un manoscritto parzialmente autografo, il Vaticano Latino 3195. Tuttavia, la fortuna della trasmissione dei testi petrarcheschi risiede maggiormente nella conservazione di innumerevoli materiali autografi: minute, appunti, abbozzi preliminari, abbozzi corretti. Così se da un lato si ha la possibilità di visionare la copia del Vaticano Latino 3195 che testimonia uno stato correttorio avanzato, dall'altro si ha invece lo straordinario privilegio di possedere ancora oggi il codice Vaticano Latino 3196 che testimonia invece un'opera in corso di formazione e che ci permette di dar conto di tutti gli stadi di scrittura di un'opera fondamentale come il *Canzoniere*, e non solo.

1.1. Il ms. Vaticano Latino 3196: un esempio di filologia d'autore

Il caso del ms. Vaticano Latino 3196, contenente il cosiddetto Codice degli abbozzi, ci offre uno dei primi exempla di filologia d'autore, dove per filologia d'autore si intende una branca specializzata della filologia, che – secondo la definizione che ne dà Dante Isella⁷ – differisce dalla più tradizionale filologia della copia per il fatto che concentra i propri studi su quei codici, manoscritti o stampe, che presentano delle varianti ricollegabili ad una diversa volontà dell'autore rispetto alla propria opera. Ci si trova così di fronte non più ad uno studio delle copie, bensì ad uno studio di originali, dove per originali non si intende solamente il manoscritto trascritto per mano dell'autore o la stampa da lui

⁷ Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana Editrice, Padova, 1987.

seguita, ma anche quei materiali che nel caso dei manoscritti comprendono appunti, abbozzi con correzioni, abbozzi in pulito, fogli sparsi, mentre nel caso della stampa comprendono anche le bozze di stampa.

Di per sé il lavoro filologico è molto arduo, soprattutto quando si guarda ai testi dall'antichità fino al Medioevo, poiché fino a questi la tradizione è cosiddetta "verticale", si leggono cioè i testi in copie tratte da originali quasi sempre perduti. Quei testi presentano frequentemente lezioni corrotte che non possono attribuirsi all'autore e che pertanto rendono quel testo non autentico in molte delle sue parti, nonostante i filologi si impegnino a ricostruire accuratamente delle lezioni più confacenti all'originale.

Con la filologia d'autore si entra però in un campo di studio e di analisi molto particolare, sicuramente non meno insidioso della filologia della copia, ma di certo più promettente riguardo ai risultati che si possono raggiungere. In questo caso il lavoro filologico è complicato proprio dal fatto che «aumenta la quantità di originali conservati e diventa sempre più frequente trovare, accanto alla redazione definitiva, abbozzi, minute e infine bozze corrette».⁸

Questa branca della filologia è andata affermandosi solamente a partire dalla prima metà del Novecento con l'edizione dei frammenti autografi dell'*Orlando Furioso* di Santorre Debenedetti (1937) e ha continuato il suo percorso fino a raggiungere completa autonomia rispetto alla tradizionale filologia.

Nel corso degli anni e con le più eminenti figure letterarie – per citarne solamente alcune, Gianfranco Contini e Dante Isella – la filologia d'autore è andata creandosi una propria metodologia di ricerca, raffinando i propri strumenti e la propria analisi, fino ad elaborare «dei modelli e dei criteri ecdotici che possono essere perfettamente utilizzati senza ogni volta inventare soluzioni diverse, non collaudate».⁹ A tal proposito, basti pensare a quanto differisca la prima edizione critica su un testo autografo, ovvero i *Canti* di Leopardi a cura di Francesco Moroncini del 1927, che utilizza metodi ancora del tutto acerbi rispetto all'edizione critica condotta da Domenico Derobertis nel 1984, per la quale si può notare un'analisi molto più accurata dei diversi strati correttori che permettono una visione più totalizzante dell'iter elaborativo e correttivo dei testi leopardiani.

⁸ Alfredo Stussi, *Breve avviamento alla filologia italiana*, il Mulino, Bologna, 2002, p. 91.

⁹ Dante Isella, *Ancora della filologia d'autore*, in Isella, 2009, p. 241.

Attraverso il perfezionamento dei suoi metodi, la filologia d'autore è passata dunque da uno sguardo "zoomato" sulle varianti autoriali ad un esame ricostruttivo generale dell'iter elaborativo del testo. Queste due operazioni devono in ogni caso considerarsi complementari e integrarsi a vicenda. Infatti, come specificano Paola Italia e Giulia Raboni, «il lavoro del filologo è rivolto a due aspetti: stabilire il testo critico, ovvero decidere la lezione da mettere a testo; ricostruire e rappresentare nel modo più chiaro e razionale il processo correttorio del testo».¹⁰

Appare allora chiaro che, nei casi in cui si ha accesso a materiale autografo riguardo ad un'opera, non basterà più ricostruire criticamente il testo per poter giungere ad una lezione che sia poco corrotta e quindi molto più vicina all'originale, ma, poiché i dati a disposizione lo permettono, bisognerà scavare più a fondo per riuscire a ricostruire, grazie a varianti e correzioni, l'iter elaborativo che il testo ha seguito per giungere alla sua veste finale.

Si può inoltre affermare che questo torna molto più utile in un caso così privilegiato come quello del *Canzoniere*, un'opera che non solo ha permesso di approfondire e specializzare gli studi filologici, ma che soprattutto è diventata un punto di riferimento per lo sviluppo della letteratura italiana successiva. Pertanto, possedere questi manoscritti e poterli studiare nella loro interezza, dal momento del concepimento fino alla loro "pubblicazione", ha permesso a suo modo di entrare in quello che è il laboratorio dello scrittore per definirne metodi e strumenti.

1.2. La critica delle varianti

Possedere un tesoro così prezioso ha concesso alla filologia d'autore, disciplina che all'altezza del ritrovamento del codice Vaticano Latino 3196 non era altresì sviluppata, di coniare quel metodo che permettesse di congiungere il lavoro filologico tradizionale con i nuovi interessi dettati dai ritrovamenti di materiali scrittori autografi.

Si ribadisce che non bastava più seguire quel processo che dal censimento dei testimoni arriva all'*emendatio*, passando per *recensio* ed *examinatio*, ma bisognava cercare più all'interno per esaminare non solo i possibili errori derivanti dalla copiatura e dalla trasmissione, ma anche tutte quelle varianti che l'autore ha dapprima pensato e messo a testo

¹⁰ Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci editore, Roma, 2010, p. 9.

e successivamente corretto e variato. Da qui la necessità di guardare al testo con le sue correzioni e varianti e criticare questi dati, interpretandoli.

Questa “nuova filologia”, come la definì Michele Barbi, vuole riferirsi al metodo utilizzato dalla nuova scuola filologica in Italia contro le altre dottrine filologiche portate avanti soprattutto in Francia da Henri Quentin, che proponeva di ricostruire la lezione del capostipite e non dell’originale, e da Joseph Bédier, sostenitore del metodo del *bon manuscrit*, ossia del manoscritto migliore da riprodurre e nel quale introdurre solo correzioni ovvie e indispensabili. Per Barbi, invece, il metodo di Lachmann restava quello fondamentale nella critica del testo, ma poteva essere in un certo senso integrato da quelle varianti d’autore che se identificate possono ricostruire la dinamica del sistema linguistico, stilistico e ideologico dello scrittore, rendendo indispensabile ai fini filologici anche la presenza di un’edizione critica degli autografi. Dunque, Barbi ha dovuto far fronte ad un problema fino ad allora sconosciuto, poiché per la tradizionale filologia della copia non si parla di redazioni plurime o varianti.

Da qui appunto l’emergere di quella “critica degli scartafacci”, o critica delle varianti, nata con Gianfranco Contini e da lui portata avanti. Proprio su Petrarca, grazie alla straordinaria quantità di codici del *Canzoniere*, Contini poté applicare concretamente il suo metodo di studio sulle varianti d’autore. Questi studi confluirono poi nel *Saggio d’un commento alle correzioni del Petrarca volgare*.

Le considerazioni continiane sulla critica delle varianti hanno però il proprio atto di fondazione con il testo *Come lavorava l’Ariosto*, un testo che recensisce il lavoro di Debenedetti sui frammenti autografi di Ludovico Ariosto.

Il lavoro di Debenedetti aveva permesso di ritrovare alcune costanti nelle correzioni che permettevano di dare una luce nuova alla poetica ariostesca. Da qui si muove Contini per giustificare l’importanza dello studio delle correzioni di un testo e qui si riporta una delle espressioni che meglio esemplifica il pensiero del filologo riguardo a studi di tal genere:

«Che significato hanno per il critico i manoscritti corretti degli autori? Vi sono essenzialmente due modi di considerare un’opera di poesia: v’è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro in fieri, e tende a rappresentare drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l’opera poetica un “valore”; il secondo, una perenne approssimazione al “valore”, e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto, un

modo, in senso altissimo, “pedagogico”. È per questa considerazione pedagogica dell’arte che spetta l’interesse delle redazioni successive e delle varianti d’autore (come, certo, dei pentimenti e dei rifacimenti d’un pittore), in quanto esse sostituiscono ai miti della rappresentazione dialettica degli elementi storici più letterali, documentariamente accertati». ¹¹

Si comprende dunque l’importanza che risiede nella volontà di considerare il testo nella sua natura dinamica, segno di una rielaborazione autoriale che nel caso di Petrarca punta ad un *labor limae* costante che permette di giungere ad una perfezione metrica, stilistica e lessicale, che avrà poi influenze su tutta la letteratura successiva, sotto il segno di quel cosiddetto “petrarchismo”.

Proprio a partire da Petrarca lo studio delle varianti diventa più sostanziale grazie al ritrovamento delle venti carte del Codice degli abbozzi che conservano correzioni varie, varianti e postille ad alcuni testi che entreranno poi nel corpus del *Canzoniere*, attestato dal Vaticano Latino 3195.

Nel già citato *Saggio d’un commento alle correzioni del Petrarca volgare* del 1943, Contini studiò analiticamente il codice con le varianti, segnando l’inizio di una nuova epoca per la critica letteraria, fondata su una nuova concezione dell’opera.

Per fare un esempio del metodo che Contini seguì per l’analisi delle varianti volgari del Petrarca, si prenda in considerazione la canzone CCCXXIII, *Standomi un giorno solo a la fenestra*. Contini fa innanzitutto notare come nelle canzoni Petrarca sia indifferente alla materia e punti semplicemente ad una rifinitura linguistica che «conferma il già giudizio desanctisiano d’una superiorità di massima dei sonetti sulle canzoni» ¹². In riferimento alla canzone si vedano le varianti introdotte nel primo tritico di versi in cui inizialmente Petrarca scrive:

«In un boschetto novo, a l’un de’ canti,
vidi un giouene lauro uerde (et) schietto,
ch(e) un delli arbor para di paradiso;
et fra i bei ramj udì sì dolci canti».

¹¹ Gianfranco Contini, *Come lavorava l’Ariosto*, in *Esercizi di Lettura*, Le Monnier, Firenze, 1947, p. 311.

¹² Gianfranco Contini, *Saggio d’un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, G. C. Sansoni, Firenze, 1943, p. 47.

Successivamente invece i versi recitano:

«In un boschetto novo i rami santi
fiorian d'un lauro giovenetto e schietto,
e di sua ombra uscian sì dolci canti».

Questi versi verranno modificati da Petrarca con correzioni che evidenziano perfettamente la forma ancora grezza del componimento e lo stesso Contini sembra implicitamente dirlo quando afferma che Petrarca non solo elimina l'aggettivo verde, «via il verde addirittura tautologico rispetto al sostantivo»¹³ (nonostante poi Petrarca lasciò l'espressione «lauro verde» in altri componimenti, come nella canzone XXIII), ma elimina anche quella rima equivoca che ripete la stessa parola a distanza di due versi. Proprio a proposito di questa variazione Contini specifica che quella della rima equivoca è una «tendenza petrarchesca ad evitare la ripetizione della medesima rima».¹⁴

Eppure, se si torna indietro di qualche secolo rispetto a Gianfranco Contini a mettere le basi per una critica delle varianti d'autore sul *Canzoniere* petrarchesco fu Pietro Bembo nelle sue *Prose della volgar lingua*.¹⁵ Come si vedrà anche nelle prossime pagine, Pietro Bembo poté visionare e possedere sia il Vaticano Latino 3195 sia il Vaticano Latino 3196, e riuscì a cogliere le diverse varianti petrarchesche fra il testo *in fieri* e il testo definitivo. Lo si deduce in particolare dalle pagine del libro II, 6 in cui Bembo rivolgendosi a Giuliano de' Medici afferma:

«Io lessi tra gli altri questi due versi primieramente scritti a questo modo:

Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospir, de' quai nutriva il core.

Poi come quegli che dovette pensare, che il dire De' quai nutriva il core non era ben pieno, ma vi mancava la sua persona, oltre che la vicinanza di quell'altra voce, Di quei, toglieva a questa, De' quai, grazia, mutò e fecene Di ch'io nutriva il core. Ultimamente sovenutogli di quella voce,

¹³ Gianfranco Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, G. C. Sansoni, Firenze, 1943, p. 47.

¹⁴ Ivi, p. 48.

¹⁵ Cesare Segre, *Il Canzoniere di Petrarca e la critica delle varianti d'autore*, in *Atti dei Convegni dei Lincei* 231, *La filologia petrarchesca nell'800 e '900*, Roma, 11-12 maggio 2004, pp. 200-212.

Onde, essendo ella voce piú rotonda e piú sonora per le due consonanti che vi sono, e piú piena; aggiuntovi che il dire Sospiri, piú compiuta voce è, e piú dolce, che Sospir; così volle dire piú tosto, come si legge, che a quel modo». ¹⁶

Bembo sta dicendo che la versione originaria e abbozzata del sonetto proemiale del *Canzoniere* recitava:

«Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospir, de' quai nutriva il core»

Questo dittico fu poi corretto in:

«Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospir, di ch'io nutriva il core»

Successivamente Petrarca, non essendone ancora soddisfatto, modificò ulteriormente i versi portandoli alla forma finale:

«Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospir, ond'io nutriva il core»

Anche se i metodi utilizzati da Bembo sono contestabili, come afferma lo stesso Segre, sicuramente si può comunque vedere un abbozzo di quella “critica delle varianti” che da Contini in poi andrà affermandosi.

2. Storia e descrizione del Vaticano Latino 3196¹⁷

Il lavoro di edizione critica di un testo parte sempre da una descrizione del manoscritto da prendere in esame. Tale descrizione è un'operazione indispensabile per il filologo poiché ogni codice è un elemento storico che contiene al suo interno numerose e importanti

¹⁶ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, II, 6, Venezia, 1525

¹⁷ Per questo paragrafo si fa riferimento a *Francesco Petrarca. Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*, a cura di Laura Paolino, Riccardo Ricciardi Editore, Milano, 2000, pp. 21-137.

informazioni. Queste informazioni sono preliminari ed essenziali per l'edizione critica dal momento che è grazie ad esse che si può stilare, fra le altre cose, una più corretta classificazione dei testimoni. Questa descrizione volge a considerare sia aspetti materiali sia aspetti contenutistici. Tali informazioni devono andare di pari passo con una cronistoria del testo fisico: più informazioni si hanno circa gli spostamenti del codice e i suoi possessori, tanto più facilmente si possono identificare quegli aspetti estranei al testo nella sua veste originale e all'autore. Per tali motivi nei tre paragrafi successivi si riporta brevemente una descrizione del codice, si delinea una storia di esso e si documenta il contenuto delle carte.

2.1. Descrizione del manoscritto

Il ms. Vaticano Latino 3196, attualmente conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, è un manoscritto cartaceo, composto da 20 carte, che fu vergato da Petrarca tra il 1336 e il 1374. Le venti carte presentano misure variabili che in media sono 292 x 220 mm. Sono state numerate nella prima metà dell'Ottocento, ma tale numerazione fu modificata nel corso del XX secolo. Le modifiche constano o di un ripasso a matita o penna, oppure di una riscrittura superiore o inferiore o adiacente al numero antico. Il manoscritto è poi interfogliato da 18 cartoncini bianchi e da un ulteriore cartoncino di guardia riportante la dicitura *Vat. Lat. 3196*. Alcune carte erano originariamente mutili, ma successivamente vennero restaurate.

Per quanto riguarda la scrittura utilizzata nel codice ne sono state individuate tre diverse: minuscola cancelleresca, corsiva usuale e mercantesca.

Infine, la rilegatura è in pelle rossa, con applicazioni in pelle marrone e risale alla prima metà del Novecento.

Queste informazioni permettono di comprendere innanzitutto che il codice è stato manipolato nel suo aspetto esteriore, in modo da poterlo conservare meglio, ma soprattutto che non tutto ciò che si legge può essere di mano del Petrarca, come ad esempio la numerazione delle carte. Dunque, è importante distinguere tutto ciò che è originale da quegli elementi che invece sono stati introdotti solo successivamente.

2.2. Cronistoria del manoscritto

Per quanto riguarda i testi petrarcheschi conservati nella sua personale biblioteca, si ha notizia di un primo testamento che, stilato diversi anni prima della morte, nel 1362, prevedeva che questo suo deposito, dal valore inestimabile, fosse destinato alla Basilica di San Marco a Venezia a patto che i libri venissero custoditi con cura e non ceduti ad altri. Il prezzo da pagare era quello di un alloggio in cui il Petrarca potesse trascorrere giorni sereni, poi identificato con un appartamento in Riva degli Schiavoni. Tuttavia, già nel 1367, Petrarca abbandonò la città lagunare per trasferirsi a Padova. Dunque, il vecchio testamento decadde e Petrarca ne redasse uno nuovo, datato 4 aprile 1370, in cui il suo tesoro veniva trasferito per metà a Padova e per metà ad Arquà. Erede universale del suo patrimonio era il genero Francescuolo da Brossano, a cui però rimase ben poco dopo la morte di Francesco Petrarca. Gran parte dei libri venne infatti trasferita presso la reggia di Francesco da Carrara. Vicissitudini storiche, quali la guerra contro i Visconti e contro la Repubblica adriatica, permisero che la biblioteca petrarchesca passasse sotto le mani di Gian Galeazzo Visconti a Pavia. Qui vi rimasero per un secolo, fino a quando, con la caduta di Ludovico il Moro, i libri varcarono i confini dell'Italia per giungere nelle mani di Francesco I di Francia. Da qui giunsero infine presso la Biblioteca Nazionale di Parigi. Questa vicenda storica non riguarda però i manoscritti autografi che ebbero sorti diverse e ben poco fortunate. Ritenuti forse di poco conto, abbozzi, lettere e minute vennero dispersi. A questa altezza gli autografi petrarcheschi si muovevano fra le mani del genero Francescuolo da Brossano e Lombardo della Seta, copista e segretario del Petrarca, mentre geograficamente viaggiavano fra Padova e Treviso. Con la morte di entrambi, gli scritti petrarcheschi subirono vari destini, fra cui la distruzione di molti di essi.

Si dovrà così aspettare un paio di secoli per veder riemergere sotto una nuova luce gli scritti autografi del Petrarca, e in particolare quelli legati al *Canzoniere*. Infatti, è solo a partire dal XV secolo, quando la cultura italiana iniziò a volgere maggiori interessi verso il volgare, che gli autografi del Petrarca verranno rimessi in circolazione.

A questa altezza entra in gioco la figura di Pietro Bembo. Bembo aveva difatti ereditato la grande biblioteca paterna, contenente numerosi testi petrarcheschi, fra cui il *Bucolicum carmen*, un esemplare autografo del *De sui ipsius et multorum ignorantia* e l'apografo *De vita solitaria*. Non solo, prima di dare alle stampe nel 1501, presso Aldo Manuzio, il

Canzoniere e i *Triumphs*, era riuscito ad entrare in possesso sia del Vaticano Latino 3195 sia delle carte degli abbozzi, ovvero del Vaticano Latino 3196. Queste carte autografe erano entrate in possesso di Bembo tramite le mani di un pizzicagnolo. Tale notizia ci viene attestata da un appunto di Pinelli che riferisce:

«Nel studio del Bembo. Il ritratto del Petrarca e di m^a Laura insieme hauuto di Francia. Alcuni fogli di rime del Petrarca corrette e mutate da lui med^o. le quali cita il Bembo nelle sue prose (furono ritrouate in mano di un pizzicaruolo)».¹⁸

Nelle mani di Bembo, e grazie al fiorire degli studi sul Petrarca volgare, gli autografi petrarcheschi presero vigore e vennero assiduamente studiati e messi in relazione ai grandi codici idiografi.

Alla morte di Pietro Bembo, gli autografi petrarcheschi passarono nelle mani del figlio che però non si preoccupò di rispettare la volontà paterna di non disperdere i testi. Questi, infatti, nel giro di pochi anni, cedette molti dei suoi tesori a Fulvio Orsini, compreso il Vaticano Latino 3196. Alla morte dello studioso i testi dovevano poi essere ceduti alla Biblioteca Apostolica Vaticana. Dal 20 gennaio 1602 gli autografi petrarcheschi si mummificheranno tra le mura di quella Biblioteca.

2.3. Il contenuto delle carte

Il manoscritto nasce dalle mani di Petrarca come un insieme di fogli slegati fra di loro e composti a più riprese lungo un arco temporale vasto. La legatura dei fogli è dunque postuma.

Queste carte sciolte comprendono non solo testi confluiti o scartati dal *Canzoniere* ma anche abbozzi di due capitoli dei *Triumphs*, *Triumphus Cupidinis III*, acefalo, e *Triumphus Eternitatis*, un frammento dell'epistola XVI 6 delle *Familiares* e quattro sonetti di alcuni corrispondenti di Petrarca. A questa varietà di confluenza «corrisponde una gamma di stati redazionali, che spazia dal primissimo abbozzo alla copia in pulito, passando attraverso stesure intermedie, non di rado incomplete, più o meno corrette in margine o

¹⁸ Il testo della nota è parzialmente pubblicato da Belloni 1995, p. 284, nota 2, e da Weiss 1950, p. II, nota 5.

nell'interlinea; in alcuni casi, poi, di uno stesso componimento il codice trasmette due redazioni». ¹⁹

Escludendo il frammento delle *Fam.* XVI 6, i due capitoli dei *Triumphs*, i quattro sonetti di corrispondenza e tre doppie redazioni, dovevano far capo al *Canzoniere* 69 componimenti, ma solamente 54 confluiranno nel corpus definitivo dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

È bene poi specificare che le carte presentano non solo il testo del componimento con eventuali correzioni e varianti, ma in alcune di esse sono presenti anche notevoli postille, apposte proprio dal Petrarca, che permettono di datare i componimenti e verificare le occasioni in cui furono scritti. È il caso dei testi 51 [49], 52 [69], 61 [E5], 65 [324] e altri che riportano la data di composizione; oppure il caso di 73 [58] che riporta l'occasione per la quale fu scritto. Si trovano anche postille specificanti il nome del destinatario del componimento, o di colui che lo ha spedito a Petrarca, come quello di Sennuccio del Bene, Giacomo Colonna, Geri Gianfigliuzzi e Pietro Dietisalvi. Si trovano anche postille, non di mano del Petrarca, ma di coloro che poterono visionare il codice a distanza di anni. Questo per meglio comprendere come, visionando il codice nella sua interezza e nei suoi particolari, è possibile risalire ad informazioni che altrimenti non si avrebbero. Da qui l'importanza di edizioni critiche, come quella di Laura Paolino o Angelo Romanò, che riportando tutti quei dati materiali, riescono a far emergere un quadro complessivo molto chiarificatore riguardo le vicende elaborative del manoscritto.

3. Varianti fra i mss. Vat. Lat. 3196 e Vat. Lat. 3195

Essendo il Codice degli abbozzi un testo contenente varianti e correzioni rispetto al testo canonico del *Canzoniere* quale noi lo conosciamo, si ritiene opportuno esemplificare quelle che sono le maggiori variazioni che il Petrarca ha apportato ai suoi componimenti, almeno quando queste rientrano in alcuni macro-insiemi. Angelo Romanò suddivise l'apparato critico della sua edizione del Codice degli abbozzi, differenziando innanzitutto le varianti dalle correzioni, in tre sezioni: «la prima comprende il materiale elaborativo vero e proprio (correzioni e varianti di senso e di lessico); la seconda raggruppa le varianti

¹⁹ Francesco Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*, a cura di Laura Paolino, Riccardo Ricciardi Editore, Milano, 2000, p. 92.

grafiche e quindi è frutto in massima parte della collazione tra V_1 e V_2 ; la terza è dedicata alle varianti d'interpunzione e anch'essa, perciò, è frutto della collazione tra V_1 e V_2 ».²⁰ Malgrado le varianti interpuntive e grafiche siano a loro modo significative quando si vogliono confrontare due testi, qui si riportano, a grandi linee e sommariamente, alcune costanti nelle correzioni petrarchesche riguardo al lessico. Alcune le suggerisce proprio Gianfranco Contini nel già menzionato *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* quando parla sia del pronome «altro» sia di altri pronomi personali. Petrarca tende a voler dare un senso di genericità correggendo quei pronomi che rispecchiano un riferimento forse troppo personale. Verrebbe da suggerire che Petrarca si muove in una sorta di ottica di unanimismo, volendo rendere la propria personale vicenda un qualcosa in cui tutti possono rispecchiarsi; da qui, forse, l'utilizzo di pronomi generici. Per fare alcuni esempi:

- «colei ch'a te» si modifica in «colei ch'altrui» (60 [268]);
- «ma se pur mi si serra» diventa «e perché s'altri serra» (60 [268]);
- «mia virtù» diventa «la virtù» (24 [52]);
- «m'a tolto» muta in «n'a tolto» (59 [270]);

Un altro caso, sempre presentato da Gianfranco Contini, è quello che riguarda l'aggettivo *angelico* e i suoi derivati che viene spesso modificato da Petrarca, nonostante questo sia uno dei termini che connata maggiormente un lessico definito appunto petrarcheggianti:

- «vaghe angeliche faville» viene corretto in «vaghe e lucide» (7 [191]);
- «angelicamente» diventa «soavemente» (33 [159]);
- «angelica fanciulla» diventa «bella giovinetta» (*Tr. Am.* III 89);

La spiegazione che Contini ne dà è quella per cui Petrarca preferisce mutar lessico onde evitare di ripetere sintagmi già precedentemente utilizzati. Si specifica infatti che questi esempi appena citati non sono da considerarsi universalmente validi, poiché Petrarca in altre circostanze predilige i termini che sono appena stati presentati come modificati.

²⁰ Angelo Romanò, *Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Giovanni Bardi Editore, Roma, 1955, p. XXXI.

Ciò che si vuole dimostrare è come persistano delle costanti di cui Petrarca tiene conto per correggere i propri componimenti, e quindi molte delle varianti riportate bisogna considerarle nel loro insieme piuttosto che isolate.

Sempre riguardo alle varianti, sono le stesse postille alle carte a dimostrarci molte volte quali sono i motivi che hanno indotto il poeta a mutare i suoi versi: «attende ambiguetm sententiae» oppure «hoc placet quia sonantior» o ancora «hec videtur proximior perfectioni». Citando le parole di Segre, «se ne può già inferire quali siano i primi due difetti paventati da Petrarca: l'ambiguità e la fiacchezza di suono»²¹. Petrarca intende raggiungere una perfezione che solamente tramite tante accortezze può vedere la luce. Non ci stupisce dunque che le correzioni siano molte e di vario genere, e forse questo è un altro dei motivi che rende ancora più significativa la sopravvivenza del Codice degli abbozzi. Questo continuo variare petrarchesco è simbolo di un mai soddisfatto desiderio di eccellere nella lirica volgare. E questo, forse, è stato il motore che ha condotto Petrarca ad esercitare un dominio assoluto sulla letteratura successiva, sotto il segno di uno stile armonioso, di un tono equilibrato e di un lessico limitato, ma sempre portatore di grandi significati.

²¹ Cesare Segre, *Le varianti e la storia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 8.

3.

Analisi degli abbozzi di Rvf XXIII, CLXXXVIII, CXCVII

1. Un nuovo stile e una nuova lingua

Il *Canzoniere* petrarchesco non solo possiede un valore poetico elevato e inimitabile, ma – dal punto di vista stilistico e linguistico – rappresenta anche l’eccezionale esperienza artistica del Petrarca, che è stato creatore del suo personalissimo modo di fare poesia, e soprattutto creatore di un nuovo modo di trattare il volgare.

La poesia volgare di Petrarca riprende le esperienze poetiche a lui precedenti, come quella di Dante, di Guittone e di altri rimatori, ma si plasma a piacimento del poeta, creando un assetto formale unico e irripetibile, caratterizzato da armonia e musicalità. Lo stesso poeta, nel sonetto 309, riconosceva la grandezza di quanto stava scrivendo di contro alla tradizione lirica precedente:

«Non son al somno anchor giunte le rime:
in me il conosco; et proval ben chiunque
è ‘nfin a qui, che d’amor parli o scriva».

Ad ogni modo l’opera volgare del Petrarca fissa un nuovo canone di forme metriche, linguistiche e retoriche, per imporsi come un modello al quale la poesia italiana ed europea dei secoli successivi attingerà a piene mani.

Ricorderemo però che se dal punto di vista formale Petrarca vuole discostarsi dalla letteratura a lui precedente, dal punto di vista contenutistico e tematico il poeta sfrutta consapevolmente i propri predecessori, introducendo nella sua scrittura poetica una quantità non irrilevante di fonti e modelli, classici e non. Da qui anche la riflessione sul tipo di imitazione che Petrarca adottava per citare allusivamente i suoi modelli. Petrarca, fu secondo Ronald G. Witt, il primo a proporre un’analisi del processo elaborativo basato sull’imitazione; la sua riflessione la si ritrova in due epistole delle *Familiars: Familiars*

XXII 2 e XXIII 19, in cui si parla del processo di *mellificatio*, *mirifica permitio* e *insignis mutatio*.

Si richiama, a tal proposito, la metafora delle api che aveva avuto una grande fortuna durante il periodo classico e che proponeva l'immagine del miele e delle api come simbolo della poesia e del poeta. L'idea alla base era quella per cui l'ape/poeta raccoglieva il nettare dai fiori ed era così capace di produrre il proprio miele. Da qui, sempre metaforicamente, il fatto che il poeta, attingendo materiali da molteplici libri/fiori, fosse capace di far poesia elaborando il proprio patrimonio letterario in maniera originale. Questa trasformazione permette all'imitazione di non essere evidente, palese, ma di dover essere in un certo senso decodificata dal lettore: «nobis providendum, ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat, ne deprehendi possit, nisi tacita mentis indagine».²²

Petrarca fu così un innovatore anche da questo punto di vista, creando un processo di trasformazione della fonte originaria che permettesse di rendere originale quella allusione, per evitare ancora una volta di omologarsi.

1.1. Lo stile del Petrarca volgare

La volontà di creare uno stile inimitabile e superiore a quello dei poeti a lui precedenti appare evidente osservando il Codice degli abbozzi, poiché le correzioni che Petrarca riporta ai suoi componimenti «attestano la precisa intenzione del poeta di sfuggire alla conformità o *repetitio* linguistica, che egli giudica negativamente».²³

La scrittura letteraria, per Petrarca, è dunque un gioco di pazienza, un ascolto della voce della poesia per cui bisogna sempre migliorarsi, correggersi e rivedere. Questo è ovviamente confermato dall'esperienza dei *Rerum vulgarium fragmenta*, che sembrano prevedere l'esecuzione di quei precetti dell'*Ars poetica* di Orazio che rimandano alla lentezza esecutiva propria dello scrittore e all'indispensabile lungo lavoro di revisione e correzione. Orazio parla infatti di «poetarum limae labor» e consiglia che «siquid tamen olim scripseris [...] nonumque prematur in annum membranis intus positis».²⁴

²² Francesco Petrarca, *Familiars*, XIII, 19, 13.

²³ Maurizio Vitale, *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Editrice Antenore, Padova, 1996, p. 5.

²⁴ Quinto Orazio Flacco, *Ars poetica*, vv. 386-389.

Identificare e definire lo stile petrarchesco in modo univoco non è però possibile dal momento che egli ne adotta di diversi: si va dallo stile dolce della lirica tradizionale allo stile comico del trittico di sonetti contro Avignone, passando per lo stile aspro di alcuni altri componimenti. Lo stesso Petrarca nel sonetto proemiale del *Canzoniere* parla di «vario stile in ch'io piango e ragiono», dove per «vario stile» non solo si intende la varietà degli stati d'animo espressi nei componimenti e la varietà di forme metriche utilizzate, ma anche e soprattutto la varietà degli stili che per ogni occasione adotta. È proprio da questo primo sonetto che si può già comprendere come Petrarca con il *Canzoniere* «si propone di definire le coordinate del genere letterario che sta raccogliendo, un genere caratterizzato dalla varietà metrica, stilistica e tematica e che riflette le oscillazioni e le trasformazioni dell'animo del poeta». ²⁵

Questo «vario stile» permette di esemplificare l'aspetto mutevole dello stato d'animo dell'io lirico di fronte ad una donna che assume anch'essa un aspetto mutevole. Petrarca tenta allora di elaborare originariamente la propria esperienza poetica giocando sulla varietà stilistica, una varietà che permette così di dare voce alle oscillazioni dell'io. Pertanto, la volontà di adattarsi a vari stili rispecchia sostanzialmente le modalità con cui i componimenti sono stati scritti:

«D'altronde, se non ci si vuole ingannare dalle illusioni, chi mai, se non proprio un amico che sia come un altro noi stessi, vorrà leggere senza noia cose tra loro contraddittorie e disparate, stese in stili diversi e sotto la spinta di diverse emozioni, dettate da un animo raramente lieto e spesso invece melanconico?». ²⁶

Di fronte a ciò bisogna però specificare ed evidenziare che, se a livello stilistico, per Petrarca si può parlare di un'adozione di vari stili, a livello linguistico la situazione è certamente diversa. Come Petrarca, anche Dante sceglie di utilizzare svariati stili, ma se l'autore della *Commedia* ha voluto anche esplorare tutte le possibilità linguistiche che quegli stili gli concedevano, Petrarca invece, puntando ad un'estetica diversa, ha scelto di sottoporre tutto il suo materiale stilistico, ed anche linguistico, ad un tono medio, sommesso, che controbilancia gli elementi espressivi più audaci. Questo è evidente sia a livello

²⁵ Marco Grimaldi, *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica*, in *Carte Romanze, Rivista di Filologia e Linguistica romana dalle Origini al Rinascimento*, V. 2 N. 1, 2014, p. 195.

²⁶ Francesco Petrarca, *Familiars*, I, 1 19.

fonico, ad esempio con il frequente uso di allitterazioni, sia a livello di significato, con l'uso degli ossimori che riducono immagini contrastanti ad un insieme armonico. Lo scopo di Petrarca è sostanzialmente quello di costruire un verso equilibrato, ritmato, con l'ausilio di un linguaggio e di uno stile che resta comunque "classicheggiante".

1.2. La lingua del Petrarca volgare

«Se la lingua del Petrarca è la nostra, ciò accade perché egli si è chiuso in un giro di inevitabili oggetti eterni sottratti alla mutabilità della storia». ²⁷ Così Gianfranco Contini esordisce nel definire e classificare la particolarità linguistica del *Canzoniere*.

Il lessico del Petrarca è circoscritto, limitato, almeno quando lo si paragona, come già accennato, alla ricchezza linguistica della *Commedia* di Dante. È infatti assodato che la lingua petrarchesca è una lingua selezionata, ridotta, facente capo ad un dizionario molto ristretto, che in sostanza si pone sotto quell'etichetta di "monolinguisma".

Come spiega Contini, questa povertà si lega ed è diretta conseguenza del fatto che Petrarca parla di realtà e sentimenti eterni che non sono legati a esperienze concrete, e quindi definibili con altre parole. Tutto questo viene anche confermato da quelle *Concordanze del Canzoniere*, a cura dell'Accademia della Crusca, che dimostrano come nel *Canzoniere* si registrino solamente 3275 lemmi. Questo numero così esiguo, a fronte del gran numero di componimenti, fa comprendere come molti dei vocaboli vengano ripetuti diverse volte e variati nei loro tanti possibili significati. Ancora una volta Petrarca riprende sapientemente i consigli degli antichi e ancora una volta guarda ad Orazio come suo mentore, quando questi nelle *Odi* parla di *aurea mediocritas*, ovvero di una aura di mediocrità per la quale, nella codificazione retorica, si definisce l'idea classica di uno stile medio, elegante, ma sempre controllato e che evita ogni forma di oltranza espressiva.

Petrarca ci propone dunque un lessico filtrato, frutto di un sempre costante lavoro di raffinamento, che gli permette nuovamente di evitare quanto già la tradizione a lui precedente aveva scritto. A questo si aggiunge il fatto che il volgare gli permetteva di sperimentare e mettere in atto più efficacemente sia quel vario stile di cui parla nel sonetto proemiale sia quel lessico filtrato a cui vuole giungere. Infatti, è a Boccaccio che scrive:

²⁷ Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino, 1970, p. 177.

«Nel più nobile sermone latino hanno gli antichi con tanta perfezione trattata la poesia, da togliere a noi e a chiunque altro speranza di fare qualcosa di meglio, laddove il volgare, nato da poco, strapazzato da molti, e da pochissimi coltivato, capace si porge di molti fregi e di nobilissimo incremento».²⁸

Il *Canzoniere*, dunque, vuole imporsi come un'opera di selezione e taglio rispetto alla tradizione a lui precedente e contemporanea, sia per quanto riguarda l'utilizzo della lingua volgare sia per quanto concerne lo stile in cui comporre le liriche.

Guardando al Codice degli abbozzi, si può comprendere meglio quale sia la linea che Petrarca ha seguito per giungere ad una lingua stilizzata che evita la specificità e punta all'indeterminatezza. Si vedano ad esempio le varianti già esposte al cap. 2, par. 3. Si aggiunga poi che Petrarca muta diversi sintagmi per ricercare simmetrie e schemi binari: ad esempio, nella canzone 268, *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?*, l'aggettivo «grave» del verso 13 si sdoppia diventando «aspro e grave», così come al verso 14 il verbo «dole» diventa «pesa et dole», o ancora al verso 42 «bella» si intensifica in «alma et bella». Troviamo poi uno smantellamento del registro prosastico che permette a quei vocaboli concreti, che talvolta compaiono, di traslarsi metaforicamente per diventare più evocativi: ad esempio, nella canzone 207, *Ben mi credea passar mio tempo omai*, «mio tempo» era originariamente «mia vita», o al verso 9 «bel lume leggiadro» nasce da «bel guardo leggiadro»; oppure un altro esempio lo si ritrova nel sonetto 197, *L'aura celeste che 'n quel verde lauro*, dove «nel cor percosse Apollo» diventa «ferì nel fianco Apollo», con un passaggio costante da immagine precise ad immagini indeterminate e vaghe.

Ancora, la lingua del Petrarca ricorre spesso alle perifrasi, sempre nell'intento di evitare delle determinazioni precise e concrete. Queste perifrasi hanno anche il compito di innalzare il registro stilistico evitando termini prosastici. Si pensi a Laura che, senza esser nominata, viene definita: «colei che sola a me par donna», «colei ch'avanza tutte l'altre meraviglie», «colei che la mia vita ebbe in mano», oppure il suo corpo che viene definito «bel velo», «bel manto», «bel carcere terreno». Ma anche lo stesso Amore viene indicato come «quel'antiquo mio dolce empio signore», «quel crudel che' suoi seguaci imbianca». Petrarca, dunque, utilizzando un linguaggio letterario controllato e frutto di un'attenta selezione, crea un modello linguistico unitario e universalmente valido.

²⁸ Francesco Petrarca, *Senili*, V, 2.

2. Note di metodo per l'analisi degli abbozzi

Nei successivi paragrafi si vuole analizzare, precisamente e dettagliatamente, alcuni degli abbozzi del *Canzoniere*, come Petrarca li ha originariamente pensati. In particolare, l'analisi si concentra su tre componimenti del Codice degli abbozzi, poi confluiti nei *Rerum vulgarium fragmenta*: la canzone 23, o canzone delle metamorfosi, che esemplifica, con la sua lunghezza, tutto il processo di realizzazione e ripensamento di un componimento; il sonetto 188, di cui Petrarca ci ha tramandato due redazioni; e infine, il sonetto 197, appartenente a quel ciclo di sonetti cosiddetti dell'aura.

Si punterà ad una analisi che verte principalmente allo studio della lingua del Petrarca e che osserva quegli aspetti stilistici caratterizzanti dei tre componimenti presi in esame, per cercare di comprendere ancora più approfonditamente quali siano le direzioni che Petrarca segue nella stesura del suo grande capolavoro. Parallelamente si cercherà di dare anche atto di quei passaggi che il poeta ha corretto nel transito dal Vaticano Latino 3196 al Vaticano Latino 3195, in modo da avere un quadro completo della rielaborazione dei componimenti.

3. *Nel dolce tempo de la prima etade* (XXIII)

Il Codice degli abbozzi testimonia per questa prima canzone del *Canzoniere* uno stato molto antico, almeno per quanto riguarda i primi 89 versi che mostrano una calligrafia più giovanile. Si può, infatti, affermare che questo non solo è uno dei primi esempi di autografo petrarchesco, ma fu, in generale, uno dei primi componimenti che il Petrarca scrisse – nonostante non sia ancora stato precisato l'anno in cui fu composta. Questo dato è confermato da una postilla a margine del manoscritto Vaticano Latino 3196 che recita: «est de primis inventionibus nostris». Tuttavia, la trascrizione sul Codice degli abbozzi fu sicuramente più tarda, e compiuta a varie riprese tra il 1336/1337 e il 1351. Inoltre, sempre a livello cronologico, questa canzone venne collocata “in ordine” nel *Canzoniere* solamente il 10 novembre 1356, quindi relativamente tardi rispetto ad altri testi.

La canzone, nota anche come canzone delle metamorfosi, si compone di otto stanze di 20 endecasillabi ciascuna e un congedo esemplato sugli ultimi nove versi della sirma; questo ne fa la canzone più lunga di tutto il *Canzoniere*. L'impianto del componimento è dunque

ambizioso, e dal punto di vista metrico ricorda le canzoni stilnoviste, mostrando così un rapporto dialettico con la tradizione precedente.

Questo componimento è quello che rappresenta maggiormente il sottotesto ovidiano del *Canzoniere* e che, per di più, mostra più chiaramente quel criterio che Petrarca adottava nella riappropriazione dei miti.²⁹ Troviamo però, come tipico in Petrarca, un atteggiamento elusivo nei confronti della tradizione, eccezion fatta per i casi in cui la citazione al mito e ai modelli usata è esplicitata direttamente.

Il componimento è poi di particolare rilievo nel corpus del *Canzoniere*, perché come osserva anche Dutschke: «Canzone XXIII can be said to be a prologue to the love poems in particular and to the *Canzoniere* in general».³⁰

La canzone si richiama alle *Metaformosi* ovidiane e si presenta come una sequela di trasformazioni – sostanzialmente una per ogni stanza – che vedono il poeta, impotente, acquisire via via forme diverse, assumendo la forma di oggetti inanimati o di animali selvatici. Le metamorfosi sono sei e permettono di rappresentare tutte le condizioni che il poeta, innamorato, subisce. In particolare:

1. «Ei duo mi trasformaro in quel ch'i' sono, | facendomi d'uomo vivo un lauro verde | che per fredda stagion foglia non perde»;
2. «Et già mai poi la mia lingua non tacque | mentre poteo del suo cader maligno: | ond'io presi col suon color d'un cigno»;
3. «Ed ella ne l'usata sua figura | tosto tornando, fecemi, oimé lasso, | diun quasi vivo et sbigottito sasso»;
4. «Né già mai neve sotto al sol disparve | com'io sentì me tutto venir meno, | et farmi una fontana a pie' d'un faggio»;
5. «Ma nulla à 'l mondo in ch'uomo saggio si fide: | ch'ancor poi ripregando, i nervi et l'ossa | mi volse in dura selce»;
6. «Verò dirò (forse e' parrà menzogna) | ch'i' sentì trarmi de la propria imago, | et in un cervo solitario et vago | di selva in selva ratto mi trasformo».

²⁹ Sara Sturm-Maddox, *Petrarch's Metamorphoses. Text and Subtext in the Rime sparse*, University of Missouri Press, Columbia, 1985.

³⁰ Dennis Dutschke, *Francesco Petrarca: "Canzone XIII" from First to Final Version*, Ravenna: Longo, Paper, 1977, p. 222.

In queste metamorfosi il poeta non perde la propria coscienza, anzi, nonostante le condizioni basse e talvolta ferine che assume, resta un essere senziente che continua ad accusare il dolore. Questo è uno stilema piuttosto rilevante nella tradizione mitica; viene in mente anche Giovan Battista Marino quando nel suo idillio favoloso, *Atteone*, definisce il cacciatore una “ragionevol fera”, mutato nella forma ma non nel giudizio. La coscienza del suo diverso stato rispetto a quello umano permette così a Petrarca di creare «un reticolo di sdoppiamenti della coscienza per cui l’io assiste, impotente e impaurito, ad ogni nuova trasformazione della scorza».³¹

Prescindendo dal contenuto, questa canzone, nonostante venne scritta in anni giovanili, presenta un grado di elaborazione molto avanzato, a discapito invece di quanto accade per quei testi che furono trascritti nel Codice in anni più tardi. Questo insolito caso è stato spiegato con una lecita osservazione: la trascrizione sul Vaticano Latino 3196 avvenne come per una bella copia da precedenti fogli sparsi. Tuttavia, resta da chiarire quale fu il motivo che indusse Petrarca a trascrivere dapprima solo i primi 89 versi e successivamente i restanti, avendo già sottomano un abbozzo del componimento.

Dato l’elevato grado di elaborazione della copia, le correzioni e le varianti al testo sono relativamente poche, soprattutto in relazione alla lunghezza metrica del componimento. Come osserva Angelo Romanò, le correzioni sono soprattutto di ordine lessicale e morfologico.³²

Si riporta qui il testo dell’abbozzo, ripreso dall’edizione del Codice degli abbozzi curata da Laura Paolino. Questo testo propone una veste grafica molto più fedele all’originale, conservando tutti quei segni grafici e quelle abbreviazioni appartenenti all’autografo. Nonostante questo aspetto grafico non permetta una lettura semplificata del testo, dà però atto di tutti quei particolari, come le abbreviazioni o l’alternanza grafica fra *u* e *v* e altre grafie, che avvicinano di più il lettore alla mano del Petrarca.

Nel dolce te(m)po de la prima etade,
Che nascer uide (et) ancor quasi in herba
La fiera uoglia che p(er) mio mal crebbe,
P(er) che ca(n)tando il duol si disacerba,

³¹ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stoppa, Einaudi, Torino, 2018, p. 45.

³² Angelo Romanò, *Il codice degli abbozzi di Francesco Petrarca*, Giovanni Bardi Editore, Roma, 1955, p. 171.

Ca(n)terò com'io uissi in libertade,
 Me(n)tre amor nel mi' albergo a sdegno s'ebbe.
 Poi seguirò sicome a luj ne '(n)crebbe
 Troppo asprame(n)te, (et) che di ciò m'auue(n)ne,
 Di ch'io son fatto a molta ge(n)te exe(m)p[i]o:
 Ben che 'l mio crudo sce(m)pio
 Sia scritto altroue, sì che mille penne
 Ne sono sta(n)che, et già p(er) ogni ualle
 Ri(m)bombi il suon de' miei graui sospiri,
 Ch'aq(ui)stan fede a la penosa uita.
 Et se qui la memoria non m'aita
 Come suol far, excusilla i martiri,
 Et un pensier che solo angoscia dàlle,
 Tal ch'ad ogni altro fa uoltar le spalle,
 Et mi face obliar me stesso a força:
 Chè tien di me quel d'e(n)tro, (et) io la scorça.

L'esordio della canzone ci presenta già uno sdoppiamento temporale, diviso fra un «dolce tempo», caratterizzato dalla libertà, e una sorta di *nunc*, tempo del ricordo e della memoria delle avventure subite. Una sorta di prima e dopo nella quale l'io, sottratto alla sua umana forma, si trova a raccontare e ripercorrere le sue vicende affinché il poeta sia fatto «a molta gente esempio». Quello di questa canzone è un vero e proprio percorso narrativo, come poche altre volte si vede nel *Canzoniere*; vi troviamo infatti un racconto lucido, sezionato, che ripercorre tutti gli exempla ovidiani.

La prima stanza inizia il racconto con la memoria del passato giovanile, che sembra richiamare il «primo giovanile errore», e l'io comincia a rielaborare i propri ricordi. Questi primi versi fungono quasi da proemio alla canzone, perché esemplificano il contenuto della stessa e mostrano ancora una volta qual è la condizione che il poeta soffre.

In ogni caso, per questa prima stanza, le correzioni e le varianti rispetto al testo del Vaticano Latino 3195, sono relativamente poche, ma ad esempio al verso 8 e al verso 10 si possono cogliere due prime varianti che denotano come Petrarca abbia intenzione di volgere la propria lingua verso un lessico più moderato e più classico, evitando sostantivi

che diano spazio all'asprezza. Difatti l'aggettivo «aspramente» e «crudo» vengono rispettivamente mutati in «altamente» e «duro», per rendere, molto probabilmente, il tono più elevato.

Già ad una prima lettura della prima stanza, si può evidenziare come all'altezza del 1336/1337 la lingua e lo stile del Petrarca siano già sostanzialmente definiti e diretti verso un lessico selettivo, astratto e anti-realistico. Anche a livello sintattico si può riconoscere una certa semplicità ed eleganza, fondata su uno schema binario che conferisce ai versi un disegno rigoroso.

Io dico che dal dì che 'l primo assalto
Mi diede amor, molt'an(n)i eran passati,
Sì ch'io ca(n)giaua il giouenile aspetto;
Et di(n)torno al mio cor pe(n)sier' gelati
Fatto auean quasi adama(n)tino smalto
Ch'allentar no(n) lassaua il duro affetto.
Lagrima a(n)cor no(n) mi bagnaua il petto,
Et quel ch'i' no(n) p(ro)uaua i(n) me quel te(m)po,
Mi pareua un miracolo i(n) altruj.
Che son, lasso, (et) che fui!
Et come l'ò prouato assai p(er) te(m)po!
Ché uedendo il crudel di ch'io ragiono
Insin allor p(er)cossa di suo strale
Non essermi passata oltra la go(n)na,
Prese in sua scorta una leggiad[ra donna],
Ver' cui poco giamai mi ualse o uale
Ingegno, o força, o dima(n)dar p(er) dono;
È due mi trasforma[r]o i(n) [quel ch'i' sono],
Faccendomi d'uom uiuo un lauro uerde,
Che p(er) fredda stagione foglia no(n) perde.

In questa stanza possiamo scorgere una prima correzione più significata che permette di rilevare un importante cambiamento a livello stilistico nei versi 27-31. Questi versi subiscono una correzione in tre fasi:

I. Lagrima anchor non mi bagnava il petto,
Et quel ch'i' non provava in me quel tempo
Mi pareva un miracolo in altrui.
Che son lasso e che fui?
Et come l'ò provato assai per tempo.

II. Lagrima anchor non mi bagnava il petto,
Et quel ch'i' non provava in me quel tempo
Mi pareva un miracolo in altrui.
Or che son e che fui?
Come l'ò ben provato assai per tempo.

III. Lagrima anchor non mi bagnava il petto
Né rompea il sonno, e quel che in me non era
Mi pareva un miracolo in altrui.
Lasso, che son? che fui?
La vita el fin, e 'l dì loda la sera.

Ciò che emerge è che nell'abbozzo e nella fase intermedia fra questo e il testo definitivo, i nessi sintattici causano un periodare poco fluente; perciò, Petrarca provvede alla loro risistemazione e coordinamento. È il caso, ad esempio, del verso 27 in cui il soggetto di prima persona singolare si legava ad un verbo di terza persona e per la quale Petrarca preferirà modificare parte del verso. Si veda poi come alcuni sintagmi risultino ancora troppo provvisori e improvvisati, come «quel tempo» del verso 28, a cui viene prediletta una forma più prosastica quale «quel che in me non era», o come l'intero verso 31 che già Petrarca al tempo della prima stesura sentiva come ridonante e per cui verrà scelta una modifica che punta alla sentenziosità. Si potrebbe poi pensare che le modifiche ai versi 28 e 31 potrebbero risalire ad una volontà di Petrarca di eliminare la ripetizione di una

rima con lo stesso sostantivo, «tempo», cosa non insolita nel Petrarca. In generale, queste varianti permettono a Petrarca di raggiungere una incisività più sentenziosa, per meglio definire il significato morale del suo atteggiamento.

Al verso 32 e al verso 35 troviamo poi correzioni di tipo lessicale: «vedendo» e «leggiadra donna» vengono corretti in «sentendo» e «possente donna», dove il cambio di verbo connota, a mio parere, una maggiore intensificazione di quel «crudel» a cui si riferisce: il verbo 'sentire' si confà meglio ad una esperienza fisica quale lui sta per vivere, lasciando anche al lettore un approccio che non sia semplicemente visivo. La scelta invece di mutare «leggiadra» in «possente» appare piuttosto inverosimile se si pensa a tutto quel lessico petrarcheggiano che conosciamo. Inoltre, verrebbe da pensare che «leggiadra» sembra rispettare meglio quell'idealizzazione di Laura a cui siamo abituati, ma qui l'amata è causa del suo male e forse Petrarca ha pensato di denotarla in maniera più altezzosa. L'impressione è ancora una volta quella di una intensificazione.

Qual mi feci io qua(n)do primier m'accorsi
De la trasfigurata mia p(er)sona,
Et uidi i capei far di quella fronde
Di che sperata auea già lor corona,
E i piedi in ch'io mi stetti, (et) mossi, (et) corsi,
Com'ogni me(m)bro a l'anima risponde,
Mutarsi in due radici presso a l'onde
Non di peneo, ma d'un più altero fiume,
Et rami diue(n)tar ambe le braccia!
Ma uia più anchor m'agghiaccia
L'ess(er) couerto poi di bianche piume
Allor che folminato (et) morto giaque
Il mio sperar che tropp'alto mo(n)taua:
Ché p(er)ch'i' no(n) sapea doue né quando
Me 'l ritrouasse, solo lagrimando
Là 'ue tolto mi fu, d' (et) notte andaua
Ricerca(n)do dallato, (et) de(n)tro all'acque;
Et giamai poi la mia li(n)gua no(n) tacque

Me(n)tre poteo del suo cader maligno:
Ond'io presi col suon color d'un cigno.

Nella terza stanza, quella in cui si verifica la metamorfosi in cigno, troviamo innanzitutto una variante causata da ragioni ritmiche: «et vidi i capei far» diventa «et i capei vidi far». Questo spostamento, in apparenza insignificante, denota ancora una volta l'attenzione che Petrarca ricerca nel dare al componimento una certa musicalità.

Ai versi 47-49 troviamo invece una variante di altro livello, forse più contenutistica che stilistica:

- I. Mutarsi in due radici presso a l'onde
Non di Peneo, ma d'un più altero fiume,
Et rami diventar ambe le braccia.

- II. Diventar due radici sovra l'onde
Non di Peneo, ma d'un più altero fiume,
E 'n duo rami mutarsi ambe le braccia.

Troviamo qui uno slittamento simmetrico dei verbi «mutarsi» e «diventar»; perché se nella redazione dell'abbozzo i piedi si 'mutano' in due radici, nella redazione finale i piedi 'diventano' due radici; ugualmente nell'abbozzo le braccia 'diventano' rami, mentre nella redazione finale le braccia 'mutano' in due rami. Per di più qui si vede l'aggiunta e la ripetizione del numero due, a confermare, ancora una volta, quello schema binario e, in generale, quella bipartizione dei sintagmi che ricorre in tutto il *Canzoniere*.

Così lungo l'amate riue andai,
Che uolendo parlar, cantaua sempre
Mercé chiama(n)do con estrania uoce;
Né mai in sì dolci o in sì soai te(m)pre
Risonar seppi gli amorosi guai,
Che 'l cor s'umiliasse aspro (et) feroce.
Qual fu il sentire? ché 'l ricordar mi coce:

Ma molto più di quel che p(er) ina(n)çi,
 De la dolce (et) acerba mia nimica
 È bisogno ch'io dica,
 Ben che sia tal ch'ogni parlare auançi.
 Costei che col mirar gli animi fura,
 M'aperse il petto, e 'l cor prese co(n) mano,
 Dicendo a me: di ciò no(n) far parola.
 Poi la riuidi in altro habito sola,
 Tal ch'io no(n) la conobbi (o senso humano!),
 Ançi le dissi 'l uer pien di paura;
 (Et) ella ne l'usata sua figura
 Tosto torna(n)do, fecemi, oimè lasso,
 D'un freddo in uista sbigottito sasso.

In questa stanza, una prima variante di minimo significato vede «costei» mutato in «questa», dove, almeno a mio parere, sembra prevalere in Petrarca la volontà di rendere più dispregiativa la figura della donna, poiché «costei» suonerebbe “dolce” nei confronti di una donna che lo sta per mutare in una condizione terribilmente bassa, come quella del sasso.

Troviamo poi, una particolare variante, solo proposta e non messa in atto, che vede «de la dolce et acerba» mutato in «dolce superba», ma questa venne scartata fin da subito dal Petrarca, probabilmente in virtù di quella sua predilezione per l'utilizzo di doppia aggettivazione. Questo uso si riscontra anche nella variante del verso 80, dove l'aggettivo «freddo» viene affiancato da «vivo», con l'intenzione forse di confermare anche il fatto che le metamorfosi mutano il poeta solo nella forma esteriore, ma permane in lui una coscienza, e dunque la vitalità.

Ella parlaua sé che là ou'io era
 Tremar mi facea dentro a quella petra,
 Odendo: I' no(n) son forse chi tu crdj.
 Et dicea mecho: se costei mi spetra,
 Nulla uita mi fia noiosa o fera;

A farmi lagrimar, signor mio, riedj.
 Come no(n) so: pur io mossi indi i piedj.
 Non altruj i(n)colpa(n)do che me stesso,
 Meçço tutto quel dì tra uiuo (et) m[orto].
 Ma p(er) che 'l te(m)po è corto,
 La pe(n)na al buon uoler no(n) po' gir p(re)ssò:
 Onde più cose ne la me(n)te scritte
 Vo trapassando, e sol d'alcune parlo
 Che merauiglia fan(n)o a chi l'ascolta.
 La morte m'era se(m)pre al core auolta,
 Né tace(n)do potea da lei sca(m)parlo,
 O dar co(n)forto a le u(er)tuti afflitte;
 Le viue uoci m'erano i(n)t(er)ditte;
 P(er)ò co(n) una carta (et) co(n) enchiostro
 Dissi: accorrette, do(n)na, al fedel uostro!

I versi 81-82 si presentano in una forma troppo discorsiva e con un tono dimesso che non si adatta al resto dei versi; pertanto, vengono modificati in una forma più lirica e resi:

«Ella parlava sì turbata in vista,
 che tremar mi fea dentro a quella petra.»

Si nota subito l'eliminazione di quel «là ov'io era» e l'apposizione di quel «inurbata in vista» che sembra drammatizzare il passo.

Al verso 85 troviamo un «fera», poi mutato in «trista» che, ancora una volta, segue quel *modus operandi* che Petrarca attuò per la revisione del testo. «Fera», in questo caso, apparirebbe più aspro, più coinvolgente. Ma qui, come osserva Angelo Romanò, la scelta di una variante lessicale nasce maggiormente dalla necessità della rima, prima ancora che da una volontà di far aderire il linguaggio ad un unico omogeneo stile.

Al verso 95 invece, la lingua del Petrarca vuole volgere verso un dinamismo che sia in linea con quanto sta avvenendo nella narrazione, così si passa – come ha rilevato Angelo

Romanò – «dallo statico *m'era avolta* al dinamico, con una semplicissima modifica, *mi s'era avolta*».³³

Ancora una variante lessicale vede la preferenza del «soccorso» al «conforto».

Al verso 99 «una carta» diventerà «breve carta» con una determinazione aggettivale, che verrà però eliminata nella stesura definitiva. Ma la variante maggiore di questo verso si lega con quella del verso successivo, dove Petrarca arriva a coniare una formula più congeniale per le parole del discorso diretto:

I. «Però con una carta e con enchiostro
Dissi: Accorrete, donna, al fedel vostro».

II. «Ond'io gridai con carta e con incostro:
Non son mio, no; s'io moro il danno è vostro».

Si nota subito la «teatralità gesticolante»³⁴ di questa frase espressa dal Petrarca, di contro invece ad una affermazione che nella prima versione dimostrava ancora un attaccamento e una sottomissione del poeta alla donna, autrice di tanto dolore. Senza evidenziare poi che la teatralizzazione è accentuata dall'utilizzo di quel «gridai», la cui assenza rendeva il verso, forse, scolorito.

Ben mi credea dina(n)çi agli occhi suoi
D'indegno far così di m(er)çé degno,
(Et) q(ue)sta spene a ciò mi fece ardito:
Ma talora humiltà spegne disdegno,
Talor l'amfia(m)ma; (et) io 'l p(ro)uai ben poi,
Lu(n)ga stagion di tenebre ues[tito]:
Ché 'l bel uiso a q(ue)' p(re)ghj era sparito
(Et) io seguia 'l mio lume i(n)torno i(n)torno,
Ma de' suoi piè no(n) ritroua(n)do un'orma,
Come huom ch(e) tra uia dorma,

³³ Angelo Romanò, *Il codice degli abbozzi di Francesco Petrarca*, Giovanni Bardi Editore, Roma, 1955, p. 173.

³⁴ Ivi, p. 174.

Gittaimj sta(n)co soura l'erba un giorno.
 Lui accusa(n)do il fugitiuo raggi[o],
 A le lag(r)ime t(r)iste allargai il freno,
 E lasciaile cader come a lor parue;
 Né sotto al sol gimai neue disparue
 Com'io se(n)tì me tutto uenir meno,
 (Et) farmj una fo(n)tana a' pie' d'un faggio.
 Gran te(m)poh umido te(n)nj q(ue)l uiag[g]io.
 Ch[i u]di mai d'uomo uero nascer fo(n)te?
 E parlo cose manifeste (et) co(n)te.

In questa stanza il verso 105 venne pensato e ripensato più volte per poter eliminare quel tono prosastico che nell'abbozzo faceva storcere il naso a Petrarca. I passaggi furono dispartati:

- I. «Talor l'enfiamma et io 'l provai ben poi»
- II. «Talor l'enfiamma ed io 'l seppi da poi»
- III. «E talora l'enfiamma, io 'l seppi poi,»
- IV. «Talor l'enfiamma et ciò sepp'io da poi»

Questi passaggi dimostrano la volontà di Petrarca di far aderire il verso ad un più aulico stile, ma come afferma anche Angelo Romanò, la soluzione non fu poi così audace.

Due versi dopo, troviamo la correzione lessicale di «bel viso» a «mio lume», che di conseguenza generò la correzione del verso 108, dove era già presente un «mio lume». Proprio ai versi 108-109 vi è un'ulteriore correzione che presenta questi passaggi:

- I. «Et io seguia 'l mio lume intorno intorno
 Ma de' suoi piè non ritrovando un'orma».
- II. «Et io non ritrovando intorno intorno
 Ombra di lei né pur de' suoi piedi orma».

Petrarca ha tentato ancora una volta una strada che puntasse ad una resa più musicale.

L'a(n)i(m)a ch'è da dio fatta gentile,
 P(er) che d'altruj no(n) po' uenir tal graçia,
 Si(mi)le al suo fattor stato ritene,
 né mai di p(er)donar si sta(n)cha o saçia
 a chi col cor e col se(m)bia(n)te humile
 dopo qua(n)tu(n)que offese a lei riuene.
 [(Et)] se co(n)tra suo stile ella sostene
 d'ess(er) molto p(re)gata, in luj si specchia,
 (et) fal p(er) che 'l peccar più si p[au(e)n]te]:
 Ché no(n) ben si ripe(n)te
 De l'un mal chi de l'altro s'apparecchia.
 Poi che mado(n)na da pietà (com)mossa
 [Degnò] mirarmj, e riconobbe (et) uide
 Gir di pari la pena col peccato,
 Benigna mi redusse al p(r)imo st[at]o].
 Ma nulla al mo(n)do i(n) ch'uomo saggio si fide:
 Ch'a(n)cor poi rip(re)gando, i n(er)uj e l'ossa
 Mi uolse i(n) dura selce; [(et) così scossa]
 Voce rimasi de l'a(n)tiche some,
 Chiama(n)do morte, e lei sola p(er) nome.

Qui Petrarca ha tentato di intensificare il ritmo del verso iniziale della stanza con l'inserimento di «sol» e la sincope di «anima» in «alma», facendone risultare una lettura più veloce; cosa che avviene anche al verso successivo con la modifica di «perché» in «chè già», o ancora al verso 126 con l'eliminazione dell'iato di «nulla è al mondo», che diventa «con nulla à 'l mondo».

Spirto dole(n)te ignudo, mi rim(em)bra,
 P(er) spelu(n)che des(er)te e pellegrine,
 Gran te(m)po pia(n)si il mio sfrenato ardire:
 (Et) a(n)chor poi trouai di q(ue)l mal fine,
 (Et) ritornai ne le t(er)rene me(m)bra,

Credo p(er) più dolore iuj sentire.
 I' seguì' ta(n)t'au(n)ti il mio desiare
 Ch'un dì caccia(n)do sì come io soleua
 Mi mossi; (et) q(ue)lla fiera bella (et) c[ruda]
 In una fo(n)te ignuda
 Si staua, q(ua)n(do) il sol più forte ardeua.
 (Et) p(er) che d'altra uista io no(n) m'appa[g]h[o],
 [Stessi a] mirarla: ond'ell'ebbe uergogna;
 (Et) p(er) farne ue(n)detta, o p(er) celarse,
 L'acq(ua) nel uiso co le man' mi [sp(ar)se].
 [Vero] dirò, forse e' parrà me(n)çogna,
 Ch'i' senti trarmj de l'usata ymago,
 Et in un c(er)uo solitario (et) uago
 [Di sel]ua in selua ratto mi tra(n)sformo:
 (Et) de' miei p(ro)prij can' fuggo lo stormo.

Al verso 141 il passaggio da «spirito dolente ignudo» a «spirito doglioso errante» permette ancora una volta un passaggio dallo statico al dinamico.

Al verso 156 troviamo poi una variante che sposta gli elementi del verso per rendere meno prosastico il discorso:

- I. «Verò dirò, forse e' parrà menzogna,»
- II. «I' narro 'l vero, forse parrà menzogna,»
- III. «I' narro 'l vero, e forse par menzogna,»

C'è poi la correzione del verso 157, dove «l'usata imago» diventa «la propria imago», in opposizione in questo caso a quel principio di indeterminazione che Petrarca usa.

[C]anzon, i' no(n) fu' mai q(ue)l nuuol d'oro
 Che poi discese in p(re)tiosa pioggia,
 Sì che 'l foco di gioue i(n) p(ar)te spen[se];
 [Ma] fui ben fia(m)ma ch'un bel guardo accense,

E fui l'uccel che più p(er) l'aria poggia,
Leua(n)do lei che ne' miei detti honoro:
[N]è p(er noua figura il primo alloro
Seppi lassar, ché pur la sua dolce o(m)bra
Ognj men bel piacer del col mi sgo(m)bra.

A ragioni ritmiche si devono invece le varianti del verso 160, con l'aggiunta di «anchor», e del verso 165, con il passaggio di «aria» in «aere». Troviamo poi la correzione lessicale di «levando» con «alzando».

Per questo componimento si può dunque affermare che, sia dal punto di vista linguistico sia da quello stilistico, Petrarca non mostra rilevanti cambiamenti, anzi emerge già una certa padronanza di quello stile e di quella lingua che vedrà poi splendere la sua luce con la redazione finale di ogni componimento e dell'intera opera.

4. *Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo* (CLXXXVIII)

Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo o *Almo Sol, quella luce ch'io sola amo*? L'analisi di questo sonetto non può prescindere dalla doppia redazione che ne è giunta, e almeno in questo contesto, non è da scegliere fra una e l'altra, bensì bisogna guardare ad entrambe le stesure parallelamente e complementariamente. Il Vaticano Latino 3196 conserva, infatti, di questo sonetto due redazioni, dove la prima è quella che ha subito maggiori rielaborazioni e correzioni, mentre la seconda è invece la copia in pulito di quelle, dal momento che è con questa forma che il componimento verrà inserito nel corpus del *Canzoniere* risalente al Vaticano Latino 3195.

L'esistenza di queste due redazioni ci permette di comprendere, a livello filologico, quali fossero i movimenti di correzioni che muovevano la mente del Petrarca, ma soprattutto a livello cronologico permettono di capire, ancora una volta e ancora più specificatamente, a che altezza Petrarca maturasse un raffinamento della sua lingua e del suo stile in direzione più definitiva.

Inoltre, secondo Angelo Romanò «l'esistenza delle due redazioni permette di circoscrivere due esplicite fasi di concepimento del sonetto, e conseguentemente di discriminare

due ordini di correzioni: uno di impostazione, l'altro di tono, di misura lirica». ³⁵ Dunque, ancora una volta, quello che prendiamo in esame è un caso molto fortunato. Non uno, ma ben due abbozzi di uno stesso componimento, che ci concedono lo straordinario privilegio di entrare nel laboratorio petrarchesco per seguirne dinamiche e riflessioni.

Questo componimento permette anche di designare un percorso testuale che fa riflettere su quei livelli concettistici e tematici molto cari al Petrarca, troviamo infatti: il binomio, che poi diventerà una metafora fondante del *Canzoniere*, di Laura/lauro; il richiamo ai miti classici, in questo caso al mito di Apollo e Dafne, anche questo molto caro al Petrarca; ed infine, a livello religioso, il richiamo biblico ad Eva e all'albero della conoscenza.

Nel sonetto Petrarca paragona la propria personale passione amorosa nei confronti di Laura a quella che il Dio Apollo nutriva nei confronti della ninfa Dafne. Secondo il mito ovidiano, tanto caro al poeta, la ninfa si trasformò in alloro per sfuggire alla passione di Apollo. Qui, l'alloro, o lauro, come viene chiamato da Petrarca, assume diversi valori: non solo il simbolo della gloria poetica, che in questo caso è impersonificata da Apollo stesso, ma anche la pianta che richiama il nome stesso dell'amata.

In tutto il *Canzoniere* il lauro viene considerato un *senhal* per Laura, ovvero un appellativo fittizio che, nella poesia provenzale antica, veniva usato appunto per indicare la donna amata senza nominarla direttamente.

In questo componimento il richiamo al lauro e dunque alla donna amata è da vedersi in quel «fronde», e non è un caso che Petrarca abbia deciso di correggerlo, dal momento che inizialmente il termine usato era «luce», nella volontà forse di inserire un richiamo più diretto per enfatizzare ancor di più l'evocazione dell'amata e del dio Apollo.

Il secondo livello testuale risiede nel richiamo al mito classico di Apollo e Dafne, un mito molto caro al Petrarca che viene utilizzato, nelle sue innumerevoli varianti, come è stato notato, in una cinquantina di componimenti. Come ha sottolineato Marga Cottino-Jones, Petrarca da un rendimento iniziale e quasi emulato della tradizione mitologica dove il poeta paragona la propria esperienza amorosa con quella di Apollo, si inoltra a trattare sia

³⁵ Angelo Romanò, *Il codice degli abbozzi di Francesco Petrarca*, Giovanni Bardi Editore, Roma, 1955, p. 7.

il mito che il motivo del lauro nel contesto di un coinvolgimento totale che comprende elementi umani, naturali e soprannaturali.³⁶

Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo è un sonetto che prevede una straordinaria complessità retorica e concettuale, dal momento che il componimento si fonda su un intreccio quasi labirintico di due livelli: livello letterario e livello metaforico-simbolico. Ovviamente il primo grande intreccio su cui poi si basa tutta la vicenda del *Canzoniere* è proprio quello della sovrapposizione fra l'amata Laura e il lauro; ma non solo, anche quello dell'immedesimazione di Petrarca, amante di Madonna Laura, con il Dio Apollo, amante di Dafne, trasformatasi in lauro.

Su questa sovrapposizione si giocano tutte le metafore del testo, metafore che assumono di volta in volta significati e valori diversi: inizialmente il poeta dichiara di amare la stessa pianta che un tempo fu amata dal Sole, ovvero il lauro. Questo fatto però si intensifica quando per un gioco di analogie il Sole arriva a simboleggiare il dio Apollo, mentre il lauro identifica contemporaneamente Laura e Dafne.

I rimandi classici nel testo sono dunque piuttosto chiari, ma non riguardano solo il mito di Apollo e Dafne, ripreso dalle *Metamorfosi* di Ovidio, ma guardano anche ad Orazio. Per esemplificare, l'incipit del sonetto, «Almo Sol», richiama il verso 9 del *Carmen saeculare* di Orazio, dove troviamo l'espressione «alme sol».

Per quanto riguarda invece i rimandi biblici non solo è presente il richiamo ad Eva e all'albero della conoscenza, ma anche la richiesta al Sole di fermare il suo corso sembra essere derivata da un passo biblico: quello riguardante la vittoria di Giosuè sui re cananei, dove si legge «fermati, sole, su Gabaon» (Gs. 10, 12).

Guardando oltre il livello contenutistico, questo sonetto spicca anche per la sua complessità stilistica: troviamo numerose figure di ripetizione e numerosi enjambement che spezzano il verso e sembrano dilatare la sintassi, mentre le già citate metafore, ricche di simbolismo, enfatizzano significati e valori.

Si guardi ora al testo del sonetto, che qui si riporta in entrambe le redazioni, sempre seguendo quella veste formale e grafica fedele all'autografo.

³⁶ Marga Cottino-Jones, *The Myth of Apollo and Daphne in Petrarch's Canzoniere: The Dynamics and Literary Function of Transformation*, in *Francis Petrarci, Six Centuries later a Symposium*, ed. Aldo Scaglione, Chapel Hill, 1975, p. 152-176.

Almo sol, Quella luce ch'io sola amo,
Tu prima amasti, al suo fido soggiorno
Vivesi or sença par, poi che l'addorno
Suo male (et) nostro uide i(n) prima adamo.

Stiamo a uederla: Al suo amor [...] chiamo
Che già seguisti; or fuggi (et) fai d'intorno
Ombrare i poggi, (et) te ne porti il giorno,
(Et) fuggendo mi toi quel ch'i' più bramo.

L'ombra che cade da quel'humil colle,
Oue fauilla il mio soaue foco,
Oue 'l gran lauro fu picciola uerga,
Crescendo a poco a poco, agli occhi tolle
La dolce uista del beato loco
Oue 'l mio cor co la sua do(n)na alberga.

Questa la prima redazione del sonetto che Petrarca cancellò con tre linee oblique, e che si presume dunque essere la prima stesura del componimento. Questa originaria composizione viene poi modificata con innumerevoli varianti e correzioni, e trascritta nuovamente, sempre per mano del Petrarca, nel Vaticano Latino 3196. Questa seconda forma sarà quella definitiva, e infatti con questa veste raggiungerà il Vaticano Latino 3195. Qui il testo:

Almo sol, quella fro(n)de ch'io sola amo,
Tu prima amasti, or sola al bel soggiorno
Verdeggia, (et) sença pari poi che l'addorno
Suo male (et) nostro uide i(n) prima adamo.
Stiamo a mirarla: i' ti pur p(re)go (et) chiamo,
O sole; (et) tu pur fuggi, (et) fai d'intorno
Ombrare i poggi, (et) te ne porti il giorno,
(Et) fugge(n)do mi toi quel ch'io più bramo.

L'ombra che cade da quel'humil colle,
Oue fauilla il mio soaue foco,
Oue '1 gran lauro fu picciola uerga,
Crescendo me(n)tr'io parlo, agli occhi tolle
La dolce uista del beato loco,
Oue '1 mio cor co la sua do(n)a alberga.

Questo sonetto è stato vittima di numerose denunce, in particolare fu Foscolo a denunciare un aspetto troppo barocco.

Qui il poeta contempla da lontano il soggiorno di Laura e incita il sole a rallentare il suo corso affinché la contemplazione si possa protrarre, ma le ombre crescono col tramonto sino a togliere la vista del luogo caro. Il Sole, dunque, antico amante di Laura/lauro, tramonta troppo rapido, togliendo la vista del luogo dove la donna alberga.

La prima stesura è dominata da un tono d'epigramma prezioso. Al primo verso «fronde» sostituisce la «luce» e la vita dell'io poetico si fa vegetale, insieme a quel «verdeggia», lezione riaccettata dopo un pessimo tentativo di correzione con il prosaico «stassi». Nei primi versi bisogna poi osservare la struttura temporale, che vede contrapposto il passato, riguardante l'amore fra Apollo e Dafne, al presente, in cui è il poeta ad amare quella luce/fronde – si trova infatti «amo» al verso 1 e «amasti» al verso 2. La contrapposizione temporale, dopo l'opposizione del verso 1 e del verso 2, viene ulteriormente enfatizzata nella prima redazione con l'antitesi del sesto verso, dove si ha «già seguisti, or fuggi», espressione poi scomparsa nella seconda redazione per lasciare spazio ad una invocazione di rassegnazione «o sole e tu pur fuggi e fai d'intorno».

A proposito di antitesi, se quella di «seguisti or fuggi» viene eliminata, Petrarca comunque non può fare a meno di inserirne un'altra, e si ha così l'introduzione, nella seconda redazione, di quel «i' ti pur prego e chiamo», ma come se non bastasse si ripresenta anche quello schema binario che Petrarca tanto utilizza nei suoi testi con l'introduzione di un simmetrico «e tu pur fuggi» che lo accompagna.

Si trova poi la particolare variazione del «Stiamo a mirarla» che prima suonava «Stiamo a uederla», con l'utilizzo di «mirarla» che è più congeniale ad un lessico aulico, come quello che si presenta in tutto il sonetto, e rende l'espressione più radiosa. Nello stesso

verso la scelta di «i' ti pur prego e chiamo» va in direzione di un inserimento di quello schema binario che, in questo caso, sembra riempire un verso lascivo di carattere.

Abbiamo accennato al fatto che la struttura concettuale del sonetto è basata su un triangolo amoroso: la donna, con il trinomio Laura-lauro-Dafne, che è stata amata da Apollo-sole prima che dal poeta, e Apollo, che a suo tempo amava Dafne. Questa struttura triangolare è evidenziata anche dai pronomi e dalle desinenze di prima e seconda persona: la prima per il poeta, la seconda per Apollo-Sole, che al verso 5 sono uniti in una prima plurale, «stiamo».

Sempre riguardo ai tempi verbali, le terzine, solo dopo essere state riscritte identiche da Petrarca, vengono modificate con l'eliminazione di un prosaico «a poco a poco» e la modifica in «mentr'io parlo», espressione che rende l'idea di una immediatezza della parola poetica. Questa immediatezza viene ulteriormente enfatizzata con la modifica «cresce mentre ch'io che parlo», eliminando anche quel gerundio che rende prosaico il discorso. Tuttavia, se a livello linguistico e stilistico, fra i due sonetti si può constatare una sostanziale omogeneità di scelte, a livello concettistico e tematico la differenza principale tra la prima e la seconda redazione sta nel modo di rappresentare Laura. Nella prima redazione Laura è dapprima quella «luce» del verso 1, poi «il mio soave foco» del verso 10, e solo dal verso 11 viene designata con l'albero eponimo «il gran lauro». Per mettere in evidenza il fulcro del sonetto, ovvero il lauro e di conseguenza la donna amata, Petrarca, nella seconda redazione, lo inserisce fin da subito nel sonetto, inscrivendo quel sintagma vegetale della «fronde», al posto di quel generico «luce» e rendendone la sua vitalità con quel «verdeggia», che va inoltre ad eliminare un inespressivo «vivessi». Con «fronde» e «verdeggia» il sonetto, nella seconda redazione, acquista vivacità e dichiara fin da subito il richiamo all'amata.

Petrarca, inoltre, con le varie correzioni, intende evocare in maniera più affermata il contrasto luministico fra lo splendore del sole e l'avvento delle ombre notturne. Questo contrasto si avverte già nella prima redazione, ma se in questa prima stesura ad emergere maggiormente è l'oscurità delle ombre con «ombrare» del verso 7, «l'ombra» del verso 9 e l'anagramma «bramo» in rima al verso 8, ma anche con quella metaforica “fuga del sole” data da «fuggi» del verso 6, «fuggendo» del verso 8 e da altri verbo sottrattivi quali «te ne porti» del verso 7, «mi toi» del verso 8 e «agli occhi tolle» del verso 12; la seconda redazione sembra invece essere riscritta sotto una maggiore positività che vede emergere

la luce sulle ombre, grazie all'invocazione «Almo sol» non solo all'inizio del sonetto ma anche al verso 6 con «o Sole».

Nonostante le correzioni siano relative poche in questo sonetto, e sono soprattutto dettate da uno studio concettistico diverso, si può affermare che tutto il sonetto viene rinnovato da Petrarca, e sicuramente migliorato, sia nella forma sia nel contenuto. Tuttavia, le correzioni che il componimento subisce non modificano la struttura sintattica della prima stesura che resta sostanzialmente la stessa con gli enjambement delle due quartine – «al suo fido soggiorno | vivesi», «l'addorno | suo male» e «fai d'intorno | ombrare» – e con il periodo unico delle due terzine – in cui «l'ombra» del verso 9 trova il suo verbo solo nel «tolle» del verso 12.

5. *L'aura celeste che 'n quel uerde lauro* (CXCVII)

Questo sonetto appartiene a quel gruppo di componimenti che insieme formano il cosiddetto 'ciclo dell'aura', una sorta di micro-insieme tenuto insieme tematicamente. Se nel Vaticano Latino 3195, dunque nel *Canzoniere*, i sonetti appartenenti a questo organismo non sono tutti in serie – 194, 196, 197, 198 –, nel Codice degli abbozzi questo micro-insieme è contenuto all'interno di un'unica carta (2r), con una successione un po' diversa: 196, 194, 197,

I sonetti 194 e 196 vennero composti contemporaneamente, mentre il sonetto 197 è sicuramente posteriore. Se in 196 e in 194 il tema dell'aura che collega la donna al poeta è maggiormente illustrato e tematizzato, in 197, ma anche in 198, il tema dell'aura viene solamente rievocato.

Il sonetto 197 mette in scena una contrapposizione evidente fra il movimento spirante dell'aura e l'immobilità del poeta, incatenato e marmoreo. Atlante viene qui trasformato in selce, così come il poeta è diventato marmo e il suo cuore ghiaccio. Tutta l'angoscia di questa costrizione viene però addolcita con la parola poetica, così quel giogo stretto attorno al collo diventa «dolce», così come quel «bel nodo», enfatizzati poi da quel «soavemente lega et stringe».

In *L'aura celeste che 'n quel uerde lauro* ogni strofa sembra portare il lettore «all'immobilità della pietrificazione, contrapposta al movimento dell'aura»³⁷: si ha infatti il giogo

³⁷ Cesare Segre, *I sonetti dell'aura*, in *Lectura Petrarce*, Leo S. Olschki Editore, Padova, 1984, p. 61.

della prima strofa, che ipotizza una illusoria libertà; la pietrificazione di Atlante e l'inamovibile «nodo». Poi, in disposizione simmetrica alla prima terzina del sonetto 196, dove le chiome erano «avolte in perle e 'n gemme», si ha la visione delle chiome che formano un laccio che lega e stringe l'anima del poeta.

La particolarità del componimento 197 si avverte quando, guardando anche agli altri sonetti del ciclo, si nota che questo è il più corretto fra gli altri. La sua genesi, infatti, è ancora più lontana rispetto alla stesura effettiva nel Codice poiché questo nasce in seguito alla stesura di un altro componimento che gli dà lo spunto: il sonetto 51.³⁸ Questo sonetto presentava già la figura di un Atlante metamorfizzato in monte, con una serie di immagini che sono chiaramente riprese in 197: l'immagine del marmo e della bianchezza («bel marmo bianco»), della paura, ma anche il tema del giogo («grave giogo aspro»). Dunque, le correzioni avvenute in 197 non possono prescindere anche dal sonetto 51, di cui si colgono alcuni strascichi. Forse, infatti, alcune correzioni rispondono all'esigenza di evitare una *repetitio* troppo scontata: così se nel sonetto 51 troviamo «quel vecchio stanco» in 197 si ha «quel vecchio mauro» che poi diventa «gran vecchio mauro»; se in 51 si ha «petra» in 197 lo stesso termine viene cancellato e trasformato in «selce».

Si riportano di seguito le due versioni del sonetto 197: l'abbozzo e il testo definitivo.

L'aura amorosa in quel bel uerde lauro
Spira, oue amor nel cor p(er)cosse apollo,
Doue a me pose un dolce giogo al collo,
Tal che mia lib(er)tà tardì restauro;

*(et) fu i(n) me tal qual in q(ue)l uecchio mauro
Medusa q(ua)n(do) i(n) petra tr(n)sformollo:
Gli occhi (et) le chiome diermj horribil crollo,
Doue 'l sol p(er)de, no(n) pur l'ambra (et) l'auro.*

Quel fa di me, ch(e) del gra(n) uecchio mauro
Medusa q(ua)n(do) i(n) petra tra(n)sformollo;
No(n) posso dal bel laccio omai dar crollo,
Là 'ue 'l sol p(er)de, n(on) pur l'a(m)bra [e l]l'auro:

³⁸ Cesare Segre, *I sonetti dell'aura*, in *Lectura Petrarce*, Leo S. Olschki Editore, Padova, 1984, p. 65.

Dico Le chiome bio(n)de, e 'l crespo laccio,
di ch'un soaue spirto mi destringe,
Spargendole or su q(ue)sto or su quel'armo.

Pur a l'o(m)bra da llu(n)ge il cor fa un ghiaccio
Paura extrema, e 'l uolto mi depinge,
Ma gli occhi a(n)no uertù di farlo un marmo.

Si noti che il testo dell'abbozzo riporta una doppia redazione della seconda quartina, qui inserita in corsivo, che verrà però cancellata. Con le correzioni apportate dal Petrarca il testo che ne risulta è questo:

L'aura celeste che 'n quel verde lauro
spira, ov'Amor ferì nel fianco Apollo,
e a me pose un dolce giogo al collo,
tal che mia libertà tardi restuaro,
pò quello in me, che nel gran vecchio mauro
Medusa quando in selce transformollo;
né posso dal bel nodo omai dar crollo,
la 've il sol perde, non pur l'ambra o l'auro:
dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio,
che sì soavemente lega e stringe
l'alma, che d'umiltate e non d'altr'armo.
L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio,
e di bianca paura il viso tinge;
ma li occhi hanno vertù di farne un marmo.

Le correzioni attuate sul sonetto mirano soprattutto ad aggiustarne la struttura. Infatti, il primo verso viene pensato da Petrarca con una perfetta simmetria che vede parallelamente ad inizio verso «l'aura» e alla fine il «lauro», una simmetria accentuata dal chiasmo «aura celeste», dapprima «aura amorosa», e «verde lauro». Dopo le correzioni sul Codice anche il verso 11 prevede una certa simmetria con all'inizio «l'alma» e alla fine «armo». Senza

poi contare la redazione finale che vede un'ulteriore simmetria con le «chiome bionde, e 'l crespo laccio» del verso 9. Vi sono poi gli enjambement: «lauro | spira», «mauro | Medusa», con l'aggiunta di un terzo enjambement nella redazione finale «stringe | l'alma». Nel sonetto sono abbondanti le ripetizioni, poi eliminate: si veda quella al verso 1 e 2 di «amorosa» e «Amor», quella di «tal» del verso 4 e del verso 5, ancora la ripetizione di «chiome» al verso 7 e al verso 9, se non si contano anche le ripetizioni a distanza fra «cor» del verso 2 e 12, fra «occhi» del verso 7 e 14 e ancora fra «laccio» del verso 7 e del verso 9. Molte di queste ripetizioni vengono ovviamente risolte, come la prima al verso incipitario, per cui «l'aura amorosa» diventa «l'aura celeste».

Si veda poi che al verso 6 la scelta di rimuovere «petra» e modificarlo in «selce» viene attuata per evitare una cacofonia con «transformolla».

La prima correzione linguistica di rilievo riguarda il verso 2 dove «nel cor percosse» diventa «ferì nel fianco», probabilmente per eliminare quell'assonanza fra «amor» e «cor», ma anche per eliminare un latinismo inutile come quello di «percosse» e per creare una metafora allusiva come quella del fianco.

Il verso 7 viene poi modificato non solo con il cambio di «laccio» in «nodo», forse per evitare la *repetitio* con il verso 9, ma anche per migliorare sintatticamente il verso che da «non posso dal bel laccio omai dar crollo», originariamente «gli occhi e le chiome diermj horribil crollo», diventa «né posso dal bel nodo omai dar crollo», sicuramente meglio strutturato.

Sempre riguardo alle quartine, la prima stesura della seconda quartina si nota subito essere provvisoria data la struttura estremamente elementare; per questo venne subito cancellata e riscritta. La quartina viene così riproposta, dapprima con un «tal» incipitario che non poteva resistere in quella posizione poiché creava anafora con il verso 4, e perciò viene intermezzato. Petrarca lascia anche imm modificata l'allitterazione «tal, qual, quel».

Al verso 10 «soave spirito», lessema tipicamente cavalcantiano, diventa dapprima «gentil», forse per richiamare «l'aura gentil» del sonetto 194, per poi essere cassato con un «soavemente», che dà un'immagine quasi ossimorica dell'azione costrittiva del laccio che stringe.

Il verso 11 viene poi completamente rinnovato dal Petrarca, forse per eliminare la ripetizione del concetto già espresso al verso 11 del sonetto 198. Viene così cancellato quel gerundio, che già in altri contesti era stato scartato, forse per volontà di eliminare anche

quel latinismo dato dall'utilizzo di «armo» come sostantivo; «armo» verrà allora utilizzato in funzione verbale. Decide poi di modificare «destringe» mediante la scissione del verbo in una endiadi.

L'ultima terzina vede poi un riordino sintattico: infatti, se nell'abbozzo il soggetto è la «paura» del verso 13, con le correzioni è «l'ombra» ad essere al centro del periodo. Dunque, è Laura stessa a smuovere nel poeta la paura. Inoltre, se nel Codice degli abbozzi la paura era aggettivata come «extrema», questa viene modificata e resa «bianca», presentando dunque una metonimia. La forma «pur a l'ombra» sembra poi essere una reminiscenza della canzone 23 dove già si trovava «pur la sua dolce ombra». Troviamo infine «depinge» che viene eliminato dal Petrarca per una questione metrica dopo le correzioni del verso, e dunque la modifica viene prima resa con «pinge» e solo successivamente con «tinge».

Anche quest'ultimo testo mette in evidenza la straordinaria abilità del Petrarca di plasmare i propri componimenti e renderli, attraverso un instancabile lavoro di ripensamento e revisione, perfettamente aderenti all'immagine e alla forma che voleva attribuirgli.

Conclusioni

Ripercorrendo il percorso di questo lavoro di tesi, sono diversi i punti d'arrivo a cui sono giunta. *In primis*, si è confermata la già ovvia quantità straordinaria di testimoni giunti a noi del *Canzoniere*, che siano questi copie postume o copie autografe, come lo è in parte il Vaticano Latino 3195 e il Vaticano Latino 3196.

I maggiori risultati però sono stati raggiunti grazie all'analisi dei tre componimenti del Codice degli abbozzi che, paragonati e messi a confronto con il testo definitivo degli stessi, hanno permesso di mettere in luce le costanti che Petrarca ha seguito per raggiungere una perfezione metrica, stilistica e anche linguistica per i suoi componimenti. In particolare, mi è parso piuttosto evidente che già all'altezza della stesura degli abbozzi la lingua e lo stile del Petrarca volgare fossero in avanzato stato di elaborazione. Infatti, salvo alcuni componimenti del Codice degli abbozzi qui non analizzati e che mostrano uno stato elaborativo più arcaico, già a questa altezza lingua e stile sono piuttosto definitivi e stabili. I cambiamenti maggiori sono soprattutto a livello sintattico; in questo caso le modifiche del Petrarca illustrano il tentativo di puntare al raggiungimento di una maggiore musicalità e compostezza, cercando anche di evitare modi troppo prosastici o strutture sintattiche troppo ardite.

Segue poi la constatazione di quel *modus operandi* che il poeta ha seguito per trasformare immagini, ma anche singoli vocaboli, da determinanti e chiari a vaghi e indefiniti in modo da rendere universalmente validi i presupposti e i concetti celati dietro a quei versi.

A livello linguistico ho notato una sempre maggiore aderenza del Petrarca ad un lessico aulico e "classico", con l'abbandono di quei vocaboli percepiti come troppo latineggianti o troppo dismessi.

Tuttavia, le difficoltà riscontrate per condurre questa analisi non son state poche, dal momento che la letteratura e gli studi a riguardo scarseggiano. Se infatti, relativamente ad una critica delle varianti le pagine di approfondimento sono molte e davvero consistenti, manca ancora uno studio minuzioso che guardi alla lingua e allo stile del Petrarca volgare nella sua interezza, ovvero che parta dalle prime elaborazioni compositive del poeta e

giunga a quello che ormai sappiamo essere un canone linguistico e stilistico che ha segnato la nostra letteratura.

Senza dubbio, se a livello di edizione critica i lavori svolti da Angelo Romanò e da Laura Paolino permettono già di avere uno sguardo ampio e accurato sulle varianti d'autore, a livello di analisi stilistica e linguistica sarebbe interessante approfondire ulteriormente ogni singolo abbozzo e ogni suo singolo verso per cercare di far emergere dall'ombra, se non tutte, almeno in parte, quelle motivazioni e quelle riflessioni che hanno permesso al Petrarca, tramite correzioni e varianti, di giungere alla creazione di componenti di così alto rilievo e di dare perciò vita ad un'opera che a lungo è stata al centro dell'interesse internazionale.

Bibliografia

Bembo Pietro, *Prose della volgar lingua*, II, 6, 1525, Venezia.

Bertè Monica, *Giovanni Malpighini copista di Petrarca?*, in «Cultura Neolatina», IXXV, 1-2, 2015.

Cadioli Alberto, *Il testo letterario tra volontà dell'autore e volontà dell'editore*, intervento al Convegno di studi *Le forme del testo. Editoria e filologia in Italia fra Otto e Novecento*, Università degli Studi di Firenze, 17-18 maggio 2016.

Contini Gianfranco, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, G. C. Sansoni, Firenze, 1943.

Contini Gianfranco, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Le Monnier, Firenze, 1947.

Contini Gianfranco, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino, 1970.

Cottino-Jones Marga, *The Myth of Apollo and Daphne in Petrarch's Canzoniere: The Dynamics and Literary Function of Transformation*, in *Francis Petrarci, Six Centuries later a Symposium*, ed. Aldo Scaglione, Chapel Hill, 1975.

Del Puppo Dario, Storey H. Wayne, *Wilkins nella formazione del Canzoniere di Petrarca*, in «Italice», vol. 80, n. 3 (Autunno, 2003).

Dutschke Dennis, *Francesco Petrarca: "Canzone XIII" from First to Final Version*, Ravenna: Longo, Paper, 1977.

Fornasiero Serena, *Petrarca: guida al Canzoniere*, Carocci editore, Roma, 2015.

Gorni Guglielmo, *La canzone XXIII, o il nodo della lingua nel Petrarca*, in *Lectura Petrarce*, vol. 24/25 (2004/2005).

Grimaldi Marco, *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica*, in «Carte Romanze», V. 2 N. 1, 2014.

Isella Dante, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana Editrice, Padova, 1987.

Isella Dante, *Ancora della filologia d'autore*, in Isella, 2009.

Italia Paola, Raboni Giulia, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci editore, Roma, 2010.

Mestica Giovanni, *Le rime di Francesco Petrarca restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario sugli autografi col sussidio di altri codici e di stampe e corredate di variante e note*, G. Barbera Editore, Firenze, 1896.

Petrarca Francesco, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Mondadori, Milano, 1996.

Petrarca Francesco, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*, a cura di Laura Paolino, Riccardo Ricciardi Editore, Milano, 2000.

Petrarca Francesco, *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, introduzione di Paolo Cerchi, Einaudi, Torino, 2018.

Petrarca Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano, 2018.

Pulsoni Carlo, *Il metodo di lavoro di Wilkins e la tradizione manoscritta dei Rvf*, in «Giornale Italiano di Filologia», vol. 61, maggio 2009.

Romanò Angelo, *Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Giovanni Bardi Editore, Roma, 1955.

Segre Cesare, *I sonetti dell'aura*, in *Lectura Petrarce*, Leo S. Olschki Editore, Padova, 1984.

Segre Cesare, *Le varianti e la storia, Il canzoniere di Francesco Petrarca con due interventi di Giovanni Giudici e Alessandro Pancheri*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

Segre Cesare, *Il Canzoniere di Petrarca e la critica delle varianti d'autore*, in Atti dei Convegni dei Lincei 231, *La filologia petrarchesca nell'800 e '900*, Roma, 11-12 maggio 2004, Giovanni Bardi editore, 2006.

Stroppa Sabrina, *La conclusione della prima parte della 'forma di Giovanni': il trittico Rvf 188-190 nello specchio di 163-165*, V. 12 N. 22, 2012

Sturm-Maddox Sara, *Petrarch's Metamorphoses. Text and Subtext in the Rime sparse*, University of Missouri Press, Columbia, 1985.

Stussi Alfredo, *Breve avviamento alla filologia italiana*, il Mulino, Bologna, 2002.

Stussi Alfredo, *Le nuove 'carte mescolate' di Dante Isella*, in «Belfagor», vol. 64, N. 6, Leo S. Olschki, 2009.

Stussi Alfredo, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, il Mulino, Bologna, 2011.

Vitale Maurizio, *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Editrice Antenore, Padova, 1996.

Wilkins Ernest Hatch, *The making of the Canzoniere and other Petrarchan studies*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma, 1951.

Wilkins Ernest Hatch, *Vita del Petrarca e La formazione del Canzoniere*, a cura di Remo Ceserani, Feltrinelli, Milano, 1964.

Ringraziamenti

Al mio relatore, prof. Franco Tomasi, che con pazienza mi ha seguita fino a questo giorno e per il quale nutro una grande e sincera ammirazione.

Ai miei genitori, senza i quali non potrei essere dove sono oggi. A voi devo tutto. A voi che, non senza privazioni, avete fatto del vostro meglio per non farmi mancare nulla. A voi che, prima di ogni altro, avete creduto in me e mi avete sostenuta ogni giorno. Spero di avervi resi orgogliosi di me, e non solo in questo giorno.

A mia madre che “più lontano di Lecce non mi avrebbe mandato”, eppure si è ritrovata a spedirmi pacchi a 900 km da casa. A te che, con le tue videochiamate, non mi hai mai fatto mancare il calore di casa. A te che, mettendomi prima di tutto, mi hai dato la possibilità di vivere la mia vita fuori da casa, anche se questo significava allontanarmi da te.

A mio padre che, senza saperlo, è stato il primo motore dei miei successi. Da quando, dopo gli esiti della prima sessione, ho sentito nella sua voce la soddisfazione di vedere i suoi sacrifici ripagati. Grazie papà per ciò che hai fatto e per ciò che continui a fare ogni giorno per me.

A mio fratello, prima guida in una nuova vita lontana da casa. A te che, indirettamente, mi hai fatto capire come non esistano concretamente scelte giuste o sbagliate, ma solamente quello che ci fa star bene. A te che, con questo, mi hai fatto capire che non è mai sbagliato ammettere i propri errori, e ricominciare. E ancora a te, per avermi dato la sicurezza di avere qualcuno vicino in un posto così lontano da casa.

A Shamira, per avermi concesso momenti di spensieratezza nel caos delle sessioni. Grazie per avermi tirata fuori da casa quando pensavo di non aver mai tempo. E grazie anche per ogni consiglio glamour.

A Domenico, a cui devo tutta la serenità e la felicità di questo ultimo anno e mezzo. A te che sei stato il mio più grande sostenitore. A te che hai sopportato, ogni giorno, le mie ansie e le mie insicurezze. A te che mi hai ascoltata e capita, porgendomi sempre due braccia a cui reggermi. A te che hai gioito più di me ad ogni piccolo traguardo che mi ostacolava da questo giorno. A te che sei stato per me come Laura per Petrarca. A te che sei stato la mia fonte di ispirazione e ammirazione. Senza te non sarei quella che sono oggi.

Ed infine, un po' anche a me. A me che questo giorno l'ho sognato per quattro anni, ma mi è sembrato sempre così lontano. A me che, con questo percorso, ho scoperto una passione e una determinazione che non credevo di avere.

Per voi è questo mio primo e grande traguardo. Spero sarete orgogliosi di me.